

Université de Montréal

**L'écriture comme intensité : la vision métaphorique
à travers l'œuvre de Reinaldo Arenas**

par
Eva Labarias

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.)
en littérature
option littérature générale et comparée

avril 2012

© Eva Labarias 2012

Résumé

En observant le foisonnement de métaphores de la lumière et de la vision dans l'œuvre de Reinaldo Arenas – l'accentuation de la couleur, l'éblouissement, la brûlure et le dédoublement – cette thèse s'interroge sur la vision de l'écriture formulée dans et à partir de ces images, et sur les implications de cette vision.

Constatant à travers cette réflexion l'inscription à même le langage des images de la lumière et de la vision – de la réflexion à la clarté, en passant par l'image et la lucidité – cette thèse délibère, à travers l'œuvre de Reinaldo Arenas et celle de Jorge Luis Borges, sur une définition de l'écriture comme intensité, notion et image empruntées au registre du sensible par le détour de la physique.

Le premier chapitre s'intéresse à la couleur comme phénomène de la vision, du sensible, de l'affect et de la nuance, ainsi qu'à la métaphore de la cécité abordée par Borges et par Paul de Man comme phénomène de la lecture, points d'entrée à une réflexion sur l'écriture.

Le second chapitre aborde la notion d'éblouissement en tant qu'intensité de la lumière et temporalité de la prise de conscience lucide, définissant ainsi une vision du temps et les affinités entre la temporalité de l'écriture et celle de l'image poétique.

Le troisième chapitre, réitérant la question de la relation au temps – historique et narratif –, réaffirme les inflexions du langage en fonction de la lumière, c'est-à-dire la relation entre l'aspect « lumineux » du langage, l'intensité de la lumière et l'intensité de l'écriture (entendue comme écriture littéraire), en explorant le seuil (la destruction par le feu) mis en lumière par l'image du phénix, figure mythique et littéraire de la transformation des images, selon la définition de l'imagination proposée par Gaston Bachelard.

Enfin, la double conclusion (une conclusion en deux parties, ou deux conclusions réfléchies l'une dans l'autre), relie les images poétiques de la lumière évoquées et leurs implications en examinant la portée d'une vision de l'écriture comme intensité. Cette idée est élaborée à travers l'image finale du double, figure littéraire constitutive et omniprésente à la fois chez Arenas et chez Borges, image non seulement de la relation entre le personnage et son double (qui relève de l'hallucination ou de l'imagination, images, encore une fois, de la vision), mais aussi de la relation entre l'auteur et le texte, le lecteur et le texte, l'écriture et le temps. La double conclusion vise le dédoublement et redoublement comme figures de l'intensité dans l'écriture.

Le lien entre la vision métaphorique et l'écriture comme intensité est donc articulé par la métaphore, telle qu'entendue par Borges, élargie à l'image poétique dans la perspective de Gaston Bachelard ; elle s'appuie sur la vision de la littérature pensée et *écrite* par Arenas. La réflexion est double : dans le texte et sur le texte, au plan poétique et au plan d'une réflexion sur l'écriture d'Arenas ; sur l'écriture et, implicitement, sur la littérature.

Mots clés : Reinaldo Arenas, image poétique, vision, écriture, intensité, couleur, lucidité, double, temporalité, Jorge Luis Borges.

Abstract

Plunging into the work of Cuban writer Reinaldo Arenas, this thesis examines the connection between Arenas' exuberant choice of metaphors related to light and vision – such as color, dazzle, fire, the double – and the potential meanings and implications of a narrative strategy based on such images.

By underlining the persistence, within language itself, of images related to light and vision – such as reflection, clarity, lucidity and illumination –, as well as by examining the work of Reinaldo Arenas as well as of Jorge Luis Borges, this thesis offers a definition of writing as an experience characterized by intensity.

The first chapter analyzes how color as a visual phenomenon relates to the emotional realm and to the senses, as well as to their nuances ; following which, it exposes the metaphor of blindness within the experience of reading, as evoked by Borges and Paul de Man, leading to a reflection on writing.

The second chapter deals with the notion of dazzle as being, at once, a visual experience, and the very moment of awareness, thus reflecting on the concept of time, and on the understanding of writing, although perceived as linear, as grounded in a temporality similar to that of the poetic image.

The third chapter expands on the notion of a relationship between historical time, fictional time, narration, and light, emphasis being placed on the parallel between light intensity and narrative intensity, based on the “igniting” origins of language. Drawing on Gaston Bachelard's definition of imagination, it discusses the notion of threshold (where ignition leads to destruction) symbolized by the Phoenix, a mythical and literary figure of the transformation of images.

Finally, the two-fold conclusion (a double conclusion or two reflecting conclusions) brings together the metaphors related to light that have been discussed in the previous chapters within the perspective of writing as an experience characterized by intensity. Through the metaphor of the double that pervades and informs Arenas' as well as Borges' works, the relational and double nature of narration comes to life at the intersection between the character and his doubles (also an effect of vision as a creation of imagination or hallucination), between the author's expression and the reader's interpretation, between literature and time. The metaphors related to doubling recurring in Arenas' work offer a sense of intensification which summons up a vision of writing characterized by intensity.

Thus, the connection between poetic thinking and narration is established through a metaphor, as defined by Borges and expanded through Gaston Bachelard's notion of poetic imagery, and it is grounded in Reinaldo Arenas' constant play between formal expression and narrative content. Implicit is a double reflection, on literature and time.

Keywords : Reinaldo Arenas, metaphor, vision, writing, intensity, blindness, insight, double, temporality, Jorge Luis Borges.

Table des matières

RESUME.....	III
ABSTRACT.....	V
TABLE DES MATIERES.....	VII
REMERCIEMENTS.....	IX
INTRODUCTION	10
CHAPITRE I – VISIONS DE LA CECITE.....	23
LA BLESSURE	23
EL HERIDO SE LLAMABA REINALDO	29
EL HERIDO SE LLAMABA REINALDO	31
VISIONS DE LA CECITE.....	36
LA CECITE	41
INSIGHT – LE REGARD INTERIEUR.....	44
L’OBSCURITE	47
LA COULEUR	50
LA NUIT.....	59
ACTES ET SOUFFRANCES	63
ENCORE UNE FOIS.....	68
ENCORE UNE FOIS.....	72
REFRACTIONS	74
CHAPITRE 2 – EBLouisSEMENTS.....	79
LA BRULURE	79
OTRA VEZ EL MAR : CLARTE ET BRULURE.....	90
L’ORDRE DES CHOSES	93
VISIONS (LA MER)	97
LE TEMPS	113
LE TEMPS	118
LA COLERE.....	120
L’ABSURDE	130

CHAPITRE 3 – DESTRUCTIONS	132
INTENSITES : LE SOMMET	140
TEMPS ET DESTRUCTIONS : LA FAIM.....	152
CELESTINO ANTES DEL ALBA : LA FAIM	158
LA VIOLENCE	164
L’ŒIL.....	171
L’ŒIL QUI BRULE	174
TROPISMES.....	175
ÉNERGIE ET IMAGE	205
L’ECRITURE COMME INTENSITE	207
EL REINO DE ALIPIO : LE TRESOR	214
BESTIAL ENTRE LAS FLORES : L’INSPIRATION.....	222
CONCLUSION – DEDOUBLEMENT ET REDOUBLEMENTS	253
LA FRACTURE	253
LE DOUBLE.....	260
LA SOLITUDE	264
LA PERTE.....	267
L’IMAGE ET SON DOUBLE	270
LE TEMPS – ECRITURE ET INTENSITE	274
CONCLUSION – L’ÉCRITURE COMME INTENSITÉ	286
L’ETAT DE VEILLE : LA VISION METAPHORIQUE	289
ÉCRITURE ET INTENSITE.....	291
LE SEUIL.....	293
L’ASSAUT.....	301
DEDOUBLEMENTS ET REDOUBLEMENTS.....	308
L’ECRITURE : TEMPS ET INTENSITE.....	310
BIBLIOGRAPHIE	320

Remerciements

À ma mère, parce qu'elle voulait un lion qui rit.

À mon père, qui m'a appuyée sans fléchir.

À ma sœur inimitable.

À Terry Cochran, mon directeur de recherche, pour avoir cru en moi.

À Călin-Andrei Mihăilescu, Simon Harel et Amaryll Chanady, qui ont fait de ma soutenance un véritable espace de discussion.

À Nathalie Beaufay pour son calme imperturbable.

Au département de littérature comparée, qui m'a accordé une bourse de doctorat.

Introduction

A mi querido R, que me regaló 87 páginas en blanco¹

—Todavía falta mucho para que termine la poesía ?

—Cantidad.

—¿Cuánto tiempo?

—Todavía no he empezado².

Y de pronto el aguacero, convirtiendo en inmensas, fantásticas ciudades la arboleda, repicando con su himno innumerable sobre canales y corredores, otorgándole la incuestionable categoría de castillo a la mata de ceiba, difuminando el jardín, el palmar y las reses ; blanco, blanco, ¿cómo no desear perderse entre tanta blancura?... Blanco, blanco, ¿cómo no desear salir finalmente al blanco estruendo, entrar corriendo en el blanco estruendo, confundirse, desintegrarse : integrarse al blanco estruendo, diluirnos, volver, ser aquél...? Así, entra la noche, como un pañuelo perfumado que desciende³.

La page blanche, celle qui tient à cœur, qui a valeur vitale, celle qui met en péril par la parole qui inquiète, la page blanche émet son signal éclatant : l'écriture commence dans un effacement et un effacement de soi, mais dans une intensité capable de soutenir la blancheur électrique, la clarté assourdissante des sensations, la force tangible des mots écrits. La page blanche émet son signal éclatant : l'écriture doit sans cesse se préparer à cet effacement initial, à une réverbération douloureuse et aspirante, et se lancer dans ce

¹ Reinaldo ARENAS, dédicace, *El central*. Barcelona : Seix Barral 1981. « À mon cher R., qui m'a offert en cadeau 87 pages blanches. » (traduction libre)

² ARENAS, *Celestino antes del alba*. Miami : Universal, 1965, p. 87.

« —Il t'en reste encore beaucoup de ta poésie à écrire ?

—Plein.

—Pour combien de temps ?

—Je n'ai pas encore commencé. » (*Celestino avant l'aube*, traduit de l'espagnol (Cuba) par Didier Coste. Paris, Mille et une nuits, 2003, p. 104.)

³ Reinaldo ARENAS, « Fluir en el tiempo », *Necesidad de libertad. Mariel : testimonios de un intelectual disidente*. México : Kosmos-Editorial, 1986, p.83. « Et soudain l'averse, transformant la forêt en immenses, en fantastiques cités, tambourinant de son hymne innombrable sur les gouttières et les galeries, conférant à la *ceiba* l'indiscutable qualité de château, estompant le jardin, la palmeraie, les bestiaux ; blanc, blanc, comment ne pas désirer se perdre dans une telle blancheur?... Blanc, blanc, comment ne pas désirer se jeter enfin dans le blanc fracas, entre en courant dans le blanc fracas, s'y confondre, se désintégrer : s'intégrer au blanc fracas, se diluer, revenir, être *celui-là*... ? Ainsi tombe la nuit, comme un mouchoir parfumé qui descend. » (traduction libre)

vide. Les 87 pages clandestines héritées d'un ami étaient une précieuse possession destinée à recevoir un roman à une heure et en un lieu interdits. Cet espace vertigineux, espace intérieur rendu visible sous sa forme lisse et blanche, était pour Reinaldo Arenas le vide précieux où se produit un événement unique. « Palabras, único tesoro (sin duda deteriorado y ajeno) con el cual aún me asomo, temeroso y titubeante, al espacio del mundo que me ha quedado : la hoja en blanco...⁴ » Le signal éclatant de la page blanche, rare, vaste, affronté à bras-le-corps, réitère que les plus belles pages soient toujours ce qui reste et ce qui reste à écrire.

Un tel vertige s'est déjà emparé de Borges au crépuscule de sa vue, en entrant dans la succession des directeurs de bibliothèque de Buenos Aires frappés de cécité qui ont hérité, selon ses propres mots, de « livres en blanc, de livres sans lettres⁵ », des pages illisibles à ses yeux, mais des livres libres, qu'il devait donc imaginer. Désormais privé du « monde aimé des apparences⁶ », Borges – celui qui prononce la conférence sur la cécité – entre plus avant dans le tour de force de l'écriture, dans la création de « ce qui succédera au monde visible⁷ », c'est-à-dire l'invention du monde des images, la littérature.

Arenas avait lu Borges dont il admirait la force et l'intensité poétiques⁸, mais ce n'est pas un héritage hiérarchique qui relie Arenas, dont les seuls titres des œuvres composent déjà un poème sur la clarté, et Borges, dans une vision de la littérature devenue espace vital – ou alors c'est un héritage commun : celui de la littérature reçue en échange de rien, exigeant un don et même un sacrifice. C'est aussi le courage d'avoir affronté la blancheur de cette page sans s'y perdre, en acceptant de s'y perdre et de s'y trouver sans se voir, sans jamais perdre de vue la poésie. L'exercice de soi, dans l'écriture, y est délivré de référence personnelle, c'est-à-dire de référence au temps biographique ; le

⁴ Reinaldo ARENAS, *ibid.*, p.84. « Paroles, unique trésor (sans doute détérioré et étranger) avec lequel je me penche, effrayé et titubant, au-dessus de l'espace du monde qu'il me reste : *la page blanche...* » (traduction libre)

⁵ BORGES. « La Cécité », *Sept Nuits*, traduction par Françoise Rosset, revue par Jean-Pierre Bernès, Paris : Gallimard, 1985, p. 725.

⁶ *Ibid.*, 726.

⁷ *Ibid.*, 726.

⁸ Reinaldo Arenas in Francisco SOTO, *Conversación con Reinaldo Arenas*, Madrid : Betania, 1990, p.60.

double *Reinaldo* qui se retrouve dans de nombreux textes de Reinaldo Arenas, comme le double *Borges* dans les textes de Jorge Luis Borges, offre à la vue le glissement d'une référence possible, d'un élan et d'un engagement sans mesure, mais d'une distance nécessaire, lucide et livrée à l'expérimentation vitale vécue dans le temps, qui supprime le temps. Cette distance est l'écart franchi par les variations d'intensité de l'écriture.

Le langage s'appuie sur la vision, c'est-à-dire, d'abord, sur la représentation. On appelle image le sens figuré, ce sens qui n'est pas visible, mais accessible à une région particulière de l'imagination qui repose sur la faculté de faire des liens – sensibles, mais également abstraits. Les verbes qui se rapportent à la pensée sont teintés par la lumière, ils produisent des réflexions. Ce compromis sémantique avec la lumière n'est pas tant l'objet de cette thèse que le signe révélateur ; la vision, comme l'image, prend ici son sens métaphorique. La cécité de *Borges* est entendue comme une cécité métaphorique, car elle désigne une capacité de la vision qui relève d'un regard tourné vers l'intérieur, l'imagination poétique, l'imagination littéraire. Elle vise l'imagination de la pensée.

L'image et le texte

Il faut donc préparer la notion d'image, de l'image « visuelle » à la métaphore, de la vision formant des images visibles dans la lumière à l'image de la lumière dans le texte comme vision du monde et vision de l'écriture. En m'intéressant à la vision de l'image, il m'a paru frappant que la notion d'image se trouve absorbée par celle de l'image visuelle – est-ce seulement parce que le discours a relégué à la notion de métaphore les images dont l'écriture est capable, ou y a-t-il quelque chose de plus rare dans la pensée de l'image poétique (à laquelle Bachelard s'est finement intéressé) ? Si toute la pensée de l'image devait se reposer sur la métaphore, il faudrait entendre aussi les métaphores « perdues »⁹, c'est-à-dire les mots, qui rassemblent en toutes lettres une grande variété de significations relevant de leur formulation d'origine et de leur trajet au fil du temps, qui répercutent leur capacité d'évocation et de surgissement d'images dans le langage.

⁹ Jorge Luis BORGES, « La metáfora », *Arte poética, Seis conferencias*. traducción de Justo Navarro ; prólogo de Pere Gimferrer ; edición, notas y epílogo de Călin-Andrei Mihăilescu, Barcelona : Editorial Crítica, 2001, p.38.

De telles images – les métaphores – ont la particularité d’être invisibles au sens de la représentation visuelle, pourtant visibles au sens de l’imagination et de la pensée, d’une vision qui peut être appelée la vision intérieure en interprétant le terme anglais d’*insight*, dans la lecture de Paul de Man précisément en conjonction – et celle-ci doit être frappante – avec la cécité, sous le titre de *Blindness and Insight*.

Il y a dans la notion d’*insight* – dans sa simple définition – une dimension de la lucidité. La lucidité s’adresse à ce qui n’est pas visible, à ce qui n’est pas apparent ou ne s’est pas encore présenté ; la métaphore est précisément une image qu’on ne « voit » pas. Quelque chose de la métaphore, interprétée au sens donné par Borges, c’est-à-dire d’une image poétique reposant dans le langage, ici dans l’écriture, et produisant une sensation saisie sous forme d’image intérieure, dépassant ses formes visibles, relève de la lucidité. La métaphore possède selon Borges – est-ce la qualité du langage, de la vision, de la sensation ? – un degré de précision intangible offert par les mots, formulé dans une conjonction d’images improbable. Les mots recèlent aussi des images ; la métaphore, en ce sens, est une image d’une forte intensité. La pensée, invisible aux yeux, ne saurait se mettre en mouvement sans métaphores ; elle prend sa forme à l’état d’image, une image qui se formule, se diffuse et se réfracte dans le langage.

Voir, au-delà de ce qui est présenté aux yeux, cécité de qui voit encore dans les mots leurs images, appartient à la lucidité. La lucidité concerne, pour Borges, la contraction infinie de l’infini dans la finitude ; pour Arenas, l’irréconciliable conflit entre le désir d’exister et l’absurdité de la contrainte imposée à cette existence ; pour l’un et l’autre, le dédoublement, exigence de l’imagination dans la lutte vivante avec la conscience et le temps, exigence de l’écriture.

Ma réflexion se double ainsi nécessairement d’elle-même ; elle est un essai sur l’écriture dans l’écriture, par les moyens de l’écriture : l’écriture comme intensité. Le saut est périlleux car il s’agit de reposer une affirmation sur une donnée qui relève de la sensation, de la perception subjective ; « la *sensation* reste pourtant ce qui se manifeste à

travers tous ces processus¹⁰ », formule Rudolf Steiner dans son introduction au *Traité des couleurs* de Goethe ; la sensation est bien un point d'appui. Si le vecteur de la perception – l'organe – fait varier les modalités de sa perception, la sensation de la couleur ne peut être discutée, ce sont l'intensité et les nuances qui varient. L'intensité lumineuse, à titre d'une des unités de base du système international d'unités, est mesurée en fonction de la capacité de l'œil humain à percevoir la lumière dans une fréquence donnée, c'est-à-dire une couleur. La couleur installe le registre de la sensation ; celui-ci affirme le domaine de la lucidité. La lucidité répond elle-même de la notion de l'image dans une temporalité précise, celle où une image se forme ou apparaît d'un seul coup à la conscience ; cette temporalité qui suit le fil de la pensée dans ses fluctuations imprévisibles décrit aussi la temporalité de l'écriture, dont la linéarité apparente absorbe ces fluctuations et ne cède en rien la possibilité de faire apparaître les images. En effet, la lucidité surgit d'une lutte avec le temps dans le registre de l'invisible si elle consiste à voir ce qui, étant là (ou non), n'était pas visible ou ne l'est ni ne le devient, tout en percevant les répercussions ; le temps, pour ainsi dire, n'est pas visible.

Avant l'aube et avant la nuit, premier et dernier titres d'Arenas – *Celestino antes del alba*, *Antes que anochezca* – marquent à eux seuls une conscience aiguë du temps ; l'imminence d'un seuil, *avant que*, signalant l'urgence de s'exécuter : à une activité vitale, à l'imagination, à l'écriture. Une telle réitération, *avant que*, s'adresse au temps historique et au temps littéraire ; dans leur affinité avec le temps, les variations d'intensité de la lumière qui surviennent avant l'aube, avant la nuit, entraînent dans une réflexion sur la temporalité de l'écriture. Que projettent une telle présence et de telles intensités dans l'œuvre d'Arenas ?

La notion d'intensité que j'explore ici est d'abord empruntée à la lumière. L'intensité lumineuse, telle que mesurée par l'œil humain, offre une image de la sensation *à la fois* sensible et visiblement abstraite, produite en interaction avec la lumière. Pour cela même, l'intensité participe aussi du langage – celui-ci, devenu l'attribut des êtres

¹⁰Ibid., p.34-35.

humains faufileés derrière les dieux, procède du feu. Le langage doit donc éclairer, réchauffer et brûler – à plus forte raison l'écriture, qu'on inscrit encore parfois comme *Celestino* sur de l'écorce ou des feuilles et qui traverse l'espace et le temps. Les images de la vision – la couleur et la cécité, la lumière solaire, l'éblouissement, la brûlure, l'hallucination, la lucidité, l'imagination, le dédoublement – ont pris une forte emprise sur ma lecture des textes d'Arenas où la lumière, souvent solaire, sinon stellaire, éblouissante et consumante, harassante, destructrice, inspirante, parcourt d'innombrables degrés d'intensité, images insistant sur la vision, *les visions*, le regard, l'oeil. Ces images, filtrées par la lumière, ont aussi et ainsi pour effet de mettre en relief l'écriture, d'attirer l'attention sur l'écriture.

L'intensité de l'écriture se mesure dans la sensation, visible dans l'apparition des couleurs ; elle se mesure dans les intensités du temps visibles dans la lumière ; dans les intensités des points d'énonciation qui sont les doubles, dédoublements et redoublements des voix du récit ou du texte ; quelles ne sont pas les intensités de la conscience qui s'énonce ainsi ? Alors l'image de la lumière rend visible ce qui, dans le langage, dans l'écriture, dans le texte, dans la lecture, vibre comme une énergie, un élan, un désir.

Luminosité frisant l'ignition, l'écriture est-elle toujours portée vers l'intensité maximale ? L'intensité maximale relève de la mort, enjeu conscient de la littérature, image et défi, seuil, surmonté, réitéré, délibéré, infini – car la mort est aussi le temps.

J'ai souhaité « mettre en lumière » certaines portées de la clarté – celle qui fait voir, celle qui aveugle – en suivant la trace d'une métaphore qui tisse alors un réseau d'images. Si ce réseau est indicateur d'une cohérence, ce n'est pas la cohérence d'un système, mais d'une tension, d'une sensibilité, d'un élan. L'image de la vision, les images de la lumière, les métaphores ne sont pas des glissements de surface, des éclats du langage, elles tissent en profondeur des questions qui visent la littérature. La réflexion qui suit porte donc sur la vision de l'écriture que me suggère l'intensité dans l'écriture d'Arenas – sur une vision de la littérature.

La lucidité et la cécité

La rhétorique de la cécité de *Blindness and Insight* décrit un lecteur plus clairvoyant dans sa lecture que l'auteur sur la portée de son propre texte. Le lecteur est-il d'emblée lucide ? Plus lucide que l'auteur ? Est-ce une lecture lucide qui met à jour la lucidité d'un texte ? La lucidité d'un texte est-elle la lucidité consciente de son auteur ? Un texte lucide est-il un texte qui présente sa lucidité à l'œil nu ? À la lecture d'un texte, est-on lucide par rapport à ce texte, ou par rapport à soi-même ? ou par rapport à sa propre lecture ? La lucidité de la lecture entame donc son historicité ? Ou l'aveuglement à ma propre lecture éveille-t-elle une certaine lucidité à l'égard du texte ? Est-ce aussi par l'intermédiaire d'une lecture aveugle qu'on devient lucide ? Comment dire autrement que par inversion et contradiction ?

La lucidité vue par Camus comprend une lutte – une lutte dans la relation au temps comme condition de l'existence. Elle introduit un type particulier de rapport au temps qui est aussi propre à l'écriture, en cela que la lucidité consiste à se projeter au-delà du visible, dans les répercussions de ce qui est vu. Arenas écrit aussi la visibilité, au sens où les images sont *sensibles* : elles vivent une intensité de la sensation avec laquelle son écriture dialogue sans relâche. À quoi tient l'intensité de son écriture ? Si la lucidité est la conscience doublée de la nécessité d'une action qui concorde avec cette conscience, chez Arenas, comme chez *Reinaldo*, la lucidité n'est pas cachée, elle s'expose au soleil, aux intempéries ; elle se montre et s'attise dans le geste lui-même d'écrire.

Ma propre réflexion serait-elle « lucide » ? « Aveugle » ? Dans la mesure où j'aurais à répondre à une telle question, ma réflexion est une lecture d'images qui ont frappé ma vision dans l'œuvre d'Arenas, une lecture elle-même tournée vers les images de la vision dans l'œuvre ; c'est une interrogation sur l'impression des images de la lumière et de la vision, et une réflexion sur la vision de l'écriture que produit une telle impression. C'est donc ma propre vision qui est en jeu à travers celle d'Arenas. Ma lecture suppose

aussi, dans la mesure où elle produit un texte, un essai sur la lucidité de ma réflexion sur la lucidité ; le défi inscrit la mesure dans laquelle je suis en mesure d'énoncer lucidement les propos implicites à ma propre écriture. La réflexivité ne saurait être objective, elle me semble se réenclencher dans la lecture, dans une délibération qui devrait conduire à des intensifications ou à des variations d'intensité dans la pensée.

La lucidité, conscience du passage du temps et de la contradiction entre son cours inexorable et infini et l'absurdité de la finitude, interrogation et affirmation consumantes de l'écriture d'Arenas, est-elle un aussi la question de la littérature ? Les métaphores – les images – de la lumière participent-elles à ce qu'est essentiellement l'écriture, la littérature ? La lucidité est-elle un enjeu, et même l'enjeu premier de la littérature ?

Reinaldo y yo

C'est la juxtaposition improbable de deux textes qui commencent dans la couleur, *Otra vez el mar* d'Arenas et « La Ceguera » (La Cécité), conférence prononcée par Borges dans le cycle des *Sept Nuits*, qui ont précipité la réflexion sur la lumière, la vision, la lucidité, l'image poétique et l'écriture comme intensité. La superposition des images de la couleur dans le regard de l'un et de l'autre attirait la pensée dans un domaine implicite mais écarté du discours, la sensation du langage rendue visible dans l'écriture. Elle dessinait aussi, sous un angle au départ imperceptible, la présence du double qui dénote à la fois une affinité, une démultiplication, une récurrence et une insistance chargée d'intensité. Non seulement la conjonction des deux textes redoublait l'intérêt de la couleur, mais elle formule le dédoublement et redoublement inhérent à l'écriture, la métaphore de la vision sensible qui imbibe l'apparente abstraction du langage. Ainsi, la vision des couleurs, point de contact avec le monde et avec le monde intérieur, thème abordé au premier chapitre par le chemin paradoxal de la cécité, fait appel au domaine la sensation sans laquelle la notion d'intensité ne peut être saisie dans toute son intensité. La perception des couleurs joue non seulement à titre de phénomène optique, mais aussi à titre d'indice sensoriel, épreuve teintée de la relation au monde dans sa double nature : celle de perception et celle de projection – selon la vision élaborée par Goethe dans son

Traité des couleurs. Il n'est pas étonnant que le poète se soit intéressé à un tel phénomène scientifique. La vision elle-même, à titre de capacité de l'organe oculaire de production des images colorées, et à titre de capacité de l'organe cérébral à transformer ce qu'il voit, intensifie l'activité de perception des sensations dont l'écriture est un vecteur, une sorte d'organe de vision. Le double axe de la couleur ne joue pas la dualité, en ce sens que la vision ne s'oppose pas à une réalité, mais en est la sensation teintée. Arenas lui-même, dans un entretien passé curieusement inaperçu, pensait la couleur bien au-delà d'un phénomène au symbolisme déterminé, se tournant plutôt vers une conception poétique, métaphorique, littéraire et vitale de la couleur : la couleur de la lumière, la couleur du temps, la couleur de l'écriture.

La cécité de Borges, capable de retenir la sensation des couleurs même absentes, conduit à la métaphore de la cécité lucide, le regard du lecteur et de l'écrivain transformant et projetant des images, créant, dans les mots de Borges, ce qui succède au monde visible ; cette lucidité prend son image dans le désir d'éblouissement que provoque et suscite l'absence même de certaines couleurs. Chez Arenas, l'éblouissement est marqué par la douleur vive d'une lumière délirante provoquée par la lumière solaire, les éclairs de la nature, les « oiseaux de feu » et les éclats des lames élevées sur la tête de l'individu affirmant son désir d'exister. L'instant de l'éblouissement correspond à une temporalité orientée, comme le langage, vers la vision ; l'éblouissement, à l'inverse de la vision linéaire de l'écriture, fait abstraction ou plutôt dissout et « ignifie » (une forme de « signification ») la séquence ou l'ensemble qui conduit à sa formulation. Toutefois, on fait peu justice à l'écriture en la classant du côté de l'irritante et imparfaite linéarité : n'est-ce pas dans ce dispositif linéaire de l'écriture que se jouent les associations permettant de présenter les idées à la pensée ? La pensée se joue-t-elle réellement dans la linéarité physique de l'alignement des mots ? Sans cesse, ces associations font surgir des images. Qu'est-ce qui empêche la pensée de voyager dans ces lignes pour se saisir des images dont l'écriture est néanmoins porteuse, génératrice et transformatrice ? Car cette vision de l'écriture comme linéaire est en fait le simple reflet d'une vision linéaire du temps ; et c'est bien cette linéarité que Reinaldo Arenas a sans cesse interrogée, selon cette affirmation éclairante d'Emir Rodríguez Monegal : Arenas a osé mettre en cause

non seulement la « réalité » historique, mais aussi la réalité fictionnelle. Qu'est-ce que la réalité sinon ce que l'esprit croit pouvoir situer dans le temps ? Ce qui habite l'écriture d'Arenas, c'est une toute autre pensée du temps, ondulatoire, hallucinant ; une révolte néanmoins contre le temps, contraignant la vie humaine à laquelle est imposée une finalité ; mais une exhortation et un défi au temps dans l'écriture, l'écriture littéraire ; Arenas est ainsi doublement contestataire, révolutionnaire et irrévérencieux – irrévérence vitale, désespérée, d'un humour bondissant, exacerbée par l'urgence elle-même de l'écriture, doublée de l'urgence du temps, et par l'exigence et l'aspiration portées par cette double urgence qui se sublime dans le geste d'écriture, dans le texte écrit. La relation au texte est elle aussi non linéaire ; c'est à la pensée contraignante de la linéarité que s'adresse l'affirmation d'Arenas, portant une vision intensifiante de la littérature pour lui signe vital, engagement réalisé dans l'urgence, exorcisant le temps tout en affirmant la vitalité qui est le fait de l'existence dans le temps.

L'éblouissement, effet impressionnant de la lumière, thème qui oriente le second chapitre, se présente comme une intensité maximale atteinte dans l'incendie dans lequel une rose se consume ; mais il se densifie en métaphore à partir de la notion d'*insight* abordée au premier chapitre, devenant parole « ignifiée » et « ignifiante ». En effet, les clartés intermittentes mais récurrentes du jour sont le signe « visible » d'une sourde inquiétude sur le monde et sur soi-même et d'une interrogation qui cherchent à se faire jour ; l'éblouissement coïncide alors avec la prise de conscience, image éclairante mais brûlante dont le double est la lucidité. La temporalité de l'éblouissement, vision lucide dont il faut recevoir la conséquence, est celle de l'image poétique qui apparaît dans l'écriture – vertigineuse, invisible, et persistant néanmoins par son intensité dans la conscience, attisant sans cesse la contradiction temporelle entre ce qui se donnait à voir et le moment où son objet est « vu ». L'éblouissement marque donc une forte intensité lumineuse et une acuité de vision, la proximité d'un seuil au-delà duquel l'image ayant atteint son intensité maximale, dépassant pour ainsi dire la conscience brûlante, pourrait disparaître. L'éblouissement repose ainsi la question de la temporalité à partir de la disparition. La disparition est-elle destruction ?

L'esprit à la recherche d'une résolution au dilemme de la disparition, qui présente la double question de l'irreprésentable et de l'interruption du cours du temps, trouve des images et des métaphores qui lui permettent de penser au-delà de ce seuil. Il oscille entre l'image de la totalité, qui présente toutes les discontinuités en une image débordant le temps et la discontinuité (ainsi en est-il de L'Aleph de Borges) ; l'image du saut dans le vide – tel le saut d'Empédocle se précipitant dans le volcan, c'est-à-dire un saut effectué depuis le point le plus saillant, le sommet, qui est aussi le plus *proche* du vide –, image de la disparition sur le point de survenir ou déjà survenue et se rapportant à la fois à l'image imprimée dans la mémoire de l'instant du saut et l'imagination plantée devant le vide, livrée à son expansion ; et celle de la transformation dont le phénix est une image privilégiée car il facilite la pensée de la continuité du temps dans laquelle s'est néanmoins inséré un changement – le phénix ressurgi des cendres n'est pas le même, mais il est en quelque sorte aussi le même. Borges a pour cela un titre évocateur : *El otro, el mismo*, qui reconduit à l'image du double et invite à en saisir la portée dans l'écriture, tandis qu'Arenas place sans cesse ses « personnages », au seuil de leur disparition et *en même temps* au-delà de leur disparition, dans leur plus grande affirmation car devant la mort ils ne cèdent jamais leur force d'énonciation. Dans le texte, avec le texte, Reinaldo parle sans cesse à la mort comme étant une simple intensité du temps, transformant ainsi la mort, déjà en elle-même une image, en un interlocuteur indivisible, invisible, mais multipliant.

Le double apparaît précisément d'abord comme l'interlocuteur : l'interlocuteur de la solitude assumée par l'être humain traversant et traversé par le temps ; la solitude de la page blanche et du saut dans le vide, risque et seuil, fragilité et force, transforme le texte en double accompagnateur, « à son image », mais différent de lui, insondable, en quelque sorte infranchissable, car il est aussi lui-même. Dédoublement et redoublement, le double, intensité de soi-même, est donc le thème latent et sous-jacent de la *réflexion* sur l'écriture comme intensité ; en tant que la réflexion, au plan optique et au plan de la pensée, produit effectivement une *image* – dédoublement ou redoublement, forme troublante du double.

Bien que la réflexivité – entre Arenas et Reinaldo, entre Borges et Borges – n’ait à mon sens rien d’une mise en scène soi dans la mesure où elle se joue dans l’écriture, elle exige de se mettre face à soi-même. C’est ainsi qu’opèrent le dédoublement et le redoublement : la lucidité est donc une intensité de la vision qui dépend en mesure égale de la disposition à se placer face à soi-même, et l’écriture doit être cette interrogation affirmative, car le double ne fuit pas : il se présente avec insistance et intensité. Figure littéraire constitutive de l’œuvre d’Arenas, le double, hallucination et imagination, rend visible le rapport d’intensités entre l’auteur et le texte, le lecteur et le texte, l’écriture et le temps. Ainsi s’imposait la double conclusion, conclusion sur le double, simultanéité du double, double conversation avec la littérature et dans la littérature. Inspirée par les trois fins de *Celestino antes del alba* d’Arenas, qui ne sont ni alternatives, ni successives, mais plutôt trois ondulations ou trois rafales du temps, trois luttes avec la mort, trois déploiements de l’imagination, trois redoublements, trois réfractions de l’écriture, la conclusion ne pouvait être autre que double et à cette image.

Quelque chose échappe dans l’écriture, et c’est peut-être la portée des images, et c’est peut-être le fait que l’écriture, œuvre du temps, répond au temps, se double des attributs du temps – invisible, continue et discontinue, ondulante, saisissante, insaisissable : sensation perceptible dans ses variations d’intensité. L’intensité n’est pas, en soi, visible, elle est en quelque sorte la mesure du degré de visibilité, qu’il s’agisse d’une sensation lumineuse, d’une image, d’une métaphore, d’une pensée. Ainsi la lucidité est-elle l’enjeu de l’écriture, de la littérature : par une disposition du langage lui-même à « parler » dans les images de ce qui n’est pas visible ; par la disposition de l’écriture à délibérer dans le temps avec le temps ; par la disposition du dédoublement et de redoublement que suppose l’écriture du simple fait qu’un point d’énonciation est en même temps « moi », « yo » et la projection de ma pensée, de ma vision, c’est-à-dire mon double ; dans le fait que l’écriture entre ses lignes réverbère sans cesse la littérature du plus lointain des mythes ; dans le fait que l’écriture, à travers ses intensités, se rend visible à elle-même, navigue toujours sur le double plan du visible et de l’invisible, ce dernier devenant aussi visible au regard intérieur – en effet, la lucidité est l’enjeu de l’écriture. Le dilemme du temps, de l’écriture et de la vision n’est pas insoluble, il est

indissoluble ; telle est la résistance de l'écriture, telle est son intensité, telle est la vision métaphorique du double. Invitée par la lumière dans l'écriture, la lucidité est une lucidité poétique de l'écriture qui se réfléchit dans l'intensité avec laquelle l'individu se précipite dans la page blanche.

Chapitre I – Visions de la cécité

C'est au loin, dans des fonds éclatants, qu'ont lieu nos épanouissements. C'est là que sont mouvement, volonté. C'est là que se situent les histoires dont nous sommes les titres obscurs. C'est là qu'ont lieu nos accords, nos adieux, consolation et deuil. C'est là que nous sommes, alors qu'au premier plan, nous allons et venons.

Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*

Les couleurs sont des actes de la lumière, des actes et des souffrances. Dans ce sens, nous pouvons attendre d'elles qu'elles nous éclairent sur la lumière.

Goethe, *Traité des couleurs*

La blessure

Esta mañana, antes de levantarse, todas las tristezas eran lilas. Luego alzó un poco más la cabeza, y las tristezas fueron azules ; pero se inclinó más, casi sentándose en la cama, y entonces las tristezas se revistieron de un color amarillo violento. Por fin se incorporó ; abrió de golpe la ventana de cristales tricolores, y todas las tristezas se mostraron en su pigmentación natural : la calle de un desarrapado color gris ; los pinos, siempre indecisos, mostrando su verde negrura ; los edificios hiriéndole con su rojo reciente ; y el cielo, con su fachada obstinadamente azul¹¹.

¹¹ Reinaldo ARENAS, « Los heridos », *Termina el desfile*, Barcelona : Seix Barral, 1981, p. 83.

« Ce matin-là, avant qu'il se lève, toutes les tristesses étaient couleur lilas. Puis il redressa un peu la tête et les tristesses étaient bleues ; mais quand il se pencha encore, en s'asseyant presque dans son lit, les tristesses se vêtirent d'un jaune violent. Quand il se mit debout et ouvrit la fenêtre d'un coup, toutes les tristesses retrouvèrent leur pigmentation naturelle : la rue, son gris de misère ; les pins, toujours indécis, leur noir verdâtre ; les immeubles, ce rouge récent qui faisait mal ; et le ciel, lui, une façade obstinément bleue. » (Reinaldo ARENAS, « Les blessés », *Fin de défilé*, trad. Aline Shulman, Paris : Presses de la Renaissance, 1988 [1981], p. 74.)

Ces premières lignes de la nouvelle « Les blessés » (« Los heridos »), parue dans le recueil *Termina el desfile* dont la première édition en espagnol portait le titre *Con los ojos cerrados* (« les yeux fermés »), attirent le regard sur le plan où se produit l'intensité des récits. Le regard se détache lentement du fond et se recentre sur l'avant-plan dans lequel nous nous reconnaissons quotidiennement. Nous éveillons-nous ?

À première vue, le réveil signale ici le passage d'une vision intérieure à la perception d'un monde extérieur. Cette distinction n'a de valeur que pour repousser l'idée d'une description objective de ce qui se trouverait sous les yeux, car en définitive, le regard sur l'invisible n'est pas différent du regard sur le visible, dans la mesure où il est toujours *teinté*. Les couleurs marquent un temps fort de la vie intérieure qui paraît se dissiper au moment d'ouvrir les yeux (d'ouvrir la fenêtre), peut-être parce qu'il est plus difficile d'en soutenir la vue. Mais nous en retenons la sensation. Lilas et bleu ont des nuances fluides et changeantes que l'on trouve dans les états intermédiaires de l'aube ou du crépuscule, d'abord surréelles, puis, brusquement cinglantes. Le jaune violent qui marque le retour à la pigmentation naturelle ressemble au point du jour ; il fait l'effet d'une brûlure. Puis, le langage subit une inversion de sa « pigmentation naturelle » ; ce sont les « objets » qui servent d'adjectifs aux couleurs, tandis que les couleurs donnent forme et substance aux objets – la façade « obstinément bleue » du ciel, le « rouge récent qui faisait mal », le « gris de misère » et le noir verdâtre des pins « indécis ». Sous leur aspect quotidien, les tonalités « naturelles » ramènent le regard à un état statique, sans expansion, non moins incisif. Ces « tristesses » sont peut-être le paysage hostile dans lequel atterrit Reinaldo après un rêve d'expansion, mais rien ne permet de déterminer que l'on se réveille véritablement ni que l'on revient à soi si ce n'est la perception d'un certain « naturel » qui est peut-être simplement l'habitude de l'avant-plan. Fluidité et transparence semblent d'ailleurs être ce qu'on laisse derrière soi en ouvrant les yeux. Reinaldo n'a peut-être pas précisément ouvert les yeux, mais il s'est levé. Ce qui ne permet pas d'affirmer que ce que l'on voit par la suite soit de l'ordre du réveil – il s'agit peut-être plutôt d'un étrange état de veille.

A la media hora caminó hasta el baño.

Y se lavó los dientes.

Más tarde ya estaba vestido. Entonces fue a la ventana, y la cerró. Observando por el triángulo más bajo del cristal vio cruzar por la acera una mujer morada, llevando en brazos a un niño morado que apenas si se destacaba contra las fachadas moradas de los edificios¹².

La teinte violette de la femme et son enfant sur la façade de la même couleur (part d'ombre qui s'étire encore dans le jour) me rappelle qu'il peut encore s'agir d'une vision. D'ailleurs, il fallait d'abord fermer la fenêtre (ou les yeux, si telle est la métaphore) pour apercevoir de nouveau une ombre colorée¹³. C'est que « la couleur elle-même participe de la nature de l'ombre [...] ». La vision s'imprime là où se croisent une image perçue et une image projetée, surréelle. La couleur se présente au-dessus du réel ; en elle se condense l'invisible. Cela, même si la couleur n'est que le fait d'une vitre teintée. Car les tristesses, elles, sont toujours là.

Pero desde entonces bajaba a la cocina tres veces al día, en cuanto su madre lo llamaba. Y ya, antes de antier, después de haberse despertado, solamente había permanecido tres horas en la cama, hasta incorporarse y mirar las tristezas por los cristales de colores. Y luego llegó hasta el baño y se lavó los dientes. Y antier, después de haberse despertado, sólo estuvo dos horas en la cama, y contempló las tristezas por una hora, y hasta abrió la ventana. Ayer permaneció una hora en la cama luego de haberse despertado, y miró las tristezas nada más que por media hora, y después se lavó los dientes y hasta tomó un baño tibio ; por la tarde bajó a la calle y caminó hasta el mar¹⁴.

¹² « Au bout d'une demi-heure, il alla dans la salle de bain.

Et il se lava les dents.

Plus tard, il s'habilla. Alors, il ferma la fenêtre. En regardant par le triangle d'en bas il vit passer sur le trottoir un femme violette, son enfant violet dans les bras, qui se détachaient à peine contre les façades violettes des immeubles. » (ARENAS, « Les blessés », *Fin de défilé*, op. cit., p. 74.)

¹³ Phénomène optique décrit par Goethe dans son *Traité des couleurs* : « § 64 – Deux conditions doivent être réunies pour que les ombres colorées apparaissent ; tout d'abord qu'une lumière colorée teinte la surface blanche, et qu'ensuite un contre-éclairage frappe dans une certaine mesure l'ombre projetée. [...] § 68 – [...] L'ombre projetée par cette lumière colorante et éclairée en même temps par l'autre bougie se montrera de la couleur appelée (ou complémentaire). » (GOETHE, Johann Wolfgang von. *Traité des couleurs*, Traduit de l'allemand par Henriette Bideau, Paris : Triades, 1980, p.)

¹⁴ « L'avant-avant-veille, il n'était resté que trois heures au lit après son réveil, puis il s'était levé et avait regardé les tristesses à travers les vitres colorées. Ensuite, il était allé dans la salle de bain pour se laver les dents. L'avant-veille, il était resté seulement deux heures au lit après son réveil et il avait regardé les tristesses pendant une heure ; il avait même ouvert la fenêtre. La veille, il était resté une heure au lit après son réveil, et avait regardé les tristesses pendant une demi-heure ; ensuite il s'était lavé les dents et avait même pris un bain tiède ; il était sorti l'après-midi et avait marché jusqu'à la plage. » (ARENAS, « Les blessés », *Fin de défilé*, op. cit., pp. 75-76.)

Devant la profusion de repères très précis, il m'est difficile de ne pas imaginer que les repères sont en réalité ce qui dérouté. Plus les précisions s'accroissent, plus le récit prend une tournure hallucinante – trait fort de l'écriture d'Arenas que le titre *El mundo alucinante* a mis en évidence pour la critique et qu'une ligne d'Emir Rodríguez Monegal, dans un texte exigeant une lecture non plus politique ou historique mais littéraire de l'œuvre d'Arenas, a souligné sous un angle autrement productif : « La única realidad del texto es el texto mismo, y el texto es alucinatorio¹⁵. » Le texte n'est pas un rêve éveillé, mais entièrement engagé dans les images qu'il produit. Il s'agit dans cette réflexion d'observer les points d'énonciation et les plans de luminosité. La vision, dans l'écriture d'Arenas, est la brèche et l'enfer par lequel le monde apparaît. « En las últimas páginas (¿pero son las páginas impresas al final del libro las últimas páginas ?) Fortunato corre y corre, y corriendo alcanza la beatitud de comprender que no podrá encontrar jamás nada auténtico fuera de la violencia o alucinación¹⁶. » Lilas, bleu et jaune violent rendent les tristesses palpables. Blessures, pour commencer. Ces couleurs éclatantes qui ouvrent le récit répercutent une douleur de la conscience, d'être vivant et blessé, et les intensités de cette conscience – la blessure est invisible. « [...] porque esto yo no lo resisto. Porque ya no hay quien aguante este infierno, porque cada día aprietan más. Y aún después de uno estar asfixiado lo van a seguir apretando [...]. desde entonces [Reinaldo] había decidido escribir un libro¹⁷. »

Tout appel à l'action en son for intérieur se heurte immédiatement à une résistance qui n'offre aucune brèche. « Pero no lo hizo. [...] Y ahora hacía un mes que no iba al trabajo, y todavía los papeles estaban en blanco [...]»¹⁸. » Enfermé dans sa chambre,

¹⁵ « La seule réalité du texte, c'est le texte lui-même, et le texte est hallucinatoire. » (traduction libre) Emir RODRIGUEZ MONEGAL, « El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas », in HERNÁNDEZ MIYARES, Julio E. et Perla ROZENCVAIG, éd., *Reinaldo Arenas : alucinaciones, fantasía realidad*. Glenview : Scott, Foresman : Montesinos, 1990, p. 10.

¹⁶ « Dans les dernières pages (mais les pages imprimées placées à la fin du livre sont-elles les dernières pages ?) Fortunato court, court, et atteint dans sa course la compréhension béate qu'il ne pourra jamais rien trouver d'authentique en dehors de la violence ou de l'hallucination. » (traduction libre) MONEGAL, « El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas », *op. cit.*, p. 10.

¹⁷ « C'est devenu un enfer, chaque jour ils vous pressurent un peu plus. Et même quand on est à moitié mort, ils continuent à vous pressurer [...]. Et il [Reinaldo] avait pris la décision d'écrire un livre. » (ARENAS, « Les blessés », *op. cit.*, p. 75.)

¹⁸ « Mais il n'en fit rien [...] ». « Mais ça faisait maintenant un mois qu'il n'allait plus travailler, et il n'avait pas écrit une ligne. » (*Ibid.*, p. 75.)

habité par un projet d'écriture mais aux prises avec une impitoyable force d'inertie, Reinaldo cherche à se mettre hors d'atteinte ; il repousse les appels (à la vie) insistants de sa mère, dévouée, candide, sournoise et maligne, son bourreau et sa victime qui, cherchant à le sauver contre son gré, participe à la sensation d'oppression – « “Come.” Y lloraba¹⁹. » Acteur et spectateur de son propre enfermement, Reinaldo lutte contre des pressions extérieures et ses propres élans, réduit à la plus grande impasse : l'impossibilité d'être lui-même. Ni l'écriture, ni la mort.

Au bout de plusieurs jours d'enfermement et de privations délibérés, Reinaldo réapparaît, cède, mange, sort, s'aventure jusqu'à la plage et contemple la mer qui finit par se confondre avec la nuit. Puis il s'engouffre dans une salle de spectacle et se retrouve devant une scène d'une violence burlesque qui coïncide avec un brutal éclair de lucidité : « De pronto, [...] sintió, como quien descubre un dolor insospechado, que le resultaba completamente imposible seguir viviendo²⁰. » C'est après cette conscience terrible sur laquelle il ferme les yeux (« luego dejó de pensar, se reclinó más en el asiento, y cerró los ojos²¹ ») qu'à l'aube retentissante le blessé se présente à sa *porte*, porteur du même nom que lui et de son horrible lacération au cœur. Pour Reinaldo et sa blessure visible, Reinaldo touché lui aussi au cœur brise soudain la force d'inertie, se démultiplie, s'affaire à le soigner avec une énergie étonnante – force d'envol de l'individu qui cherche à sortir de lui-même – tout en poursuivant sa lutte contre l'acharnement de sa mère à s'immiscer dans son enfermement et dans sa relation avec le blessé. C'est la vision du blessé qui déclenche cet élan ; mais, centré sur le blessé et sur ses efforts pour le sauver, il s'abstrait toujours davantage. Plus il ressent son affinité avec le blessé – plus il se reconnaît, plus il reconnaît le blessé, plus il se sent vivant, en train de mourir. Dédoublement et *redoublement*.

¹⁹ « « Mange. » Elle pleurait. » (*Ibid.*, p. 75.)

²⁰ « [...] brusquement il comprit, comme on découvre une douleur inattendue, qu'il lui était impossible de continuer à vivre. » (*Ibid.*, p. 76.)

²¹ « [...] puis il cessa de penser, appuya sa tête contre le dossier et ferma les yeux. » (*Ibid.*, p. 77.)

Comme un critique²² l'a signalé, le lecteur perçoit d'emblée le blessé comme un « personnage réel » dans le monde de Reinaldo. Cette « réalité » est marquée par le sang qui bouillonne hors de la blessure, traces humaines et vivantes sur les vêtements et les mouchoirs blancs de Reinaldo avec lesquels il a pansé (et pensé) la blessure ; mais ce blessé pourrait tout aussi bien être un rêve, ou, une *vision*. Il est peut-être précisément les deux. Le critique ne s'est d'ailleurs pas intéressé à la nature de la blessure :

[...] las heridas no provenían de ningún arma de fuego ; tampoco eran puñaladas ; tal parecía como si alguien lo hubiese arañado en forma profunda y con uñas desproporcionadas²³ [...] Con cuidado le abrió la camisa y pudo ver que en el lado del pecho, donde más o menos suponía que estaba el corazón, la herida (o el desgarramiento) se hacía más profunda y la sangre casi borboteaba²⁴.

Ces lacérations près du cœur qui marquent également tout le visage du blessé et le transfigurent sont aussi désignées comme *desgarramiento* – placé entre parenthèses, le mot se trouve mis en évidence. *Desgarramiento* suggère en même temps la patte d'un animal griffu (*garra*), dimension surnaturelle de la blessure, une souffrance déchirante (*desgarrador*), une forte compassion, et l'éloignement, le détachement ou la chute causés par la perte d'emprise (*desgarrarse*). Ainsi la blessure s'est-elle doublée d'une image de la blessure, qui a tout d'une relation tragique à soi. Celle-ci doit être sans cesse conjurée – « No te vas a morir – dijo Reinaldo en voz alta y para sí mismo²⁵. » « Pero no te voy a dejar morir – dijo²⁶. » « No me voy a dormir – dijo en voz alta²⁷. » « No te vas a morir²⁸. » Jusqu'à l'irréremédiable – « Oh Reinaldo, ya no tienes escapatoria – dijo entonces Reinaldo. Y nunca se supo a cuál de los dos se refería²⁹. » Dans la relation entre les deux Reinaldo, marquée par la répétition du nom, la blessure et la course

²² Myron I. LICHTBLAU, « El papel de los dos Reinaldos », in HERNÁNDEZ MIYARES, Julio E. et Perla ROZENCVAIG, éd., *Reinaldo Arenas : alucinaciones, fantasía y realidad*. Glenview : Scott, Foresman : Montesinos, 1990, pp. 45-50.

²³ « [...] les blessures ne provenaient pas d'une arme à feu, ni de coups de couteau ; c'était plutôt comme s'il avait été griffé en profondeur, par des ongles anormalement longs [...] sur la poitrine, à l'endroit du cœur, une blessure (ou une déchirure) bien plus profonde, d'où le sang coulait abondamment. » (*Ibid.*, p. 77.)

²⁴ *Ibid.*, pp. 86-87.

²⁵ *Ibid.*, p. 87.

²⁶ *Ibid.*, p. 89.

²⁷ *Ibid.*, p. 94.

²⁸ *Ibid.*, p. 91.

²⁹ *Ibid.*, p. 96.

effrénée des soins, pleins de compassion, mais impuissants devant la progression du mal et la détérioration de l'état du blessé, je ne vois nulle autre que l'image dédoublée et redoublée d'un désir irrépressible et désespéré d'exister.

El herido se llamaba Reinaldo

« Todo eso lo dije en voz alta, y pensó que sería conveniente anotarlo para un libro que había planeado escribir³⁰. » – conclut le récit. Et c'est ce en quoi il se dissocie de toute classification entre un monde réel et un monde fictif ; la « realidad del texto » s'interpose devant l'interprétation de Reinaldo et Reinaldo comme des doubles observés par un narrateur extérieur³¹ et répercutant l'identité de l'auteur Reinaldo Arenas. La dernière phrase du récit court-circuite une telle interprétation, l'empêchant de s'y ancrer de manière définitive – elle en est possibilité. Précisément, devant toute la souffrance prononcée à haute voix, le livre de Reinaldo reste à écrire.

Tout en parallèles et en imbrications, le projet d'écriture de Reinaldo toujours différé dans le récit (un récit se déroule pourtant sous nos yeux au fil de la lecture) se joue comme une abstraction témoin. L'intervention de divers points d'énonciation induit autant de plans formels dans le texte (dès lors, il s'agit aussi de l'écriture) : les trois passages en italiques où s'expriment ouvertement et à la première personne l'exaspération, l'étouffement, le point d'éclatement, passages qui s'interposent comme une voix intérieure (ou extérieure) au (principal) point d'énonciation ; et les phrases placées entre guillemets que Reinaldo aimerait noter pour le livre qu'il projette d'écrire, sans toutefois jamais le faire. Les italiques tracent les plaies ouvertes autour desquelles s'écrit le texte, car c'est là que Reinaldo intervient dans un récit où « l'on » parle de lui, ajoute à la voix d'un narrateur – protestation, précision, reprise – accentuant la scène avec douleur, lyrisme, sarcasme, violence et urgence décuplés :

³⁰ « Il dit tout cela à voix haute, et pensa qu'il serait bon de le noter pour un livre qu'il avait projeté d'écrire. » (*Ibid.*, p. 98.)

³¹ Ce que suggère LICHTBLAU dans « El papel de los dos Reinaldos », *op. cit.*, p. 45.

[...] sintió, como quien descubre un dolor insospechado, que le resultaba completamente imposible seguir viviendo. *No, no sentí eso ; era algo más ; así, mientras aquella gruesa checoslovaca, envuelta en un traje de lamé, se deslizaba como una ballena brillante por todo el escenario, apretando el micrófono como un arma de las más violentas, bañada en un sudor que por desgracia no era sangre y repitiendo, “Don Quijote”, “Don Quijote”, con interminables balidos, sentí, no que no podía seguir viviendo, sino que tenía que morir al momento ; pero al momento : sin un instante de tregua, sin esperar por razonamientos ni consuelos. Eso sentí, y era como si de pronto hubiera descubierto que se me caían los brazos y ni siquiera sentía dolor...*³²

Ces italiques ont la taille d'une petite incision dans le texte où un auteur fait le récit d'une relation entre Reinaldo et Reinaldo. Ces interventions intercalées introduisent une multiplication du point d'énonciation, préoccupation entretenue avec attention par Arenas. Dédoublement de Reinaldo en Reinaldo, redoublement de Reinaldo par Reinaldo ; ces points de dénonciation répercutent celui d'une même « personne » ; d'une voix qui parle soudain plus fort et plus intensément dans le texte.

À l'aube, un blessé nommé Reinaldo s'effondre devant la porte de Reinaldo. À partir de ce moment, distinguer des identités n'est plus une question d'analyse, car nous savons qu'il s'agit en quelque sorte de différentes intensités de « la même personne ». Le sujet « réel » de ce récit n'est plus l'identité du narrateur, mais le pluriel de la blessure – « Les blessés ». Reinaldo, dont le récit s'écrit en parallèle à celui d'un Reinaldo qui n'écrit pas et qui s'applique à soigner un Reinaldo blessé qui est aussi les autres Reinaldo, se donne une mort métaphorique et de sa propre plume – car Reinaldo ne réussit pas à sauver Reinaldo, (peut-être même contribue-t-il à le conduire à la mort) dans ce récit où les soins prodigués avec tendresse, application et folie, restent sans effet et conduisent à la disparition du blessé. Le dernier renversement, « Todo eso lo dijo en

³² « Alors que le spectacle était commencé depuis un moment et qu'une des chanteuses tchèques, vêtue d'une robe scintillante, interprétait une chanson populaire espagnole, brusquement il comprit, comme on découvre une douleur inattendue, qu'il lui était impossible de continuer à vivre. *Non, ce n'est pas ça que j'ai compris ; c'était autre chose ; pendant que la grosse Tchèque, dans sa robe en lamé, glissait sur la scène comme une baleine lustrée, serrant le micro comme une arme des plus menaçantes, dégoulinant de sueur et non de sang, malheureusement, en répétant « Don Quichotte » « Don Quichotte », avec des bêlements interminables, j'ai compris, non pas que je ne pouvais plus vivre, mais que je devais mourir sur-le-champ ; sans perdre un instant ; sans m'accorder le moindre délai ni trouver de bonnes raisons de me consoler. Voilà ce que j'ai compris, et c'était comme si brusquement mes bras se détachaient de mon corps et que je n'éprouvasse aucune douleur...* » (Ibid., p. 76-77.)

voz alta, y pensó que sería conveniente anotarlo para un libro que había planeado escribir.³³ » pourrait paraître un retrait cynique de toute émotion, mais, *derrame de lágrimas*, le récit était logé encore plus profondément au cœur du récit, car Reinaldo n'est pas mort en même temps que Reinaldo et les dernières lignes semblent faire de son récit simplement cela : un récit, ou une hallucination qui s'enchevêtre à ses pensées. Pouvait-on se permettre de prétendre que Reinaldo, Reinaldo, et Reinaldo Arenas sont une seule et même personne ? Telle est la contradiction.

El herido se llamaba Reinaldo

Poussé à bout, Reinaldo fait un compromis sur l'essentiel en maintenant devant sa mère l'apparence d'un être humain, qui dort, se lève, s'alimente à l'heure des repas et de temps en temps se manifeste, ici par une remarque mordante et rageuse, un refus brutal ou une requête pressante. Sa sensibilité exacerbée par les efforts croissants d'intrusion de sa mère qui l'obligent à prendre les grands moyens, il prétend que c'est pour lui-même qu'il demande sirop et comprimés dont il compose des potions compliquées qu'il administre au blessé – pour le lecteur, cela ressemble à un rapprochement de plus entre Reinaldo et le blessé. Mais cet argument dont la mère est plus ou moins dupe ne fait qu'augmenter la tension entre eux ; quand elle menace de faire venir un médecin, la réplique est sans appel : « Si traes un médico me ahorco – dijo Reinaldo, con una sinceridad que detenía. » L'hostilité nourrie à l'égard de sa mère n'est pas tant dirigée contre elle en tant que figure maternelle, qu'en tant que force imposée qui l'empêche de trouver pour lui-même sa propre définition. Reinaldo s'efforce de tenir cette force en respect, avec une violence toute proportionnelle. Déroutée (mais prise en flagrant délit) dans l'une de ses tentatives « d'atteindre » Reinaldo, elle s'abandonne encore une fois à des pleurs, entrecoupés d'imprécations. Les larmes de la mère sont aussi celles de Reinaldo impitoyable. C'est qu'il est en proie à une profonde révolte qui ne trouve d'autre issue que la négation, le refus, la résistance, et une violence consciencieusement contenue. Mais cette hostilité protège l'élan de (se) sauver, la conscience de quelque chose d'essentiel à préserver qui le pousse à se mettre hors d'atteinte ; le blessé présente

³³ « Il dit tout cela à voix haute, et pensa qu'il serait bon de le noter pour un livre qu'il avait projeté d'écrire. » (*Ibid.*, p. 87.)

à Reinaldo le défi de sortir de soi, d'aller au bout de soi-même. Sacrifice et transformation restent invisibles aux yeux (le blessé, caché puis dévoré, disparaît entièrement.)

Il s'agit d'une fin tragique. Je retrouve dans les états de Reinaldo et de son blessé l'image du phénix brûlant de son propre feu – sa blessure – pour renaître de ses cendres, bien que la mort ne soit pas ici subie par le feu. La double cruauté de leur sort est aussi celle de Sisyphe, qui avait remonté la pierre au *sommet* de la montagne, comme Reinaldo a installé son blessé sur le toit, le plus possible hors d'atteinte, et dont, bien que pour le sauver, il a pratiquement fait une offrande, un sacrifice (dans *Celestino antes del alba*, l'enfant passe son temps à courir sur les toits et à débusquer de petits oiseaux qui y font leur nid – précisément, Reinaldo découvre que le blessé « era casi un muchacho. ») La pierre est son récit qui sans cesse déboule, conscience lancinante. La dévoration finale par les oiseaux évoque le sort de Prométhée enchaîné aux sommets et condamné à nourrir l'aigle de son foie. Les recommencements évoqués par ces trois mythes me sont suggérés dans le récit par le fait qu'après tout Reinaldo « reste », ou survit, ou même revit, car il est le dernier à prendre la parole, suggérant encore une fois son projet d'écrire un livre, et rien n'indique alors qu'il s'agisse ici de la fin du récit, plutôt un récit inachevé – tout est à commencer.

Mais il s'agit aussi, dans l'ordre des choses, d'une forme de sublimation, car Reinaldo a recueilli Reinaldo à l'état de blessure et l'a rendu au néant, emporté jusqu'au dernier os par les vautours, au cours d'une étrange élévation – le blessé recueilli devant sa porte, au niveau de la rue, il le porte en hauteur dans sa chambre, où il tente lui-même de se tenir hors d'atteinte, puis sur le toit malgré les intempéries (et toujours dans l'objectif de le cacher aux yeux de sa mère, dévouée, insistante, rusée), où les vautours viennent le dévorer. Même mort, Reinaldo reste « le blessé » ; jamais Reinaldo ne tient Reinaldo pour mort ; « al oscurecer, tres de aquellos pajarracos obstinados alzaron el vuelo, con el último hueso del herido bien aprisionado entre sus garras. » L'ironie tragique qui porte Reinaldo à conduire ou accompagner le blessé à sa disparition ressemble à une relation établie entre les êtres qui, selon Simone Weil, est le trait de l'*Iliade*, où « Tout ce qui, à

l'intérieur de l'âme et dans les relations humaines, échappe à l'empire de la force est aimé, mais aimé douloureusement, à cause du danger de destruction continuellement suspendu.³⁴ ». Mais ici la destruction est menée à terme et à sa conséquence la plus ultime. Reinaldo a lutté contre l'intrusion et contre la solitude, contre la fièvre et contre les éléments – une fois sur les toits, assailli par un déluge, il fait une digue de son propre corps pour protéger le blessé d'une pluie torrentielle, puis, devant l'eau qui monte et menace de les noyer sur les toits, il doit se résoudre à tenir le blessé à bout de bras au-dessus de lui pour le sauver du déluge de ce monde en train de s'inverser. Et pourtant la fin du blessé se présente comme une forme d'accomplissement ; devant l'irréversible (« ya no tienes escapatoria »), elle doit se muer en libération. C'est la dimension tragique qui occupe Reinaldo tout au long de son intention d'écriture, dans ce récit où l'ambiguïté est sans cesse attisée entre la compassion et la cruauté, le désir de liberté et la force de sublimation qui a pris la forme d'une destruction. La désintégration du blessé dans le ciel, déchiqueté par les oiseaux, (qui pourrait tout aussi bien être lue comme une tragédie parodiée), produit l'image forte d'une transformation. (L'absurdité de l'enfermement n'a d'égale que l'absurdité de l'absence de circonstances favorables à l'aspiration.) Reinaldo a brisé des chaînes qui le retenaient, car pour sauver le blessé il commettait un geste de survie ; Reinaldo devait se sauver lui-même.

Apoyando la cara a los cristales de la ventana vio la lluvia, ahora, de colores, descendiendo hasta la calle.

— Llueve como si el cielo hubiese puesto a funcionar todas sus gárgolas. Llueve como llanto, como si todas las criaturas de lo alto se estuviesen resolviendo en lágrimas. Llueve, y el escándalo de la lluvia es un sollozo tan increíble que ni yo mismo en estos momentos podría superarlo.

Le recours à l'image de la pluie, l'un des grands modèles de métaphore comme le dirait peut-être Borges³⁵, fait apparaître les larmes des tristesses du début du récit, des larmes qui peuvent être celles de Reinaldo ou de Reinaldo, des vautours ou d'une multitude de dieux inexistantes – et, simplement, une pluie magistrale. Elles passent sur la vitre

³⁴ Simone WEIL, « L'Iliade ou le poème de la force », *La source grecque*, Paris : Gallimard, 1953, p. 550.

³⁵ Jorge Luis BORGES, « La metáfora », *Arte poética. Seis conferencias*. traducción de Justo Navarro ; prólogo de Pere Gimferrer ; edición, notas y epílogo de Călin-Andrei Mihăilescu, Barcelona : Editorial Crítica, 2001.

comme un acte de rupture de la tension qui a mené à l'accomplissement d'un sort terrible, douloureux et peut-être libérateur, sans autre explication que lui-même –désir et nécessité de livrer une image à sa disparition ultime, afin que d'autres apparaissent. Les images qui nous marquent, nous devons nous en libérer et pour cela, nous devons les reproduire ou les recréer, mais assurément anéantir leur emprise sur nous en créant d'autres images³⁶. Les couleurs marquent le pouls lent de cette apparition et de cette disparition.

Desgarramiento, perte et disparition, la blessure, concerne aussi le temps. « Con un gesto de apreciable ternura le puso la mano en la cara. –También tenemos la misma edad – dijo luego, con tranquilidad insuperable. » Et la solitude. Ce sont les phrases que Reinaldo souhaite prendre en note pour son livre. « Los días pasan como perros muy flacos que no van a ninguna parte – dijo en voz alta, y pensó anotarlo para un libro que había planeado escribir. [...] – La soledad pulula hasta en los mínimos gajos de eucaliptos – dijo en voz alta. » La fuite du temps s'affronte seul à seul. « Le temps est la préoccupation la plus profonde et la plus tragique des êtres humains ; on peut même dire : la seule tragique. Toutes les tragédies que l'on peut imaginer reviennent à une seule et unique tragédie : l'écoulement du temps³⁷. » Une douleur infligée doit être éprouvée dans ce *desgarramiento*, mais le livre n'est pas et ne se réduit pas à ce deuil du temps, car il n'est même pas écrit – « il serait bon de le noter pour un livre qu'il avait projeté d'écrire », pense Reinaldo, intéressé par les phrases et les images qui lui viennent à l'esprit – et ce qui apparaissait comme une formidable apathie se renverse soudain en une affirmation de liberté ; écrire ou ne pas écrire est un choix qu'il se réserve, même si l'exercice de son libre-arbitre doit pour cela rester un jeu qui ne manque pas d'une certaine cruauté – la cruauté peut toujours s'ajouter à l'inéluctable. Reinaldo triomphe ainsi ironiquement de lui-même. L'écriture reste dans le domaine du possible. Et dans cette tension maintenue avec application, comme l'est la description de la fin irrémédiable du blessé dans la « bacchanale » des oiseaux indifférents, le blessé et

³⁶ Serge TISSERON, *Psychanalyse de l'image : de l'imgo aux images virtuelles*. Paris : Dunod, 1985..

³⁷ WEIL, *La source grecque*, op. cit.

le projet d'écriture échappent à l'inscription d'une réalité qui resterait quelconque ; car l'écriture exige *d'abord* un prodigieux sacrifice.

Dans ce petit récit qui ressemble tout entier à une vision, la vision, introduite par les couleurs, déploie ses dimensions ; l'image produite devient le lien à soi. Je trouve dans « Les blessés » les préoccupations qui m'ont tant frappée dans les œuvres d'Arenas – l'importance de la couleur, de la lumière (ici sous la forme de *resplandor*, éclat), de la vision et d'une force de transformation qui passe par le dédoublement. Quant à la blessure, elle donne forme à une souffrance qui anime le texte et qui se manifeste avec autant de force tragique (le blessé) que de vitalité débordante (Reinaldo qui le soigne éperdument, sans lui sauver la vie). L'image de l'écrivain aux prises avec une force d'inertie interrompt par moments un texte qui pourtant s'écrit ; il culmine par une ligne qui anéantit tout sentiment de compassion auparavant établi et qui met en cause la position de l'auteur par rapport à ses personnages. (Arenas discute cette idée à propos de *El mundo alucinante*, *Otra vez el mar* et *Le portier*³⁸). Cette réflexion concerne aussi le lecteur dans sa relation au texte ; livré à ses propres sentiments et sensations, entraîné par eux, il est en même temps tenu en respect devant ce texte et sa blessure ; les dernières lignes, dans leur surprenante neutralité, me laissent penser que Reinaldo en assume fort bien seul l'élément tragique. Il reste le seul maître du livre qui ne s'est pas écrit et, si le lecteur en éprouve de la confusion, c'est qu'il n'est pas à même d'assumer sa propre blessure.

³⁸ « No sólo ya cuestiono el tiempo y la estructura de la novela, sino que también me cuestiono a mí mismo como autor. En mis últimas novelas el autor no sólo desaparece, sino que es además atacado e insultado violentamente por los personajes. Metafóricamente una novela como *El portero* – que acabo de escribir – no la escribe Reinaldo Arenas, sino un millón de personas anónimas. » Reinaldo ARENAS, Francisco Soto, *Conversación con Reinaldo Arenas*, Madrid : Editorial Betania, 1990, p. 50.

« J'interroge non plus seulement le temps et la structure du roman, je m'interroge aussi moi-même en tant qu'auteur. Dans mes derniers romans non seulement l'auteur disparaît, mais il est de plus violemment attaqué et insulté par les personnages. Métaphoriquement, un roman comme *Le portier* – que je viens d'écrire – n'est pas l'œuvre de Reinaldo Arenas mais celle d'un million de personnes anonymes. » (traduction libre)

Visions de la cécité

*Si l'œil n'était pas solaire,
Comment apercevriions-nous la lumière ?³⁹*

La cécité offre l'image d'une première forme et une forme première de blessure qui se révèle dans la couleur. Première forme parce qu'elle initie la réflexion sur l'écriture, forme première parce qu'elle atteint l'organe de la représentation, de la relation avec le monde extérieur qui se reflète dans la vision du monde, relation exprimée dans le langage qui s'appuie sur la vision. La réflexion n'est donc pas un simple jeu de mots.

À la recherche d'un livre qui aurait entre ses pages quelque chose de la vitalité d'Arenas, se détacherait des événements de sa vie pour parler de son écriture, et en ferait voir l'immense clarté, face au rayon vide d'une bibliothèque où aurait dû se trouver ce livre, je me suis trouvée devant l'immense rayon de Borges, sur Borges. Borges dont les vers d'« Insomnio » ouvrent *Celestino antes del alba*, le premier et dernier livre d'Arenas publié à La Havane. Le premier livre qui s'est trouvé devant moi, *Borges : Selected Non-Fictions*, s'est ouvert à la première page de *Blindness*, la conférence sur la cécité. Et en lisant ces pages sur la surréelle obscurité du monde de l'aveugle – une nuit jamais noire –, au fond de l'horizon j'ai vu apparaître la rumeur des premières pages d'*Otra vez el mar* – une mer jamais bleue.

El mundo del ciego no es la noche que la gente supone. [...] El ciego vive en un mundo bastante incómodo, un mundo indefinido, del cual emerge algún color : para mí, todavía el amarillo, todavía el azul (salvo que el azul puede ser verde), todavía el verde (salvo que el verde puede ser azul). El blanco ha desaparecido o se confunde con el gris. En cuanto al rojo, ha desaparecido del todo, pero espero alguna vez (estoy siguiendo un tratamiento) mejorar y poder ver ese gran color, ese color que resplandece en la poesía y que tiene tan lindos nombres en muchos idiomas. Pensemos en *scharlach*, en alemán, en *scarlet*, en inglés, escarlata en español, *écarlate* en francés. Palabras que parecen dignas de ese gran color. En

³⁹ Jacob Böhme cité par Goethe dans *Traité des couleurs*, *op. cit.*, p. 89.

cambio, “amarillo” suena débil en español, *yellow* en inglés, que se parece tanto a amarillo ; creo que en español antiguo era *amariello*⁴⁰.

El mar. Azul. Al principio no. Al principio es más bien amarillo. Cenizo, diría... Aunque tampoco es cenizo. Blanco, quizás. Blanco no quiere decir transparente. Blanco. Pero luego, casi también al principio, se vuelve gris. Gris por un rato. Y después, oscuro. Lleno de surcos todavía más oscuros. Rajaduras dentro del agua. Quizás sean las olas. O no : sólo son los espejismos del agua, y el sol. Si fueran olas llegarían a la costa. Es decir, a la arena. Pero no hay olas. Solamente, el agua. Que golpea, casi torpe, la tierra. Pero no la golpea. Si la golpeará se oiría algún ruido. Llega, blanca, no transparente, la toca, torpemente, y se aleja. No es la tierra : es la arena. Cuando el agua sube, sin olas, la arena quizás suelte un ruido. Satisfecha. Desde aquí no oigo nada. El agua sube, pero no se ve bajar. La arena la absorbe. Por debajo vuelve al mar... Y más allá, ya no es gris, sino pardusco. Muy oscuro. Casi negro. Hasta que al fin, efectivamente, es negro. Pero ya es muy alto. Se une con el cielo. Los dos, por separado, no se pueden distinguir. Así que entonces, mirando fijamente, nunca es azul...⁴¹

Dans ces deux passages où les couleurs ne sont pas celles, ni telles, qu’il n’y paraît à première vue, « La ceguera » entre dans l’obscurité qui n’est pas obscurité et trouve les couleurs ; *Otra vez el mar* trouve aussi les couleurs dans la mer qui n’est pas bleue, et

⁴⁰ Jorge Luis BORGES, « La ceguera », *Siete noches*, Mexico : Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 143-144. « Le monde de l’aveugle n’est pas la nuit que supposent les gens. [...] L’aveugle vit dans un monde assez incommode, un monde indéfini duquel émergent quelques couleurs, dans mon cas, encore le jaune, encore le bleu (sauf que ce bleu peut être du vert), encore le vert (mais ce vert peut être du bleu). Le blanc a disparu ou bien se confond avec le gris. Quant au rouge, il a complètement disparu mais j’espère qu’un jour – je suis un traitement – il y aura une amélioration et que je pourrai voir cette grande couleur qui resplendit dans la poésie et qui a de si beaux noms dans tant de langues. Pensons à *scharlach*, en allemand, à *scarlet*, en anglais, *escarlata*, en espagnol, *écarlate*, en français. Mots qui tous semblent dignes de cette grande couleur. Le jaune en revanche est le terme *amarillo*, en espagnol ; *yellow*, en anglais, qui ressemble tellement à *amarillo* ; je crois qu’en vieil espagnol on disait *amariello*. » (BORGES, « La Cécité », *Sept nuits, Oeuvres complètes*, vol.2, traduction par Françoise Rosset, revue par Jean Pierre Bernet, Paris : Gallimard, 1985, p. 723.)

⁴¹ Reinaldo ARENAS, *Otra vez el mar*, Barcelona : Tusquets Editores, 2002, p. 13. « La mer. Bleue. Pas au commencement. Au commencement, elle est plutôt jaune. Cendrée, dirais-je... Non, elle n’est pas cendrée non plus. Blanche, peut-être. Blanche ne signifie pas transparente. Blanche. Mais ensuite, presque au commencement, elle devient grise. Grise, pour un instant. Et puis, sombre. Zébrée de sillons encore plus sombres. Des craquelures au fond de l’eau. Les vagues, peut-être. Mais non : seulement des mirages de l’eau et le soleil. Si c’étaient des vagues, elles atteindraient la côte, le sable. Mais il n’y a pas de vagues. L’eau seule. Qui, maladroite, bat la terre. Mais non, elle ne la bat pas. Si elle la battait, on entendrait du bruit. Le silence règne. Sauf l’eau touchant terre. Sans la battre. Elle arrive blanche – pas transparente – l’effleure à peine, se retire. Ce n’est pas la terre, mais le sable. Quand l’eau monte, sans vagues, le sable va peut-être bruïsser. Satisfait. D’ici, je n’entends rien. L’eau monte, mais on ne la voit pas redescendre. Le sable l’absorbe. Par-dessous, elle retourne à la mer... Là-bas, elle n’est plus grise mais brunâtre. Très foncée. Presque noire. Enfin, elle devient vraiment noire. Mais elle est déjà très haute. Elle rejoint le ciel, impossible de les distinguer. Si on la fixe alors, elle n’est jamais bleue... » (Reinaldo ARENAS, *Encore une fois la mer*, trad. Liliane Hasson, Paris : Mille et une nuits, 2002, p. 11.)

clôt dans l'obscurité : tombe la nuit. Ou plutôt, depuis la mer, monte la nuit. J'entre dans le monde des inversions. Que laisse voir l'obscurité qui miroite comme la mer ?

L'éloignement du « fond éclatant » évoque une forme de cécité, où le « premier plan », celui où l'on vit aveuglément, fait éclipse à quelque chose d'essentiel. Pourtant l'entrée dans la cécité offre un accès surprenant aux couleurs. C'est que le monde a plusieurs dimensions. « [...] la couleur elle-même participe de la nature de l'ombre (σχιερν), ce pourquoi Kircher a bien raison de l'appeler *lumen opacatum*. Comme elle est apparentée à l'ombre, elle aime s'unir à elle pour apparaître en elle et par elle dès la moindre occasion⁴². » L'image de la cécité suscite la vision d'un mouvement, imperceptible de l'extérieur, du regard qui se tourne vers l'intérieur.

Comme chez *Thomas l'Obscur* dont nous ne savons pas en vérité si Thomas s'est plongé dans les vagues ou dans ses pensées, la couleur changeante de la mer et les couleurs qui fument de l'obscurité ouvrent sur l'horizon des visions intérieures, de la transformation du paysage dans le regard, de l'expansion de la pensée ou de l'imagination hors de ce qui se trouve sous les yeux, ou de l'expansion au plus profond de soi-même. Il y a dans ces deux passages un miroitement des pensées où la mer et la cécité – la couleur – recèlent une « autre » vision, une vision intérieure qui est un autre regard sur le monde. C'est la résonance entre les deux passages qui recèle. Ce qui les relie, c'est qu'eux-mêmes sont leur propre résonance.

La conférence sur la cécité est une réflexion sur la littérature. Ce qui se détache sur fond d'obscurité, c'est la couleur, phénomène de la lumière qui relie l'œil au monde, où s'établit le domaine de la perception. La couleur apparaît comme ce qui, entre le clair et l'obscur, devient perceptible et sensible, ce qui marque l'espace et le temps.

Curieusement, si la couleur est de temporalité abstraite puisqu'elle est perçue par l'œil, elle exécute aussi le passage du temps dans la mesure où elle s'imprime dans le corps, dans le cerveau, et se réfléchit en une vision du monde. La couleur définit l'espace dans les « objets » (sensation d'un monde « extérieur », ou sensation de se trouver dans le

⁴² GOETHE, *Traité des couleurs. Op. cit.*, p. 114 (§69).

monde), mais elle marque le temps dans l'écriture, car c'est la couleur, et non la durée, qui émerge de la contemplation de la mer, de la contemplation de l'obscurité. La présence latente, le flottement ou l'irradiation des couleurs sous le regard aveugle de *Borges* s'énoncent elles aussi, dans cette forme de description, sous la forme contemplative de qui est à la fois soumis aux couleurs de l'obscurité qui coupe du monde et « encore » (todavía) doté des couleurs, signal du monde et de soi-même qui perce « encore » (c'est-à-dire pour l'heure, avant la nuit) l'obscurité pour venir l'atteindre. « Dans son état le plus lumineux, la couleur est déjà quelque chose d'obscur ; si on la concentre, il faut qu'elle devienne plus sombre [...] »⁴³. » La vision est une question d'intensité, comme le sont le passage du jour à la nuit et de la nuit au jour.

Il s'agit aussi, dans la cécité et dans la mer, de la couleur que l'œil lui-même produit.

[...] en l'œil réside une lumière au repos, laquelle serait suscitée par le moindre stimulant venant de l'intérieur ou de l'extérieur. Nous pouvons, en y contraignant notre imagination, faire naître en nous dans l'obscurité les images les plus claires. Dans le rêve, les objets nous apparaissent tels qu'en plein jour. À l'état de veille, la moindre impression extérieure produite par la lumière nous est perceptible ; et même, lorsque l'organe subit un choc d'origine mécanique, la lumière et les couleurs y jaillissent⁴⁴.

Goethe signale ici une activité de projection réciproque de l'œil et du monde qui repose sur la nature même de l'œil comme organe de perception et de production d'images. Dans le texte, la cécité peut prendre la forme de la couleur et l'aveugle donner sa vision du monde, et, plus précisément, sa vision du texte lui-même, sa vision de la littérature. Ce ne sont plus des idées littérales en surface de la page, une simple fantaisie née de l'imagination abstraite, c'est un monde de production de visions qui s'ouvre ainsi dans cette juxtaposition (impressions) de l'image de la couleur dans le regard d'un aveugle ; ce que j'ai vu entre le passage de « la cécité » et celui d'*Otra vez el mar* n'est plus de l'ordre du reflet des couleurs (comme deux surfaces de texte qui se faisaient face et se regardaient par hasard), mais une correspondance par transparence entre cette vision de la cécité et celle de la mer, perméabilité des textes à d'autres visions de la couleur – et,

⁴³ *Ibid.*, p.247 (§699).

⁴⁴ *Ibid.*, p.89.

par retournement, du texte, de la littérature. Cette réciprocité, n'est-ce pas aussi, sans nécessairement être une métaphore, l'interaction entre l'écriture et la lecture ?

Que donne la couleur au texte ? Qu'est-ce qui donne sa couleur au texte ? C'est moins dans ce que signifie et intensifie symboliquement la couleur que dans le fait que l'on dépeint ou non⁴⁵ le monde en couleurs que repose l'importance des couleurs dans le texte. La coïncidence des couleurs dans les deux passages relevés ici a révélé une sensibilité aiguë aux images qui se rapportent au sens de la vue dans les textes d'Arenas, depuis la couleur jusqu'aux visions de la lumière et de l'obscurité : intensités du jour, de l'ombre, du brouillard, de l'obscurité, de la nuit et des couleurs.

Sans la couleur, tout ne serait que profondeurs d'ombres accentuées et gradations de clartés, des lueurs subtiles aux plus incandescentes. Sans elle, la cécité de « Borges » serait une pulsation de faibles intensités lumineuses dénuées de résonances poétiques – telles qu'elles se présentent dans ce passage, et plus largement si on voulait retirer la couleur du langage tel que les êtres humains l'ont formulé, en se représentant le monde en couleurs ; c'est-à-dire que le langage pense le monde en couleurs et en intensités lumineuses ; la mer, dans ces premières pages d'*Otra vez el mar*, serait pure surface réfléchissante, calme, silencieuse, élément transparent, invisible, qui imprègne, filtre dans le sable, disparaît, perméabilité qui appartient aussi au langage. Le langage est humide.

L'intervention des couleurs dans ces deux passages est d'autant plus singulière que les deux visions coïncident (dans mon regard) dans l'apparition successive et changeante des couleurs, et presque dans leur séquence, jusque dans une même absence, de part et d'autre : le rouge n'apparaît que traduit sous sa forme « salie⁴⁶ » en rouille (marrón, pardusco), et dans une même présence liante, *amariello*, *amarillo* : de la cécité à la mer, une couleur : le jaune. « C'est la couleur la plus proche de la lumière⁴⁷. » Les diverses

⁴⁵ *Thomas l'obscur*, de Maurice Blanchot, est écrit en noir et blanc, en clair-obscur. Seule une mention est faite de la couleur : le rouge, évoqué aux côtés du noir, et comme une couleur absente.

⁴⁶ GOETHE, *Traité des couleurs*, op. cit., à propos du jaune, p. 268.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 267 (§765).

symboliques des couleurs ne sont pas l'objet de ma réflexion. La lumière, précisément, est ce qui permet à l'œil de voir, aux couleurs d'apparaître et aux images de se former. Dans « La cécité », l'absence de vision est relayée par le langage ; pourtant, le langage est profondément ancré dans les « moyens » de la vision. Les images produites dans le langage, et ici dans le texte, sont sensorielles⁴⁸. « La cécité » prive et délivre du « monde des apparences » (Borges) ; entre la sensation (ne pas voir) et l'image (la cécité dans le texte), un passage possible. « La cécité » est une première « image de la vision » qui se révèle dans l'écriture. L'image de la cécité révèle à quel point l'écriture s'appuie sur la vision. Ainsi la vision de la couleur chez Arenas sera d'abord une vision de l'écriture.

La cécité

Quelque chose d'origine physiologique et symbolique porte l'être humain à considérer ce qu'il voit, ce qui est éclairé – le visible – comme ce qui est connu ou accessible à la connaissance, et ce qu'il ne voit pas, qui est dans l'obscurité, ou invisible, ou absent, comme l'inconnu. Telle est l'importance du regard, fonction de l'organe de la vision, sur laquelle s'appuie une vision de ce que sont prévoir, percevoir, entrevoir et « savoir ». Le texte de Borges exerce la fascination de la cécité, amplifiée par les mythes de la clairvoyance de l'oracle, et de la poésie du chant aveugle depuis Homère – l'aveugle, l'oracle, le poète, voient ce que personne d'autre ne voit, accèdent à un domaine au-delà de ce qui est connu – visible. Et pour cela et peut-être parce qu'il a été le passage déclencheur, des deux passages, c'est celui qui frappe le premier. J'entre dans l'univers de celui que ne voit pas, pour voir par ses yeux, de l'intérieur, dans son regard. Soudain, c'est l'aveugle qui me guide et je le suis. Quel autre lien que le texte donne à voir ce que voit qui ne voit pas ? Y a-t-il qui s'intéresse, dans un univers où pratiquement tout est visuel, visible et audible ? Qui s'intéresse à ce que voit celui qui ne peut donner forme pour lui-même, que pour les autres, au prix d'un énorme effort ? Je crois que seule la littérature s'y intéresse.

*

⁴⁸ Voir à ce propos TISSERON, *Psychanalyse de l'image*, op. cit.

Dans « L'éblouissement selon Borges »⁴⁹, Luc Lang raconte que Borges a oublié un jour l'interdiction de travailler face à la lumière à la suite de l'opération qui lui avait rendu la vue. Absorbé toute une journée dans la lecture d'un roman à la lumière entrant par un hublot, il en a été aveuglé pour toujours ; l'anecdote laisse penser que la cécité définitive lui est venue de la lecture⁵⁰. Mais ce qu'il y a de littéraire à la cécité de Borges est sa propre écriture, non l'histoire personnelle, car de cette histoire, de la personne, nous fabriquons une apparence, un personnage, dont « Borges », alerte, tend toujours à s'écarter, préférant rester dans l'ombre – opération par laquelle il se met doublement en lumière. « Escribí sobre la ironía de Dios y al fin me pregunté cual de los dos había escrito ese poema de un yo plural y de una sola sombra⁵¹. » « Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. [...] No sé cual de los dos escribe esta página⁵². »

Il n'y a pas de mise en scène de la perte de la vue de la part de Borges ; dans cette conférence sur la cécité, il est question avant tout d'une vision de la littérature, et le moment « pathétique » qui donne lieu au texte (un moment tragique, aurait-il pu dire, mais cela aurait manqué de pudeur) est un moment retracé, un moment littéraire : 1955, année où il est nommé directeur d'une grande bibliothèque dont il ne peut plus lire les titres, et où, devant l'inéluctable, il décide qu'il devra inventer l'avenir. Il s'agit ici de retrouver sa propre perception des choses, de faire en sorte que la lumière vienne « de l'intérieur⁵³ ».

⁴⁹ Luc LANG, « L'éblouissement selon Borges », *Le Magazine littéraire*, consulté en ligne : <http://www.magazine-litteraire.com/content/homepageAudio/article?id=13721>

⁵⁰ LANG, *ibid.*, « L'une des opérations que Borges supporte à l'âge adulte lui rend la vue de manière définitive, à condition, précise le chirurgien, que son patient ne travaille jamais avec la lumière de face. L'éclairage doit toujours venir de l'arrière, par-dessus son épaule, dans un dispositif qui n'est pas sans rappeler, chez Platon, notre condition d'humains ordinaires qui ne percevons du monde que des ombres sur le fond de la caverne : « Quant à la lumière, elle leur vient d'un feu qui brûle en arrière d'eux, vers le haut et loin... » écrit Platon dans sa scénographie (cf. République, VII. 514/515). De nombreuses années plus tard, Borges, oublieux de cette contrainte, a lu, face à la lumière d'un hublot d'avion, un long roman, une journée durant. Le soir même, il entrait pour toujours dans un lent crépuscule. »

⁵¹ BORGES, « La ceguera », *op. cit.*, à propos du « Poema de los dones », p. 147. « J'écrivis sur l'ironie de Dieu et je finis par me demander lequel avait écrit ce poème, d'un « je » pluriel ou d'une seule ombre. » (BORGES, « La Cécité », *Sept Nuits*, *op. cit.*, p. 725.)

⁵² BORGES, « Borges y yo » compléter la référence.

⁵³ Geneviève MAROT, « Un frisson dans l'azur », 2011, inédit.

La tombée de la nuit est pour « Borges » la perte tranquille et lente d'une forme de vision, qui lui offre (et sans doute est-ce une image littéraire) un regard réactivé. Dans les textes d'Arenas, c'est d'abord la nuit du rêve, l'effacement d'une réalité que procure la faculté de fermer les yeux – mais pas tout à fait l'effacement, plutôt une vision transformée en quelque chose de vivable –, *Con los ojos cerrados* d'Arenas, pour l'enfant à qui l'obscurité permet d'échapper à l'insistante et brûlante clarté ; c'est aussi, plus tard, la réelle tombée de la nuit alors qu'Arenas est en fuite et caché dans le parc Lénine, d'où il écrit « avant la nuit », *Antes que anochezca*, où la nuit annonce déjà la fin, et une douloureuse libération. Mais pour le lecteur, cette fin n'est jamais une fin, dans la temporalité du texte lu qui a produit des images dont il cherche ensuite à se libérer en créant d'autres images.

*

Entrée dans rhétorique de la cécité⁵⁴. Le critique ou le lecteur d'un texte se dévoile (crée ses images) au moment où il est le plus aveugle à lui-même et à sa propre lecture. Seul le lecteur du lecteur « voit clair » dans la lecture du premier, sans pour autant voir clair dans sa propre lecture, là où il se révèle. Le texte n'est pas un cours d'eau à remonter comme si ce cours d'eau existait réellement. Il se dérive comme une équation mais sans autre réponse exacte que la sensation de l'image produite. « La única realidad del texto es el texto mismo, y el texto es alucinatorio⁵⁵. » ; le texte produit des images. Affinité avec la mer, qui change de couleur, qui n'a pas une seule couleur, « La ceguera » ouvre sur une vision où la couleur nous prend par surprise, ni objet ni contenu ni forme. Peut-on voir clair dans un texte ? Si le poète est un oracle, le texte littéraire est-il donc un texte qui « voit » ? Borges (« Borges ») écrit et parle littéralement depuis le lieu de la cécité ; jamais elle ne se limite à la cécité personnelle. Le fait de savoir Borges aveugle et le fait qu'il se livre ouvertement à cette cécité dans ses textes devrait plutôt renvoyer

⁵⁴ Paul DE MAN, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Second Edition, Revised*. Introduction by Wlad Godzich, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1983 [1971].

⁵⁵ MONEGAL, « El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas », *Reinaldo Arenas : alucinaciones, fantasia y realidad, op. cit.*, p. 11. « La seule réalité du texte est le texte lui-même, et le texte est hallucinatoire. » (traduction libre).

le lecteur à sa propre cécité. Dans la cécité se produisent des superpositions, des rapprochements, apparaissent des images qui ne se soumettent plus aux lois de la vision. « La ceguera » offre donc une métaphore de la lecture et de l'écriture ; avec « Borges » ; on ne peut dire qui, du lecteur ou du texte, suit les pas de qui.

Pourquoi *Ella*⁵⁶, qui n'est pas aveugle, voit-elle dans la mer les mêmes couleurs que l'aveugle dans l'obscurité ? Pourquoi l'aveugle voit-il dans l'obscurité les mêmes couleurs qui passent sur les vagues sous son regard ? À l'image des couleurs de la cécité, ce passage, qui est la première page d'*Otra vez el mar*, est aussi une introduction au sens propre, c'est-à-dire l'entrée dans un regard intérieur (*insight*).

Insight – le regard intérieur

Il s'est produit autre chose à ma lecture de ces pages de « La ceguera » ; j'apprends que Borges était nommé directeur de la Bibliothèque de Buenos Aires, alors presque aveugle, en 1955. Et que ses premières visites à cette bibliothèque, enfant, se faisaient le soir venu (*de noche*) quand qu'il accompagnait son père après sa journée de travail. À la nuit tombée, il découvrait la magie et la clarté des mots abrités par les encyclopédies, mots qu'il décrit comme des objets précieux, couleurs et sonorités qu'il rend poétiques – sans doute par cette sensibilité à la portée et la texture des mots qui accompagne l'effacement des autres sensations procurées par la vue.) Et que les deux autres directeurs de la bibliothèque avant lui (José Marmol, nommé en 1868, et Paul Groussac, nommé en 1885) avaient été frappés, eux aussi, de cécité. La littérature était donc depuis longtemps pour Borges associée à une atténuation de la luminosité extérieure et une intensification du regard intérieur.

I love that world of colors, and if I speak of my own modest blindness, I do so, first, because it is not the total blindness that people imagine, and second, because it deals with me. My case is not especially dramatic. What is dramatic are those who suddenly lose their sight. In my case, that slow nightfall, that slow loss of sight, began when I began to see. It has continued since 1899 without dramatic moments, a slow nightfall that has lasted more than three quarters of a

⁵⁶ « Elle », qui est n'est pas « lui ».

century. In 1955, the pathetic moment came when I knew I had lost my sight, my reader's and writer's sight⁵⁷.

À la première lecture de ce passage en anglais : *my reader's and writer's sight*, j'ai cru que Borges parlait de la perte de sa *vision* ou de son *intuition* d'écrivain et de lecteur. Je comprenais bien qu'il s'agissait du moment où ses facultés visuelles affaiblies ne lui permettraient plus ni d'écrire, ni de lire. Mais à la seconde lecture je glissais encore dans le premier équivoque – sans doute cette crainte que j'avais moi-même d'avoir perdu l'intuition. C'est ensuite que ma perception s'est renversée : *that slow nightfall, that slow loss of sight, began when I began to see*. Borges avait commencé à voir à partir du moment où il avait commencé à perdre la vue, c'est-à-dire dès en ouvrant les yeux. Ce qui prend un sens terrible, littéraire, de perte et de découverte, comme l'est ce réel déclin de la vision, circonstance personnelle, qui fait surgir les métaphores dans son écriture. Je redécouvre dans « Con los ojos cerrados⁵⁸ », ou « Los heridos », cette dimension tragique, terrible, mais d'une expansion inattendue qui survient une fois un seuil franchi, une transformation cruelle qui a, chez Arenas, ses affinités avec la mort.

Y seguí caminando con los ojos cerrados. [...] Lo primero que vi fue una gran nube amarillenta que brillaba unas veces más fuerte que otras, igual que el sol cuando se va cayendo entre los árboles. Entonces apreté los párpados bien duros y la nube rojiza se volvió de color azul. Pero no solamente azul, sino verde. Verde y morada. Morada brillante como si fuese un arcoiris de esos que salen cuando ha llovido mucho y la tierra está casi ahogada⁵⁹.

⁵⁷ BORGES, Jorge Luis. *Seven Nights*, translated by Eliot Weinberger ; introduction by Alastair Reid, New York : New Directions Pub. Corp., 1984.

⁵⁸ Et je me mets à penser à tous les mots, verbes et expressions qui font un écho à la vue ou multiplient le « voir », à l'infini, à l'infinif, comme découvrir, comme percevoir, comme recevoir, s'apercevoir, décevoir, émouvoir. Pleuvoir. Ouvrir l'œil, fermer les yeux, du coin de l'œil, l'œil que Buñuel a incisé, l'œil du cyclone, l'œil organe de la vision esthétique, l'œil organe de surveillance, l'œil de Dieu. Réflexion ; lumière/pensée. Le langage s'appuie sur la vision – ou est-ce seulement parce que j'ai commencé à remarquer ce thème et que toute référence à la vision désormais me frappe ? Mais en pensant aux caractéristiques de l'image, de l'image poétique et de l'image psychique, j'ai l'impression que ce trait (l'appui du langage sur la lumière) relève d'une certaine « vision » du monde.

⁵⁹ ARENAS, « Con los ojos cerrados », *Termina el desfile*, Barcelona : Seix Barral, 1981, p. 25. « J'ai continué à marcher les yeux fermés. N'allez surtout pas le dire à ma mère mais, les yeux fermés, on voit beaucoup de choses, on y voit même mieux qu'avec les yeux ouverts. La première chose que j'ai vue, c'est un nuage jaune qui brillait plus ou moins fort, comme le soleil quand il se couche derrière les arbres. Alors j'ai appuyé très fort sur mes paupières et le nuage est devenu bleu. Et vert, aussi, pas seulement bleu. Vert et violet. Un violet brillant comme celui de l'arc-en-ciel, quand il a beaucoup plus et que la terre est presque noyée. » (Arenas, « Les yeux fermés », *Fin de défilé*, trad. Aline Schulman, Paris : Presses de la Renaissance, 1988, p. 25.)

En fermant les yeux, la vision du « personnage » s'inverse ; les événements désolants qui viennent d'avoir lieu dans le texte se reproduisent, transfigurés ; le monde lui apparaît sous un angle inversé. Dédoublement de la vision d'un même événement, qui se résout (ou dissout) dans une fin tragique.

Si je ferme les yeux, je vois aussi des couleurs. La présence et l'absence ou la fuite et la suite des couleurs entraînent à penser le visible et l'invisible, attirent l'attention sur ce qui fait d'un mot un poème, d'une vision une apparition, d'une image, un texte, d'une fréquence – une couleur – métaphysique ? poétique ? Le texte sur la cécité n'a pas été examiné sous l'angle de la couleur. La circonstance de la cécité physiologique comme condition déterminante agit comme un trou noir – dès qu'on s'en approche, on oublie de regarder ; on entre dans la cécité sans plus observer *ce qui y est écrit*. Sans prêter attention aux autres conférences de *Siete Noches*. C'est exactement cela, être aveugle : ni regarder ni vouloir voir.

Le regard reçoit et projette dans son obscurité les visions. Regarder et *cerrar los ojos* sont à la fois un profond désir et une obligation – Borges, celui qui écrit sur la cécité, aux yeux « fermés » malgré lui, choisit de poser son regard dans l'obscurité, au-delà de la cécité ; Reinaldo accentue la vision en marquant comme un seuil de transformation du récit l'image des yeux ouverts, des yeux fermés. Transparaît à quel point le langage est vision et la vision, langage.

Yo vivo en ese mundo de colores y quiero contar, ante todo, que si he hablado de mi modesta ceguera personal, lo hice porque no es esa ceguera perfecta en que piensa la gente ; y en segundo lugar porque se trata de mí. Mi caso no es especialmente dramático. Es dramático el caso de aquellos que pierden bruscamente la vista : se trata de una fulminación, de un eclipse ; pero en el caso mío, ese lento crepúsculo empezó (esa lenta pérdida de la vista) cuando empecé a ver. Se ha extendido desde 1899 sin momentos dramáticos, un lento crepúsculo que duró más de medio siglo.

Para los propósitos de esta conferencia debo buscar un momento patético. Digamos, aquel en que supe que ya había perdido mi vista, mi vista de lector y de escritor. Porqué no fijar la fecha, tan digna de recordación, de 1955⁶⁰.

Borges, dans ce « yo vivo », pour une rare fois prend bien ici la position du « sujet » de la cécité, position qu'il dédouble continuellement ailleurs, comme dans le trait tiré sur lui-même, libération et délibération sur Borges brièvement déployée dans « Borges y yo » – délibération qui réapparaît chez Arenas avec « Celestino y yo ». Peut-être seulement dans la cécité « Borges » est-il bel et bien lui-même (cruelle affirmation).

Et comme dans *Celestino antes del alba*, inversion de *Antes que anochezca*, il y a comme à tout crépuscule quelque chose d'irréversible au lent crépuscule de « La ceguera ». Mais avec la tombée du jour vient toujours une intensification des couleurs à l'horizon. Si, comme le décrit Goethe, les couleurs surgissent du clair-obscur, intensifiées à la jonction entre la clarté et l'obscurité, c'est ce qui fait souffrir Borges, qui a perdu la lumière : l'impossible contraste, l'indéfini et le défi aux certitudes. Le contraste du noir sur blanc qui rend la lecture possible s'est dissous. Mais l'ondulante persistance des couleurs contrarie aussi cette impossibilité, fait apparaître la « permanence » du regard intérieur, *insight*. Ce regard intérieur est ce qui donne à voir, comme l'écriture donne à voir.

L'obscurité

Commencée avant l'aube (antes del alba), l'œuvre d'Arenas se termine avant la nuit (antes que anochezca) ; la vision que procure la tombée de la nuit qui marque le passage du temps, comme le crépuscule de la cécité, est aussi celle de l'imagination. La tombée

⁶⁰ BORGES. "La ceguera", *Siete Noches*. Epilogo de Roy Bartholomew. México : Fondo de cultural economica, 1980. « Je vis dans ce monde de couleurs et je voudrais dire, en premier lieu, que si j'ai parlé de ma modeste cécité personnelle, c'est parce qu'elle n'est pas cette cécité parfaite à laquelle pensent les gens et, en second lieu, parce qu'il s'agit de moi. Mon cas n'est pas spécialement dramatique. Dramatique est le cas de ceux qui perdent brusquement la vue; il s'agit alors d'une fulmination, d'une éclipse; mais en ce qui me concerne, ce lent crépuscule (cette lente perte de la vue) a commencé quand j'ai commencé à voir. Il s'est développé depuis 1899 sans moments dramatiques, c'est un lent crépuscule qui a duré plus d'un demi-siècle.

Pour les besoins de cette conférence, il me faut chercher un moment pathétique. Prenons celui où j'ai su que j'avais désormais perdu la vue, ma vue de lecteur et d'écrivain. Pourquoi ne pas fixer la date, si digne d'être retenue, de 1955. » (« La Cécité », *Sept Nuits, op. cit.*, p. 723)

de la nuit est un espace-temps où quelque chose se perd que je laisse derrière moi et s'ouvre autre chose de plus vaste, une expansion de l'espace et des sensations (la nuit, on court plus vite). La lumière est la plus rapide, mais à contre-jour elle peut freiner la vision et même aveugler ; la lumière directe écrase.

Quiero pasar a un hecho que suele ignorarse y que no sé si es de aplicación general. La gente se imagina al ciego encerrado en un mundo negro. Hay un verso de Shakespeare que justificará esa opinión : “*Looking on darkness which the blind do see*” ; “mirando la oscuridad que ven los ciegos”. Si entendemos negrura por oscuridad, el verso de Shakespeare es falso.

Uno de los colores que los ciegos (o en todo caso este ciego) extrañan es el negro ; otro, el rojo. “Le rouge et le noir” son los colores que nos faltan. A mí, que tenía la costumbre de dormir en plena oscuridad, me molestó durante mucho tiempo tener que dormir en este mundo de neblina, de neblina verdosa o azulada y vagamente luminosa que es el mundo del ciego. Hubiera querido reclinar me en la oscuridad, apoyarme en la oscuridad. Al rojo lo veo como un vago marrón. El mundo del ciego no es la noche que la gente supone. En todo caso estoy hablando en mi nombre y en nombre de mi padre y de mi abuela, que murieron ciegos ; ciegos, sonrientes y valerosos, como yo también espero morir. Se heredan muchas cosas (la ceguera, por ejemplo), pero no se hereda el valor. Sé que fueron valientes⁶¹.

Comment voir l'obscurité sans la noirceur ?

[...] [S]i je regarde l'obscurité à la loupe, vais-je voir autre chose que l'obscurité ? La loupe ne dissipe pas l'obscurité, elle ne fait que l'épaissir encore. Et si je regarde la lumière à la loupe, je verrai seulement, dans un choc, une lumière plus forte. J'ai entrevu mais je suis tout aussi aveugle qu'avant, parce que j'ai entrevu un triangle incompréhensible. Il faudrait, pour voir, que je me métamorphose en un triangle qui, dans le triangle incompréhensible déchiffrerait ma propre source et mon double⁶².

⁶¹ BORGES, « La ceguera », *Siete Noches*, *op. cit.*, p.144. « L'une des couleurs que les aveugles (du moins celui qui vous parle) regrettent de ne plus voir, c'est le noir ; il en va de même du rouge. « Le rouge et le noir » sont les couleurs qui nous manquent. Moi qui avais l'habitude de dormir dans l'obscurité complète, j'ai été longtemps gêné de devoir dormir dans ce monde de brouillard, de brouillard verdâtre ou bleuâtre et vaguement lumineux qui est le monde de l'aveugle. J'aurais aimé me reposer sur l'obscurité, prendre appui sur elle. Je vois le rouge comme une sorte de marron. Le monde de l'aveugle n'est pas la nuit que supposent les gens. Je parle, en tout cas, en mon nom et au nom de mon père et de ma grand-mère, qui moururent aveugles ; aveugles, souriants et courageux, comme j'espère moi aussi mourir. On hérite de bien des choses (de la cécité par exemples), mais on n'hérite pas du courage. Je sais qu'ils furent courageux). (BORGES, *Sept Nuits*, *op. cit.*, pp. 722-723.)

⁶² Clarice LISPECTOR, *La passion selon G.H.* Trad. Claude Farny, Paris : Des femmes, 1998, p. 35.

Ce passage provoque une vision tout à fait différente de la lumière, de l'obscurité et de la cécité. Un peu décevante aussi, à cause de Dieu, qui voit tout tandis que nous, nous ne voyons que rarement. Mais l'écriture de Lispector prend toujours des virages abrupts, où la force de l'aberration se noue à celle de la révélation. Plus l'obscurité est grande, plus la clarté est forte, en vertu du même instrument qui, précisément, peut aussi bien transformer la lumière en brûlure qu'épaissir la nuit au point de lui donner consistance. La vision peut métamorphoser ce qui est entrevu au point de le rendre incompréhensible.

Que signifierait être « encerrado en un mundo negro » ? Être assiégé par la noirceur, ne pouvoir en sortir, est l'apparence extérieure du fait de « ne pas voir » ; il s'agit métaphoriquement de la peur de ne pas voir, tout autant que de *la peur de voir*. À qui se trouve privé du plaisir de la vue, des formes et des couleurs, des visages, des images du monde, et privé de l'assurance procurée par la vue (d'un coup d'œil se percevoir dans l'espace, se reconnaître dans le regard des autres et connaître sa place dans le monde, du moins en apparence), l'obscurité apparaît comme un enfermement. « Un mundo negro » est une certaine représentation de la sensation d'être retranché de l'extérieur, d'avoir à affronter le monde de l'intérieur. La noirceur délivre aussi des apparences et de la possibilité de s'y reconnaître – mais Borges n'en est pas délivré puisqu'il rêve encore et craint toujours en rêve les miroirs. « Hubiera querido reclinarme en la oscuridad, apoyarme en la oscuridad. » Borges ne veut pas voir par les yeux d'un autre, ne veut pas d'un « lazarrillo » ; Borges ne veut pas se laisser diriger ni guider par un autre que « Borges ». L'obscurité offre un repos procuré par le sommeil et sans doute aussi par la pause des signaux qui viendraient de l'extérieur, des images qui assaillent et sollicitent le regard, des apparences, du témoignage possible de celui qui voit, d'une certaine responsabilité oubliée qui accompagne la vision. Enfermé dans le noir, chacun est livré à ce qui l'affronte. Borges n'est pas enfermé, mais écarté de la lumière, de l'autre côté du miroir. Il souhaite regarder le monde de ses propres yeux. La vue nous est donnée, ou enlevée, alors que la responsabilité nous appartient. *Ella* aussi préfère que cesse la brûlure du jour qui tourmente mais en plus coupant car, les yeux ouverts, elle reçoit la lumière de plein fouet. L'aveuglé tente de voir au-delà de la cécité – dans la littérature.

L'œil peut s'habituer à l'obscurité. Avancer dans l'obscurité n'est pas fermer les yeux. L'obscurité produit aussi une expansion. Le noir n'est pas une couleur, mais une absence de lumière perceptible à nos yeux ; il absorbe toutes les couleurs, mais elles ne nous sont alors pas perceptibles – seul l'aveugle les voit, qui perçoit les couleurs de l'obscurité : « Looking on darkness which the blind *do see*. »

La couleur

La pensée de la couleur comme étant une vision du texte, en-dehors, ou au-delà d'une symbolique universelle, trouve un écho dans une réflexion sur Borges et le kaléidoscope⁶³ où la couleur est envisagée comme une stratégie de fabrication de la temporalité de la narration. Aux yeux de l'auteure, Borges, dans *L'Aleph*, recourt à la couleur pour remédier à la linéarité réductrice du langage et pour exprimer ce qui dépasse le langage. Le recours à la couleur y est considéré comme une stratégie de communication avec le lecteur ; par l'intermédiaire de la couleur, « Borges » crée un souvenir, que le lecteur peut ensuite partager avec le narrateur et qui suscitera en lui des émotions ; il remédie au problème du temps en sollicitant la capacité du lecteur à éprouver des émotions pour le conduire à une expérience sensorielle lui rappelant son existence dans un corps sensible – « éprouver le texte » en-dehors de sa chaîne successive. « As we have seen, Borges's main complaint with language is its successive nature⁶⁴. » Mais quel Borges est celui qui se plaint ? « Borges » n'est-il pas seulement un point d'énonciation ? La mise en scène (l'énoncé) répétée de cette idée (d'autant plus sous forme narrative) n'est-elle pas une injonction, un défi à relever, un masque aux yeux ouverts ? Pourquoi Borges se plaindrait-il continuellement du caractère linéaire de l'écriture pour y recourir sans cesse, montrant toujours que les images produites n'ont rien de linéaire ? C'est dans l'écriture que « Borges » explore et se livre à l'expansion, c'est le texte qui « fait apparaître » « Borges ». La plainte vise-t-elle plutôt le fait que l'esprit humain peine à admettre ce qui se saisit en un éclair sans passer par une succession continue de concepts enchaînés ? La question porte aussi sur la nature des

⁶³ Heather DUBNICK, « Borges and the Kaleidoscope : Coloring, Temporality and Ineffability », *Literary Texts and the Arts : Interdisciplinary Perspectives*, Corrado Federici et Esther Raventós-Pons, éd., New York : Peter Lang, 2003, pp. 135-150.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 145.

images – sont-elles purement visuelles, comme le suggère l’interprétation de la couleur dans ce texte sur le kaléidoscope ? N’ont-elles pas plutôt la dimension d’une prise de conscience ?

Si le kaléidoscope réunit dans ses combinaisons aléatoires, uniques et éphémères la totalité du temps et de l’espace, la couleur retient une faculté du langage qui relève de l’instant, de l’effet, de la sensation, de l’empreinte, de la durée indéterminée. Mais la capacité du langage à rendre ce qui est de l’ordre de la clarté tient, plus qu’à l’articulation, au mécanisme des associations ; celles-ci produisent des images poétiques qui ne se prêtent pas à l’explication ni nécessairement à un symbolisme ; c’est le cas, dans « La ceguera », de la référence au titre *Le rouge et le noir*.

Implicit within these lines is a theory of expression suggesting that color emits its own light or meaning, while language merely reflects an external light by naming. As in « Narrative Art and Magic », the success of writing emerges from its ability to emit its own light and be more than mere reflection [...]. Wielding brush rather than pen, Borges describes a visceral experience – « tenderness » – by appealing to color where the power of words run out⁶⁵.

Mais la couleur dans le texte ne fait-elle pas partie du texte lui-même autant qu’elle est un fait perceptible ? Elle m’apparaît comme un élément, un milieu dans lequel se croisent le langage et la sensation, au sens prêté par Rudolf Steiner dans sa seconde introduction au *Traité des couleurs de Goethe*, où « N’est donc subjectif que le chemin à parcourir par la sensation avant qu’elle puisse être dite ma sensation. Notre organisation transmet la sensation ; les voies de cette transmission sont subjectives ; mais la sensation elle-même ne l’est pas⁶⁶. » Prenant précisément pour exemple la couleur rouge qui manque tant à Borges, Rudolf Steiner présente le phénomène comme suit :

Si donc j’éprouve la sensation du rouge liée à une certaine localisation, un objet quelconque dans le monde extérieur m’apparaîtra tout d’abord comme le porteur de cette sensation. [...] Mais les intermédiaires par lesquels elle m’est parvenue ne peuvent être rien d’autre que des mouvements ou des courants électriques, ou

⁶⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁶⁶ Rudolf STEINER, « Goethe et l’illusionnisme scientifique » (1891) », Introduction à GOETHE, *Traité des couleurs*, *op. cit.*, pp. 24-25.

des transformations d'ordre chimique. [...] Ce qui m'est transmis tout au long de cette voie, c'est la perception dont il est question : celle du rouge. La forme sous laquelle cette perception se présente dans un organe situé entre l'excitation et la perception dépend strictement de la nature de cet organe. La sensation est présente dans tous les points du parcours, de la source d'excitation jusqu'au cerveau – non pas en tant que telle, non pas caractérisée mais sous la forme qui correspond à la nature de l'objet ou de l'organe en un point du parcours. [...] C'est pourquoi la *sensation* reste pourtant ce qui se manifeste à travers tous ces processus⁶⁷.

Ainsi, au plan de l'écriture, écrire « rouge », comme écrire « absence de rouge », fait tout également appel à la sensation du rouge ; l'écriture repose dans la sensation, s'appuie sur la sensation dont le propre est de soutenir variations, nuances, intensités.

« Colors trigger this sense of eternity through the strength of its associations, its ability to bring back vivid memories of the past or, as Borges argues in « Narrative Art and Magic », to « move » the reader⁶⁸. » L'art de susciter chez le lecteur le souvenir d'un passé inexistant lui permettant de ressentir la nostalgie de l'auteur est-il un fait propre à la couleur ou appartient-il plus essentiellement à l'écriture ? Le recours à la couleur pour exprimer l'ineffable précisément parce que le langage manque de précision pour décrire la couleur, parce que l'évocation de la couleur ramène à l'expérience sensorielle et, comme la madeleine de Proust, transpose le lecteur dans un registre de la sensation que « l'auteur » peut alors partager avec lui, en quelque sorte sans l'entremise du langage, implique donc que la couleur – la vision – soit un langage « plus parfait » et plus « émouvant » que le langage. Pourtant, la couleur dont il est question n'existe pas en-dehors du texte ; c'est l'écriture qui en suscite la perception, dans la mesure où le langage est pensé avec et dans la couleur – comme la vision, le langage est « coloré ». Le texte agit lui-même, en quelque sorte, comme un organe de vision.

L'argument qui isole la couleur comme langage plus universel que le langage me gêne aussi dans la mesure où le texte attribue cette pensée à Borges en traitant indistinctement Jorge Luis Borges et « Borges » personnage de l'Aleph. C'est moins par l'identité du

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 34-35.

⁶⁸ DUBNICK, *op. cit.*, p. 147.

nom que par la similitude des circonstances de l'obscurité qu'il faut chercher l'expansion du temps et de l'espace dans la couleur. Comme « Borges » dans « La cécité », « Borges » dans *L'Aleph* se trouve enfermé dans l'obscurité de la cave lorsqu'il voit l'Aleph – aucune des deux obscurités n'est celle que l'on croit, dans la mesure où elle ouvre sur la couleur et la vision. Le *manque*, attribué ici au langage, a pour caractéristique de faire apparaître un « plus », d'induire un élan qui se déploie dans l'imagination. Ni la cécité ni l'obscurité ne sont alors exactement « noirceur », là où on n'y voit pas.

Me han pedido que diga algunos versos míos, así que voy a recordar un soneto, el soneto sobre Spinoza. El hecho que muchos de ustedes no sepan español mejorará el soneto. Como he dicho, el significado no es importante : lo que importa es cierta música, cierta manera de decir las cosas. Quizá, incluso si la música falta, ustedes la sientan. O, mejor, puesto que sé que son tan amables, la inventen por mí⁶⁹.

« Uno de los colores que los ciegos (o en todo caso este ciego) extrañan es el negro ; otro, el rojo. *Le rouge et le noir* son los colores que nos faltan. » Sans l'obscurité noire, pas de repos ; sans *Le rouge et le noir*, pas de vengeance. Car dans le noir au moins l'absence est nette, les couleurs fuyantes et changeantes ne se font pas miroiter, convoiter (« todavía el azul, salvo que el azul puede ser verde, todavía el verde (salvo que el verde puede ser azul) »), pour s'échapper dans un brouillard vaguement lumineux. L'absence du rouge ne condamne pas à l'absence de désir, au contraire, elle l'attise, bien que sa réalisation se porte sur d'autres aspects de la vision.

La relation esquissée entre manque, sensation et imagination me paraît plus productive que l'opposition entre le langage et l'image ; elles s'enchevêtrent. L'imperfection n'est qu'un prétexte à ce qu'on se refuse de voir. Reconnaître la possibilité d'un « ressentir ». À l'image des mécanismes de perception de l'œil, la couleur fait partie du texte, de l'écriture et de la lecture ; elle ne leur préexiste pas dans le temps. Dans la cécité et dans la mer, la couleur *se trouve* à même le texte. La sensation de manque est également un

⁶⁹ BORGES, « Credo de poeta », *Arte poética, Seis conferencias*. Traducción de Justo Navarro ; prólogo de Pere Gimferrer ; edición, notas y epílogo de Călin-Andrei Mihăilescu, Barcelona : Editorial Crítica, 2001, p. 144. [insérer traduction]

état d'alerte ; elle introduit une acuité de perception. L'évocation des couleurs de la mer ne vient pas d'une tentative d'accéder à ce qui serait inaccessible au langage, au contraire, elle produit dans l'écriture ce qui dans le langage s'éprouve comme un manque ; les couleurs qu'*Ella* (produit de l'imagination d'Héctor) observe dans la mer sont aussi les couleurs qu'elle trouve et désire au fond d'elle-même.

Borges est livré à son propre spectre. Arenas, exposé à une douloureuse sensibilité à la clarté. Peut-être apparentées, leurs visions n'ont pourtant rien d'opposé en elles-mêmes. Ces deux passages sont liés non par une autorité d'influence⁷⁰ de l'un sur l'autre mais bien par une frappante synchronie de la vision.

Goethe centralise la notion de couleur sur l'expérience sensorielle spontanée, notion que l'on retrouve aujourd'hui dans les secteurs les plus avancés de la science, par exemple dans les phénomènes cérébraux de dynamique non linéaire. Si pour la plupart des scientifiques opposés à Goethe, la couleur est révélatrice du monde extérieur, pour Goethe, elle est révélatrice d'une démarche intérieure⁷¹.

Au coeur de l'activité de perception demeure la sensation. Dans les deux passages, toutes les couleurs se présentent dans un même élément (l'obscurité, la mer), car il n'y a pas d'objets. Dans un paysage, elles pourraient se rassembler sur différents objets, mais ce n'est pas le cas. Le rouge, écarlate, s'absente, remplacé par la rouille, et bien que les sensations des couleurs diffèrent d'un passage à l'autre, que le blanc oscille entre le gris et la cendre, (*cenizo* est aussi couleur de poix, matière visqueuse et sombre, très inflammable, à l'éclat métallique), que le vert et le bleu se confondent jusqu'à n'être jamais ni l'un ni l'autre, ou un mélange des deux, et que le jaune soit fidèle aux deux passages, jaune lumière (Goethe), ce sont les mêmes absences et les mêmes présences. Ni la cécité ni la mer n'ont la couleur qu'on leur suppose, inquiétantes elles se dégagent

⁷⁰ À l'époque où Borges prononçait sa conférence, en août 1977, Arenas était invisible, à peine sorti de prison, interdit de tout cercle littéraire, professionnel, ou social ; *Otra vez el mar*, commencé en 1966, était terminé en 1974, pour la troisième fois réécrit après deux disparitions. Je peux donc aussi rapporter Borges à Arenas, et non seulement l'inverse. Arenas n'a pas eu accès à la conférence de Borges, au cas où on voudrait établir ce genre de rapport d'influences. Les deux textes n'ont au fond rien à voir l'un avec l'autre. À ce moment, je ne cherchais pas les influences littéraires d'Arenas. Je ne cherche toujours pas, tant son écriture me paraît ouvrir une plaie unique, un monde unique. J'ai vu la résonance entre deux passages de Borges et d'Arenas comme un croisement dans le temps et dans l'espace qui est arrivé, non à eux mais, précisément, à moi.

⁷¹ Daniel METZ, <http://www.profil-couleur.com/lc/009-couleur-opposants.php>

de telle ou telle vision structurée – « l’aveugle ne voit pas », « la mer est bleue », « l’obscurité est noire » – par lesquelles on s’autorise à éviter le fond des choses, à oublier leur transparence, à négliger l’imprévisible et en craindre le mystère. « La ceguera no es la tiniebla ; es una forma de la soledad⁷². » La cécité et la mer sont deux contemplations et deux labyrinthes, où l’être humain doit lui-même se chercher.

*

§ 228 – Devant un phénomène naturel, surtout lorsqu’il est important et frappant, il ne faut pas en rester à ce qu’on perçoit, s’y attacher, s’y fixer, le considérer isolément, mais chercher dans la nature alentour quelque chose de semblable, d’apparenté. La totalité n’apparaît progressivement que si l’on rassemble les phénomènes apparentés ; elle se révèle alors d’elle-même et n’a plus besoin d’être expliquée.

La memoria de Shakespeare contient deux brefs récits où la couleur rend perceptibles et donne forme à des phénomènes et des images projetés qui n’ont pas déjà de nom : « Tigres azules » et « La rosa de Paracelso ». Il ne s’agit pas ici de la dynamique exposée dans le texte sur Borges et le kaléidoscope, selon lequel une « stratégie de communication » repose sur la couleur comme un pont ralliant chez le lecteur une sensation (souvenir créé, puis recréé, d’une couleur) qui ouvre sur une émotion. Même si la couleur y agit comme un vecteur d’une forme d’« ineffable », il est seulement vrai que la couleur se trouve à même le texte – dans cette mesure, c’est le texte qui relève de la vision, puisque la couleur précisément n’existe pas dans la réalité extérieure, grâce à la mystérieuse association du bleu au tigre (une pigmentation « surnaturelle »), et de la rose à sa manifestation « naturelle » (« pigmentation naturelle » d’une image « surnaturelle »). Il s’agit encore d’une couleur qui n’en est pas une, un prisme du temps et de l’espace surgis dans le texte. Bleu condensation.

⁷² BORGES, « Veinticinco de agosto, 1983 », *La memoria de Shakespeare*, Madrid : Alianza Editorial, 2002, p. 15. « La cécité n’est point le monde des ténèbres, c’est une forme de solitude. » (BORGES, « 25 août 1983 », *La mémoire de Shakespeare, Œuvres complètes*, vol. 2., traduction par Jean-Pierre Bernès, Paris : Gallimard, 1999.)

Le tigre bleu est-il une métaphore ? C'est la première interrogation du texte, qui cède rapidement à la « voluntaria suspensión de la incredulidad » – l'exploration repose parfois sur une simple évocation, association d'idées ou intuition. Que le « tigre bleu » soit l'un des noms attribué au réel tigre du Bengale n'arrête pas l'imagination, suivant la piste que chaque mot est une métaphore perdue⁷³ – « il suffit de se rappeler que tous les mots abstraits sont en fait des métaphores, y compris le mot *métaphore*, qui signifie « translation »⁷⁴. » Ainsi commence le déplacement de l'intensité entre le mot et l'image.

« En un sueño vi tigres de un azul que no había visto nunca y para el cual no hallé la palabra justa. Sé que era casi negro, pero esa circunstancia no basta para imaginar el matiz⁷⁵. » Ineffable – est-ce bien l'ineffable ? faut-il tout dire ? – n'est pas « inimaginable ». « Borges », ici sous l'aspect d'un professeur de logique écossais, me joue sur cette mesure d'inaccessible par lequel le texte nous attire, qui induit et attise un mouvement de l'imagination. Le tigre bleu est (aussi) une vision qui défie la logique. La curiosité de l'explorateur se remet à chercher un secret à percer ; le bleu introuvable sous sa forme de tigre reste « l'objet » illogique (qui n'appartient ni à la raison, ni au langage, « logos ») de ses préoccupations. Ses recherches le portent sur une sorte de plateau au cœur de la jungle, où le bleu apparaît sous une autre forme que celle du tigre, celle d'un savoir désiré mais déroutant et dont on devient prisonnier.

En una de las grietas, que por cierto no eran profundas y que se ramificaban en otras, reconocí un color. Era, increíblemente, el azul del tigre de mi sueño. Ojalá no lo hubiera visto nunca. Me fijé bien. La grieta estaba llena de piedrecitas, todas iguales, circulares, muy lisas y de pocos centímetros de diámetro. Su regularidad les prestaba algo artificial, como si fueran fichas⁷⁶.

⁷³ « También dijo [el poeta argentino Lugones], en el prólogo de un libro llamado *Lunario sentimental*, que toda palabra es una metáfora muerta. » (BORGES, « La metáfora », *Arte poética*, op. cit., p. 38.)

⁷⁴ BORGES, « Ars magna », *Conférences, discours et hommages, Œuvres complètes.*, vol. 2, op. cit., p.904.

⁷⁵ BORGES, « Tigres azules », *La memoria de Shakespeare*, op. cit., pp. 25-26. « Dans un rêve je vis des tigres d'un bleu que je n'vais jamais vu et pour lequel je ne pus trouver de terme adéquat. » (« Tigres bleus », *La mémoire de Shakespeare, Œuvres complètes*, op. cit., p. 969.)

⁷⁶ *Ibid.*, p. 32-33. « Dans l'une des nombreuses crevasses qui assurément n'étaient pas très profondes et qui se ramifiaient en d'autres crevasses, je reconnus une autre couleur. C'était, d'une façon incroyable, le bleu du tigre de mon rêve. Plût à Dieu que je ne l'eusse jamais vu ! Je l'examinai avec attention. La crevasse était pleine de petites pierres toutes semblables, circulaires, très lisses, de quelques centimètres de diamètre. Leur régularité leur conférait quelque chose d'artificiel, comme si elles eussent été des jetons. » (« Tigres bleus », *La mémoire de Shakespeare*, op. cit., p. 972.)

Dans le domaine du texte, qui cherche trouve. L'explorateur se retrouve des pièces pleines les mains, mais sans échiquier. (Et ce n'est pas ici le lecteur qui « reconnaît » la couleur, mais l'explorateur, qui, bien qu'il s'occupe au récit d'une expérience, ne se raccroche pas à un souvenir qui pourrait être suscité chez un éventuel lecteur.) La multiplication des pierres, « obsceno milagro », ne procède pas d'une intervention divine ni diabolique mais d'une irrépressible nécessité du monde (du texte) à suivre sa propre logique, indépendamment de toute raison prévisible (de tout *calcul*), et de toute explication – ou de concert avec toutes, ce qui est aussi périlleux que l'interprétation du texte.

Al principio yo había sufrido el temor de estar loco ; con el tiempo hubiera preferido estar loco, ya que mi alucinación personal importaría menos que la prueba de que en el universo cabe el desorden. Si tres y uno pueden ser dos o pueden ser catorce, la razón es una locura⁷⁷.

Bleu désillusion (ellipse du tigre), bleu multiplication incalculable des *calculs* bleus, défi et mise en déroute car le jeu est impossible, se défile, défie le raisonnement (non la pensée) et met en évidence le chaos du monde – et l'aumône de la réalité.

No dormí la noche del 10 de febrero. Al cabo de una caminata que me llevó hasta el alba, traspuse los portales de la mezquita de Wazil Khan. Era la hora en que la luz no ha revelado aún los colores. No había un alma en el patio. Sin saber por qué, hundí las manos en el agua de la cisterna. Ya en el recinto, pensé que Dios y Alá son dos nombres de un solo Ser inconcebible y le pedí en voz alta que me librara de mi carga. Inmóvil, aguardé una contestación.

La réponse à cet imprévisible calcul arrive chez Borges néanmoins prévisiblement, sous la forme d'une transmission qui doit se faire dans la lumière où les couleurs sont encore faillibles, au crépuscule ou avant le point du jour – dans un étrange état de veille. Au mendiant qui se présente, l'explorateur confie son fardeau : « —Quiero que sepas que mi limosna puede ser espantosa⁷⁸ » mais aussi sa liberté, car il reçoit en échange celui,

⁷⁷ *Ibid.*, p. 39. « Au début j'avais vécu avec la crainte d'être fou ; avec le temps, je crois que j'eusse préférer être fou car mon hallucination personnelle aurait eu moins d'importance que la preuve d'un possible désordre dans l'univers. Si trois plus un peuvent faire deux ou quatorze, c'est que la raison est une folie. » (*Ibid.*, p. 975.)

⁷⁸ *Ibid.*, p. 46. « Je veux que tu saches que mon obole peut être effroyable. » (*Ibid.*, p. 978.)

encore plus lourd, du mendiant, une sorte de « poids du monde » : « —No sé aún cuál es tu limosna, pero la mía es espantosa. Te quedas con los días y las noches, con la cordura, con los hábitos, con el mundo⁷⁹. »

Dans « La rosa de Paracelso », l'apparente cohérence du monde exprimée par le lien entre un maître et son disciple – toute une ligne du temps et une vision du monde qui reposent dans la possibilité de transmettre un savoir – est démontée pièce par pièce dans la rencontre entre Paracelse et un disciple impérieux. Un dialogue stoïque, plongeant dans les paradoxes de l'explication, désamorce toute autorité. De question en réponse, celle-ci ne pouvant elle-même être qu'interrogation, « La rosa de Paracelso » met en cause l'existence d'un savoir à transmettre et la mesure réelle des actes de l'être humain dans le monde. En l'espace de quelques pages, la possibilité de croire en la possibilité s'anéantit, l'univers est réduit en cendres. Conséquence d'un geste de destruction qu'il a lui-même provoqué, le disciple défait abandonne. C'est qu'il ne possède pas même le réel pouvoir de détruire la rose, mais en revanche, celui de détruire sa relation avec le monde : sa propre imagination. Où vont les choses lorsque nous ne sommes plus en mesure de les voir ? Une seule ligne suffit. Avant d'éteindre la lampe, le maître ravive une petite flamme du nom de rose, qu'il fait apparaître, à nos yeux, dans toute sa fraîcheur. Il s'agit peut-être moins de suprématie du langage que des possibilités qui reposent dans sa dimension poétique – par quel autre moyen que la littérature peut-on changer en rose une poignée de cendres ?

Les deux récits naissent de la pierre ; l'une est la pierre du calcul mathématique, de l'ordre et de la raison du monde (mais les mathématiques ont aussi un intérêt à l'infini et au néant) ; l'autre, de la pierre philosophale – la couleur s'associe à la transformation de l'univers et de la vision de l'univers. La rose, *le* rose, est l'origine du monde, ce qui, des cendres, sous l'emprise d'un mot resurgit. Bleu et rose, visions et présages de visions, tiennent lieu de transformation ; l'emprise du savoir qu'on voulait posséder et qui nous retient, qu'il concerne la logique du monde (le bleu) ou celle du

⁷⁹ *Ibid.*, p. 47. « Je ne sais pas encore quelle est ton obole, mais la mienne est effroyable. Je te laisse les jours et les nuits, la sagesse, les habitudes et le monde. » (*Ibid.*, p. 978.)

langage (la rose) – deux mystères identiques – ne peut se résoudre que sous la forme d'un don et d'un abandon. La pierre est lourde de possibilités.

La nuit

La ceguera no es la noche que la gente imagina. La nuit, qui n'est pas seulement un moment du cycle terrestre mais un état d'esprit – créativité, danger, clandestinité, écrans de ce qu'on ne voit pas, plus, moins bien, que l'on imagine et projette – exerce aussi une fascination. Conséquence et condition de l'existence des objets et des êtres, l'ombre qui apparaît à l'inverse de toute chose, prolonge et « déforme », nécessite de la lumière. L'obscurité ressemble à l'absence de lumière, mais elle accentue plutôt l'incapacité de l'œil humain à percevoir en-dehors du spectre dit « visible ». L'obscurité devient facilement un écran profond où je projette des images qui oscillent dans mon imagination, sans repos. De jour, la lumière rend possible la perception des couleurs et des images. De nuit, son rôle se transforme, en partie « réduite » à la réverbération sur les objets de la lumière naturelle. Dans l'obscurité, les objets, les images se donnent à voir. Seules les étoiles scintillent en ligne droite sans se perdre, défi du temps qui se mesure en lumière et laisse voir ce qui, à son origine, s'est parfois déjà éteint. Comme le son aigu de l'objet qui s'approche, la lumière de l'objet qui se rapproche apparaît rouge ; bleue celle de l'objet qui s'éloigne, produisant un son grave. Absence de rouge, rien ne se rapproche dans la cécité de Borges ; absence de rouge et jamais bleue, la mer ne s'éloigne ni ne se rapproche jamais. Seulement, quand on se trouve dans la mer, on se trouve, et on trouve la mer. « El cielo azul, es cielo y es azul⁸⁰. »

Tous les corps émettent de la lumière. Il y a donc de la lumière dans l'obscurité de la cécité, seulement on ne peut pas la voir – elle est visible de l'intérieur. Ces couleurs sont sans objets. Analogie avec la définition de l'image virtuelle donnée par la physique, c'est le type d'image où le rayon qui la « produit », c'est-à-dire qui la rend visible, n'est pas passé par le foyer réel ; elle ne peut être reçue sur un écran placé à l'endroit où, d'après la direction des rayons lumineux, elle devrait se former. La perception de cette

⁸⁰ BORGES, « El cielo azul, es cielo y es azul », *Cosmopolis*, no. 44, août 1922 ; « Le ciel d'azur est ciel, et est azur », traduit par Jean-Marie Saint-Lu, *Magazine littéraire* n° 376, 1er mai 1999, pp.58-61.

image est le fait du cerveau humain qui reconstitue par une opération abstraite le chemin de provenance des rayons et se forme ainsi à lui-même une image sensible. Cette image, on ne peut l'imprimer ni la montrer directement, seulement la donner à voir, ce que Borges dit et fait, en pleine cécité, dans l'écriture. L'image qui se forme par l'effet d'un regard intérieur est proche de l'image poétique, de l'imagination que l'étincelle d'un fragment, d'un détail, d'une impression, provoque. L'imagination est l'art et la faculté de modifier des images, dit Bachelard. Le regard intérieur – lecture, écriture – produit des métaphores. Des images sous nos yeux, en mots ou en images, ou en événements, en interprétations, se traduisent intérieurement par des images que nous seuls connaissons, dont nous seuls faisons l'expérience. Que faisons-nous de ces images ? Un génie de la lampe trouve en nous sa demeure ; je deviens la lampe.

L'image qui est le « produit » de la perception existe pourtant aussi par les lois de la physique ; l'imagination est une expérience réelle, je la reçois simplement sur un autre type d'écran. Les images que mes yeux qui voient reçoivent sur la rétine font simplement partie d'une autre réflexion.

Un objet ? Quel objet ? Les objets n'existent pas. L'homme fin s'est endormi sur son pied, a endormi son œil sans le fermer : dormir est une question de vouloir ou de ne pas vouloir voir. Quand il ne voit pas, il dort. Dans l'œil silencieux se reflètent plaine et arc-en-ciel. C'est un œil ou une aile d'insecte⁸¹.

Dans le langage, être aveugle, c'est ne pas voir et ne pas vouloir voir. La cécité est une disposition différente. Elle adopte la conscience. Le « long crépuscule » de Borges pouvait être, en quelque sorte, un recouvrement de la vue logé dans un refus volontaire de l'intention de déchiffrer. Domine le désir de poser des énigmes et de redécouvrir les lettres. Borges, s'identifiant à Groussac, évoque dans cette conférence le fait qu'ils avaient tous deux, par leur cécité, « para nuestros ojos oscuros », hérité de « libros en blanco, sin letras. » Ils avaient tous deux en même temps hérité de la possibilité de voir, c'est-à-dire d'imaginer. Mais cette liberté de vision ne s'acquiert pas sans effort. L'obscurité fiable et familière, l'obscurité du repos, a cédé le pas à un

⁸¹ Clarice LISPECTOR, « Les imaginations démoniaques », *La découverte du monde*, 1967-1973, Chroniques traduites du brésilien par Jacques et Teresa Thiériot, Paris : Des femmes, 1995, pp. 544-545.

monde toujours vague, aussi vaguement coloré que vaguement lumineux – comme la mer a la vague comme bruit de fond, l’obscurité est habitée de fréquences parasites impossibles à chasser.

A mí, que tenía costumbre de dormir en plena oscuridad, me molestó durante mucho tiempo tener que dormir en este mundo de neblina, de neblina verdosa o azulada y vagamente luminosa que es el mundo del ciego. Hubiera querido reclinarme en la oscuridad, apoyarme en la oscuridad⁸².

Borges fait donc l’éloge de ce qu’il ne *voit pas* – comme le rouge, « gran color que resplandece en la poesía ». Détourne-t-il ainsi l’attention de la tragédie de ne plus le voir (son amour de la littérature, bel et bien aveugle) ? Écarlate : bien sûr la honte, la colère, la passion. Mais dans l’obscurité colorée, calme et repos inaccessibles remplacés par l’effort sans doute exténuant de donner forme au monde visible devenu invisible ou, pire, indéfini et réduit à la couleur diffuse, le désir de voir à nouveau le rouge, « ese gran color », me semble plutôt le désir d’être (enfin, de nouveau) ébloui.

Ainsi recevoir l’obscurité en héritage ne donne pas en soi la clarté. Borges doit de ses propres forces donner au poids qui pèse sur sa vision une définition, une légèreté, une lucidité. Il faut pour cela aussi un courage qui ne s’hérite pas. *One inherits many things – blindness, for example – but one does not inherit courage*. La terrible possibilité de voir et d’inventer l’avenir demande de renoncer aux apparences, au monde façonné par la vue : « Tomé una decisión. Me dije : ya que he perdido el mundo de las apariencias, debo crear otra cosa : debo crear el futuro, lo que sucede al mundo visible que, de hecho, he perdido⁸³. » *Vivre n’est pas du courage, le courage c’est de savoir que l’on vit*⁸⁴. Le courage de ne pas voir et le courage d’avancer sans voir, qu’il faut sans cesse reconquérir.

⁸² BORGES, « La ceguera », *Siete Noches*, *op. cit.*, p. 144. « Moi qui avais l’habitude de dormir dans l’obscurité complète, j’ai été longtemps gêné de devoir dormir dans ce monde de brouillard, de brouillard verdâtre ou bleuâtre et vaguement lumineux qui est le monde de l’aveugle. J’aurais aimé me reposer sur l’obscurité, prendre appui sur elle. » (« La cécité », *Sept Nuits*, traduction par Françoise Rosset, revue par Jean Pierre Bernès, Paris : Gallimard, 1985, pour la traduction française, p. 722.)

⁸³ *Ibid.*, p. 149. « Je pris une décision. Je me dis : Puisque j’ai perdu le monde aimé des apparences, je dois créer autre chose : je dois créer le futur, ce qui succèdera au monde visible qu’en fait j’ai perdu. » (BORGES, « La cécité », *Sept nuits*, *op. cit.*, p. 726.)

⁸⁴ LISPECTOR, *La passion selon G.H.*, *op. cit.*, p. 39.

« Pensé : he perdido el mundo visible pero ahora voy a recuperar otro, el mundo de mis lejanos mayores, aquellas tribus, aquellos hombres que atravesaron a remo los tempestuosos mares del Norte [...]»⁸⁵. » La cécité paraît induire le désir de déchiffrer, mais elle se transforme plutôt en ivresse : dans la magie du langage retrouver la parole. Ce sont bien les mots que je retrouve : la lecture n'est pas déchiffrement, quand bien même on doit recourir à la loupe.

Ocurrió lo que siempre ocurre cuando se estudia un idioma. Cada una de las palabras resalta como si estuviera grabada, como si fuera un talismán. [...] Recuerden ustedes que no sabíamos nada del idioma, que lo leíamos con lupa, que cada palabra era una suerte de talismán que recobrábamos. Encontramos dos palabras. Con esas dos palabras estuvimos casi ebrios [...]»⁸⁶.

Ainsi « Borges » qui ne voyait plus les apparences voit encore les mots – leur sonorité, leur texture, leurs images, capacité qui pourrait échapper à la vue. La couleur appartient aussi au silence, à la voix, à un son, un mot.

La racine du langage est irrationnelle et de caractère magique. Le Danois qui articulait le nom de Thor ou le Saxon qui articulait le nom de Thunor ne savaient pas si ces mots signifiaient le dieu du tonnerre ou le bruit qui succède à l'éclair. La poésie veut retrouver cette antique magie. Sans lois préfixées, elle opère d'une façon hésitante et aventureuse, comme si elle marchait dans l'obscurité. Mystérieux jeu d'échecs que la poésie. Sur ces cases, ces pièces qui vont changeant comme en rêve, je me pencherai après ma mort⁸⁷.

Homère était le premier poète, frappé de cécité – du moins telle est l'image sublimée du poète. La cécité du poète est à l'origine d'une vision du monde qui ne s'imprime pas sur la rétine, mais trouve sa forme dans le chant. « Podemos pensar que Homero no existió

⁸⁵ BORGES, « La ceguera », *Siete Noches*, *op. cit.*, p. 150. « Je me dis : j'ai perdu le monde visible mais je vais maintenant en retrouver un autre, le monde de mes lointains ancêtres, ces tribus, ces hommes qui traversèrent à la rame les mers tumultueuses du Nord [...] » (BORGES, « La cécité », *Sept nuits*, *op. cit.*, p. 727.)

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 150-151. « Il arriva ce qu'il arrive toujours quand on étudie une langue. Chaque mot ressort comme s'il était gravé, comme si c'était un talisman. [...] Je répète que nous ignorions tout de cette langue, que nous lisions à la loupe et que chaque mot était une sorte de talisman récupéré. Nous rencontrâmes deux mots. Ces deux mots nous grisèrent quasiment [...] » (BORGES, « La Cécité », *Sept nuits*, *op. cit.*, p. 727.)

⁸⁷ BORGES, *L'or des tigres*, Préface, mis en vers français par Ibarra, Paris : Gallimard, 1985, pp. 31-32.

pero a los griegos les gustaba imaginarlo ciego para insistir en el hecho de que la poesía es ante todo música, que la poesía es ante todo la lira, y que lo visual puede existir o no existir en un poeta⁸⁸. » À cette heure, on ne peut discerner le chant de la poésie. Les vers immortels de l'*Iliade* chantent pourtant la mort. Le poète aveugle n'existe pas.

Otra vez el mar est un texte en deux temps qui s'ouvre devant la mer et s'écoule en six jours comme la création du monde ; le deuxième temps s'écoule en chants comme l'*Iliade*, et ces chants dédoublent la première voix et l'anéantissent. Le jour brûle, explose, calcine, aveugle. La mer est un lieu de visions. La nuit est sursis, mais fin. La cécité de Borges déploie les couleurs de la mer dans un univers aussi indéfini qu'infini, aussi proche de la couleur que de la nuit. Pas un texte qui ne parle pas de la clarté ou de l'obscurité. « Ibant obscuri sola sub nocte per umbras⁸⁹. » (« Ils allaient obscurs dans la nuit solitaire à travers les ombres. ») La littérature est ancrée dans une forme de cécité tournée vers la lucidité ; la lucidité porte vers la création plus que sur la vérité. Mais la lucidité, portée à l'extrême, peut aussi brûler, aveugler, frapper de cécité. Comme la couleur surgit d'une intensification du contraste entre le clair et l'obscur (Goethe), la littérature intensifie les inflexions de la clarté à l'obscurité.

Actes et souffrances

Prises pour de simples adjectifs les couleurs passent inaperçues ; nous les voyons comme des composantes du paysage. Pourtant, ce sont elles qui nous rendent le monde perceptible. Les couleurs n'existent pas sous forme matérielle ; elles sont le produit de notre perception et de l'interaction de l'œil avec la lumière. La vision des couleurs nous raccroche au monde. Les couleurs raccrochent par la vision à une vision du monde, elles sont une dimension de la lumière dont la vue peut se nourrir. L'œil participe activement à cette vision. Cet organe sophistiqué dont l'activité est au départ indissociable de la

⁸⁸ BORGES, « La ceguera », *Siete Noches*, *op. cit.*, p. 153. « Nous pouvons penser qu'Homère n'exista pas mais que les Grecs aimaient l'imaginer aveugle pour insister sur le fait que la poésie est avant tout musique, que la musique c'est avant tout la lyre et que l'élément visuel peut exister ou ne pas exister chez un poète. » (« La Cécité », *Sept Nuits*, *op. cit.*, p. 729.)

⁸⁹ Virgile, *Énéide VI*, citée par Borges dans « A Leopoldo Lugones », *El hacedor*, Buenos Aires : Emecé Editores, 1960, p. 7.

lumière produit lui aussi des couleurs. « L'œil doit son existence à la lumière », énonce Goethe dans son *Traité des couleurs*. La couleur est ainsi le fait de l'œil, comme elle est le fait de la nature dont il fait partie.

Nous disions que la nature entière se manifeste au sens de la vue par la couleur. Nous affirmerons maintenant, bien que la chose puisse paraître quelque peu étrange, que l'œil ne voit aucune forme, le clair, l'obscur et la couleur constituant ensemble ce qui pour l'organe distingue un objet de l'autre, et les parties de l'objet entre elles. Ainsi édifions-nous avec ces trois éléments le monde visible et rendons du même coup la peinture possible, laquelle est capable de produire sur la toile un monde visible beaucoup plus parfait que le monde réel⁹⁰.

Et dans le texte ? L'intervention de la lumière devient une métaphore qui se rapporte à la vision. Tout comme l'œil perçoit, il projette ; comme la lumière, la couleur a des propriétés physiques, chimiques et psychiques. Perception et projection convergent dans la couleur et la couleur teinte le regard. La perfection de l'hallucination – l'hallucination du texte hallucinatoire – relève aussi de la couleur. En effet dans les textes d'Arenas, la couleur présage ou accompagne des visions ; jamais elle n'y est mise en scène ni en symbole. Ce que la couleur a de symbolique, c'est peut-être son intervention en soi : elle intensifie le texte et remonte à une forme particulière de métaphore : la couleur de l'écriture. Dans ce qui n'est pas l'imitation du monde, ni de la littérature, les couleurs offrent des visions du texte.

Jaune

§ 765 – C'est la couleur la plus proche de la lumière. Elle naît lorsque celle-ci est le moins adoucie, soit par des milieux troubles, soit par le faible reflet jeté par des surfaces blanches. Dans les expériences prismatiques, elle se répand largement dans l'espace lumineux et là, lorsque les deux pôles sont encore séparés, avant qu'elle ne s'unisse au bleu pour donner le vert, elle peut être perçue dans sa plus belle pureté. Il a été amplement exposé au moment opportun comment le jaune chimique se développe sur le blanc et au-dessus de lui.

Pour cela le jaune dans sa forme douce, rappel de la lumière, accompagne-t-il encore la cécité de Borges. Le jaune des « Blessés », à sa pleine intensité, plus proche de la

⁹⁰ GOETHE, « Introduction », *Traité des couleurs*, op. cit., p. 88.

lumière à sa source, est une transition violente, tandis que le jaune de la mer se substitue au bleu qu'elle « n'est pas ».

Rouge

§ 776 – Regardons fixement une surface parfaitement rouge : la couleur semble vraiment se river dans l'organe. Elle provoque un incroyable ébranlement et cet effet persiste lorsque l'obscurité atteint déjà un certain degré. [...]

Sensation viscérale, douloureuse, absence.

Bleu

§ 778 – Le jaune apporte toujours une lumière, et l'on peut dire que de même, le bleu apporte toujours une ombre.

§ 779 – Cette couleur fait à l'œil une impression singulière, et presque informulable. En tant que couleur, elle est une énergie mais elle se trouve du côté négatif, et dans sa pureté la plus grande, elle est en quelque sorte un néant attirant. Il y a dans ce spectacle quelque chose de contradictoire entre l'excitation et le repos⁹¹.

Ces descriptions ont ceci de précis qu'elles sont extraordinairement lyriques. La couleur se décrit le mieux comme une sensation. Les couleurs et les sensations n'ont pas de symboles. Le bleu peut « être » la mer, comme la mer peut n'être pas bleue – mais elle l'est aussi, précisément quand elle reflète le ciel, qui est en soi parfaitement incolore, coloré par le passage de la lumière qui le traverse et encore cela seulement dans le regard qui perçoit et transforme les fréquences de cette expansion de la lumière. Dans le domaine des images, *actes et souffrances* me paraît le registre le plus précis de la couleur des textes d'Arenas. Actes de présence, parce que la couleur n'est pas représentée, représentation ou symbole ; elle se présente.

Precisamente el color es muy importante en esa novela en la que estoy trabajando y que se llama *El color del verano*. [...] esta novela es la novela de la nostalgia porque es la novela del momento en que yo existí como tal, como una persona joven, vital en un país que era el mío y donde viví una vida prohibida y por lo tanto interesante. No es un calor ni es un olor, era un color que había en aquel contexto, un color tropical. [...] *El color del verano* es una especie de

⁹¹ GOETHE, *Traité des couleurs*, op. cit., p.270.

caleidoscopio de muchos colores y sobretodo de una gran luz, de una luz vital, de la luz de un mundo que uno perdió y que es la luz tropical⁹².

L'image du kaléidoscope, évocation de multiplicité, de subjectivité et d'unicité, et forme d'abstraction en définitive, comme le suggère la lecture de « Borges and the Kaleidoscope », s'est ici transformée (mais dans les mots d'Arenas) en la richesse – simple qualité – d'un monde d'une vitalité passée pour laquelle on éprouve une vive nostalgie. Mais à la différence de l'interprétation livrée dans « Borges and the Kaleidoscope », la couleur n'est pas dépeinte, ni un stratagème destiné à communiquer avec le lecteur ; chez Arenas, elle teinte la lumière dans laquelle l'écriture elle-même a lieu, dans laquelle le roman est écrit – c'est la couleur du texte. Loin de sa mise en scène, la couleur n'est pas dans l'écriture une couleur rappelée à la mémoire, mais surgit d'une sensation qui fait elle-même surgir de nouvelles couleurs. Arenas pense la couleur comme une nuance éclairante, vitale, en mouvement, nuance il faut le dire absolument absente du discours officiel ambiant, prononcé en noir et blanc.

R.A. :[...] En *El color del verano* lo menos que se menciona es el color. O sea no es que se dé la impresión que estoy en un cuadro y que utilizo tal color sino que de alguna manera hay una visión de un determinado matiz, de un determinado color que se da en la novela. En *El color del verano*, desde luego, puede haber unos matices mucho más extendidos, mucho más violentos, más rojos tal vez o algo así. Y obviamente en una novela como *El palacio de las blanquísimas mofetas* predomina el gris. Ahora, es interesante porque en Cuba siempre se ha pensado que lo que predomina es lo verde – y yo pienso que no, que tal vez sean otros colores los que en Cuba predominan además del verde. [...]

O.E. : Pero lo verde es también el color de la dependencia porque es el color de la caña de azúcar.

R.A. : También, desde luego. Creo que es en *El central* donde el color verde está simbolizado como una cosa terrible, y hay un momento en que se habla del verde invariable de la isla ; con eso quiero decir que no tiene cambios, que es como una condena. [...]

⁹² Reinaldo ARENAS, Ottmar Ette, « Los colores de la libertad », in Ottmar ETTE, (ed.) *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas : Textos, estudios y documentación*. Frankfurt am Main : Vervuert Verlag, 1992, p. 82-83. « La couleur est précisément très importante dans ce roman auquel je suis en train de travailler et qui s'intitule *El color del verano*. [...] ce roman est le roman de la nostalgie parce que c'est le roman du moment où j'ai existé comme tel, comme une personne jeune, vitale, dans un pays qui était le mien et où j'ai vécu une vie prohibée et par conséquent intéressante. Ce n'est ni la chaleur ni l'odeur, c'était une couleur qui existait dans ce contexte, une couleur tropicale. [...] *El color del verano* est une sorte de kaléidoscope de plusieurs couleurs et surtout d'une grande lumière, d'une lumière vitale, de la lumière d'un monde perdu et qui est la lumière tropicale. » (traduction libre).

O.E. : Lo verde es también lo verde olivo, ¿no ? A veces se tiene la impresión de que el régimen de Fidel Castro está ligado a lo verde⁹³.

Tandis qu'Ottmar Ette cherche une symbolique des couleurs dans l'œuvre (le vert vu comme symbole de pouvoir, politique, de domination), Arenas s'approche plutôt d'une perspective sensorielle, poétique et changeante de la couleur (bleu atmosphère, vert condamnation, couleur terrible, envahissante et statique) qui ne cherche pas à se fixer. La couleur fait partie des sensations du monde réel, mais elle n'est ni inaccessible à la représentation dans l'écriture ni langage parfait ; sans être invisible, mais sans faire l'objet d'une mise en scène, elle fait partie d'un geste sur lequel il est facile de forcer la discussion.

O.E. : En las diferentes novelas tuyas, ¿tú ves una imagen que define la novela y un color que da el concepto de la novela ?

R.A. : Generalmente, lo veo. Una novela como *Otra vez el mar* está dominada por el azul, es indiscutible, desde la primera página. Incluso cuando ella se levanta, ve el mar y el cielo. El personaje está involucrado en ese color, ese color está en toda la novela : el azul y también el blanco – él va vestido de blanco – pero el azul predomina indiscutiblemente⁹⁴.

Non seulement la couleur n'est plus visible, bien qu'elle soit encore liée à une dimension de la réalité (existant en-dehors du texte), mais elle s'affranchit des pesantes

⁹³ *Ibid.*, pp. 82-85. « *R.A.* : [...] Dans *El color del verano*, la couleur n'est pratiquement jamais mentionnée. C'est-à-dire que je ne donne pas l'impression de me trouver à l'intérieur d'un tableau que je dépeindrais de telle ou telle couleur, mais qu'il s'agit d'une certaine manière de la vision d'une nuance précise, d'une couleur présente dans le roman. Dans *El color del verano*, bien sûr, on peut trouver des nuances beaucoup plus étendues, beaucoup plus violentes, plus de rouges, peut-être, ou quelque chose d'approchant. Et de toute évidence dans un roman comme *El palacio de las blanquísimas mofetas* le gris prédomine. Mais c'est intéressant parce qu'à Cuba, on a toujours pensé que c'est le vert qui prédomine – et moi je crois que non, je crois que ce sont peut-être d'autres couleurs que le vert qui prédominent à Cuba. [...] »

O.E. : Mais le vert, c'est aussi la couleur de la dépendance parce que c'est la couleur de la canne à sucre.
R.A. : Aussi, bien sûr. Je crois que c'est dans *El central* où le vert est symbolisé comme une chose terrible et à un moment il est question du vert invariable de l'île ; par là je veux dire qu'il n'a pas d'évolutions, qu'il est comme une condamnation. [...]

O.E. : Le vert, c'est aussi le vert olive, non ? On a parfois l'impression que le régime de Fidel Castro est lié au vert. » (traduction libre)

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 82-83. « *O.E.* : Dans tous tes romans, tu vois une image qui définit le roman et une couleur qui correspond au concept du roman ?

R.A. : En général, je la vois. *Otra vez el mar* est un roman indiscutablement dominé par le bleu, dès la première page. Quand elle se lève, elle voit la mer et elle voit le ciel. Le personnage est impliqué dans cette couleur, cette couleur se retrouve dans tout le roman ; le bleu, et aussi le blanc – lui est habillé de blanc – mais le bleu prédomine indiscutablement. » (traduction libre)

significations symboliques pour porter seulement l'intensité des possibilités ; l'attention particulière qu'Arenas porte au bleu dans *Otra vez el mar* en témoigne .

[...] el azul para nosotros en Cuba también significaba la posibilidad de irse, la posibilidad de expansión : era el infinito, el mar y el cielo, o sea la gran expansión, el ámbito que no hay dentro de una isla además si esa isla está controlada por una dictadura. Por eso, en *Otra vez el mar*, el azul es fundamental porque el azul era ansiedad de infinitud que tú tienes sobre todo cuando estás en una cárcel. Y concretamente el sueño de todo presidiario – yo que estuve en el Morro te lo puedo decir – era asomarse a una ventana, ¿no ?, para ver el cielo, ver una cosa azul o tal vez un pedazo de mar : ya el hecho de ver aquello me daba una sensación de infinitud y de esperanza⁹⁵.

La dominante bleue, invisible mais implicite, n'oblitére aucune autre apparition. Elle baigne simplement le texte. La vision du bleu a l'intensité d'une respiration libre, du fait de se sentir vivant. Aucune couleur n'est confinée à une seule et unique symbolique, ni même associée à une seule métaphore ; le bleu est ici le bleu d'Arenas, ou le bleu de *Otra vez el mar*, qui n'est peut-être pas le bleu de Camus, de Borges, ou de Lispector ; de la même façon, un bleu s'installe dans ma sensibilité à partir de l'écriture d'Arenas. La tonalité, la couleur, appartiennent au geste d'écriture, c'est la lumière qui éclaire son regard, dans laquelle son texte lui apparaît. Ce bleu, cette lumière, ne sont ni universels ni prédéterminés ni imbibés de signification. Ils donnent l'intensité du fond éclatant. Les couleurs, chez Arenas, teintent l'écriture, une vapeur, le crépitement, l'encre, l'atmosphère et la lumière qui la produisent.

Encore une fois

Les couleurs (les douleurs) des premières lignes (*incipit*) de « Les blessés », *Otra vez el mar*, « La cécité », attirent l'attention sur le plan de l'inaperçu. Elles réitèrent la vision,

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 85-86. « [...] le bleu pour nous à Cuba signifiait aussi la possibilité de partir, la possibilité d'une expansion : c'était l'infini, la mer et le ciel, c'est-à-dire la grande expansion, l'atmosphère qui n'existe pas à l'intérieur d'une île et d'autant moins si cette île est contrôlée par une dictature. C'est pour cela que le bleu est aussi fondamental dans *Otra vez el mar*, parce que le bleu était le désir d'infini qu'on peut avoir surtout quand on est en prison. Et concrètement le rêve de tout prisonnier – moi qui ai été incarcéré au Morro, je peux te le dire – c'était de se pencher à une fenêtre, n'est-ce pas, pour voir le ciel, pour voir quelque chose de bleu, peut-être un pan de mer : le fait de voir cela me donnait déjà une sensation d'infini et d'espoir. » (traduction libre)

qui enchevêtre ce que l'on voit, veut voir, croit voir, ce qui se laisse voir qui était invisible, ce qui n'est pas visible à la vue ; visible et invisible ressortent alors dans une certaine mesure de la disposition à percevoir, recevoir, entrevoir, prévoir, voir, produire, projeter.

El mar. Azul. Al principio no. Al principio es más bien amarillo. Cenizo, diría... Aunque tampoco es cenizo. Blanco, quizás. Blanco no quiere decir transparente. Blanco. Pero luego, casi también al principio, se vuelve gris. Gris por un rato. Y después, oscuro. Lleno de surcos todavía más oscuros. Rajaduras dentro del agua. Quizás sean las olas. O no : sólo son los espejismos del agua, y el sol. Si fueran olas llegarían a la costa. Es decir, a la arena. Pero no hay olas. Solamente, el agua. Que golpea, casi torpe, la tierra. Pero no la golpea. Si la golpeará se oiría algún ruido. Llega, blanca, no transparente, la toca, torpemente, y se aleja. No es la tierra : es la arena. Cuando el agua sube, sin olas, la arena quizás suelte un ruido. Satisfecha. Desde aquí no oigo nada. El agua sube, pero no se ve bajar. La arena la absorbe. Por debajo vuelve al mar... Y más allá, ya no es gris, sino pardusco. Muy oscuro. Casi negro. Hasta que al fin, efectivamente, es negro. Pero ya es muy alto. Se une con el cielo. Los dos, por separado, no se pueden distinguir. Así que entonces, mirando fijamente, nunca es azul...⁹⁶

Le bleu s'absente ; peut-être a-t-il cédé pour laisser apparaître ce qui autrement serait resté imperceptible. Peut-être n'a-t-il tout simplement pas fait son apparition.

elle s'assit pour se reposer et au bout d'un instant elle faisait comme si elle était une femme bleue parce que le crépuscule plus tard serait peut-être bleu, elle fait comme si elle filait avec des fils d'or les sensations, elle fait comme si l'enfance était aujourd'hui et argentée de jouets, elle fait comme si une veine ne s'était pas ouverte et elle fait comme si dans un silence tout blanc n'en coulait pas un sang écarlate, et qu'elle ne fût pas d'une pâleur mortelle mais cela faisait comme si c'était vrai de vrai, il fallait au milieu du faire comme si dire la vérité de pierre opaque pour qu'elle contrastât avec le faire comme si vert moiré, elle fait comme si elle aimait et était aimée, elle fait comme si elle n'avait pas besoin de mourir de regret, elle fait comme si elle était couchée dans la paume transparente de la main de Dieu, non pas Lori mais son nom secret dont pour l'instant elle ne pouvait pas encore jouir, elle fait comme si elle vivait et n'était pas en train de mourir car vivre en fin de compte n'était guère que s'approcher de plus en plus de la mort, elle fait comme si elle n'avait pas les bras tombés de perplexité quand les fils d'or qu'elle filait s'entremêlaient et elle ne savait pas démêler le fin fil froid, elle fait comme si elle était assez habile pour défaire les nœuds de la corde de marin qui lui liaient les poignets, elle fait comme si elle avait un panier de perles rien que pour

⁹⁶ Reinaldo ARENAS, *Otra vez el mar*, op. cit., p. 13.

regarder la couleur de la lune car elle est lunaire, elle fait comme si elle fermait les yeux et des êtres aimés surgiraient quand elle les ouvrirait embués de gratitude, elle fait comme si tout ce qu'elle avait n'était pas comme si, elle fait comme si sa poitrine se décontractait et qu'une lumière toute dorée et légère la guidât dans une forêt d'écluses muettes et de tranquilles mortalités, elle fait comme si elle n'était pas lunaire, elle fit comme si elle ne pleurait pas des larmes rentrées - car à présent doucement, malgré les yeux secs, son cœur était humide ; elle était maintenant sortie de la voracité de vivre. Elle eut l'idée d'écrire à Ulysse pour lui raconter ce qui s'était passé, mais rien ne s'était passé de dicible avec des mots écrits ou parlés, excellent ce système qu'Ulysse avait inventé : ce qu'elle ne savait pas ou n'aurait pu dire, elle l'écrivait et lui donnerait le papier sans mot dire – mais cette fois il n'y avait vraiment rien à raconter⁹⁷.

La couleur donne la consistance d'un état ou d'une émotion qui frappe ou qui passe ; elle appuie dans le regard ce qui brave le temps (ce qui est ressenti, intraveineuse ; qui traverse et laisse impression vive). Les couleurs, dont chacun possède sa propre vision, sont assez précises pour s'imprimer avec persistance : ni début ni fin, elles sont dans l'espace de la vision sans durée définie à partir de l'instant ; comme la musique elles installent le temps ; le bleu *est* bleu, dans la vision du ciel bleu le regard se livre à la sensation. Les couleurs inscrivent un « moment d'éternité » comme celui que décrit Borges dans « La pesadilla » à propos de *An Experiment With Time* de Dunne :

A cada hombre le está dado, con el sueño, una pequeña eternidad personal que le permite ver su pasado cercano y su porvenir cercano.

Todo esto el soñador lo ve de un solo vistazo, de igual modo que Dios, desde su vasta eternidad, ve todo el proceso cósmico. [...] ¿Qué sucede al despertar ? Sucede que, como estamos acostumbrados a la vida sucesiva, damos forma narrativa a nuestro sueño, pero nuestro sueño ha sido múltiple y ha sido simultáneo⁹⁸.

Voir d'un seul coup d'œil, en-dehors ou au-delà de la durée, sans linéarité, devient possible dans la sensation de la couleur ; la couleur s'approfondit et se nuance, mais

⁹⁷ LISPECTOR, *Un apprentissage ou le livre des plaisirs*, traduit du brésilien par Jacques et Teresa Thiérot, Paris : Des femmes, 1992, pp. 12-14.

⁹⁸ BORGES, « La pesadilla », *Siete noches*, *op. cit.*, p. 37. « Dans cet ouvrage il imagine que chacun possède une sorte de modeste éternité personnelle : cette modeste éternité, nous la possédons chaque nuit. [...] À chaque homme il est donné, par le rêve, une petite éternité personnelle qui lui permet de voir son proche passé et son proche avenir.

Tout cela, le rêveur le voit d'un seul coup d'œil, comme Dieu, depuis sa vaste éternité, voit tout le processus cosmique. » (BORGES, « Le cauchemar », *Sept Nuits*, *op. cit.*, p. 656.)

d'un coup et d'emblée saisit et vibre. La temporalité de la couleur ressemble à celle de la petite éternité qu'est la proximité du temps ; ou à la petite éternité glissante du rêve, qui peut aussi être cauchemar comme la clarté ou l'éclat (resplendor) se transformant en brûlures. « Visibles » chez Borges qui vit avec les couleurs diffuses dont il entretient l'amitié et dans la contemplation de celles qui l'ont fui ; poignantes, silencieuses chez *Ella* dans *Otra vez el mar* ; plus explicites dans *Un apprentissage ou le livre des plaisirs*, où les veines sont ouvertes et les couleurs, des objets ; et plus loin autrement vives, acérées et envoûtantes chez Camus ; les couleurs sont des douleurs, elles montrent ce qui est à vif. Les couleurs, pulsations vitales qui marquent l'émotion, rassemblent aussi le temps.

Que donne cette étonnante proximité ? C'est Borges qui prononce la conférence sur la cécité, mais Borges est aussi son propre personnage – Borges, c'est toujours « Borges y yo » : Borges et l'autre Borges, son double dont il se détache en une forme de soustraction. Sans doute la couleur manquante, le rouge désiré, est-elle aussi « l'autre », partie de lui-même dont « il » se soustrait, mais vers laquelle il tend – Borges voyant la couleur rouge serait un autre Borges ; les couleurs visibles font éprouver ce que l'on sait de soi-même, parfois sous forme d'interrogation. Dans *Otra vez el mar* les vagues qui emportent rapportent toujours quelque chose de différent, variations où la contemplation fait apparaître une image sensible, contact vraisemblable avec le monde : *Así que entonces, mirando fijamente, nunca es azul...* Dans *Un apprentissage*, elles sont les incisions de ce qui manque, de ce qui ne se cache pas, de ce qui est là mais qu'on ne veut pas dire « avec des mots écrits ou parlés », pour cela marqué de façon plus coupante. Dans ce dernier passage, les couleurs ne sont ni changeantes ni floues, elles se prononcent, elles sont la syntaxe, le sujet et le verbe. Quelque chose s'imprègne dans le langage, quelque chose de violent et sublimé, qui se dit dans la couleur, mot physique, sensation et onde. Contre toute plainte adressée au langage, l'écriture se répand ; elle foisonne comme le rêve, soutient l'intensité des visions et le regard qui les perçoit.

Encore une fois

« Les couleurs sont des actes de la lumière, des actes et des souffrances. Dans ce sens, nous pouvons attendre d'elles qu'elles nous éclairent sur la lumière⁹⁹. »

Au printemps, Tipasa est habitée par les dieux et les dieux parlent dans le soleil et l'odeur des absinthes, la mer cuirassée d'argent, le ciel bleu écru, les ruines couvertes de fleurs et la lumière à gros bouillons dans les amas de pierres. À certaines heures, la campagne est noire de soleil. Les yeux tentent vainement de saisir autre chose que des gouttes de lumière et de couleurs qui tremblent au bord des cils. L'odeur volumineuse des plantes aromatiques racle la gorge et suffoque dans la chaleur énorme. À peine, au fond du paysage, puis-je voir la masse noire du Chenoua qui prend racine dans les collines autour du village, et s'ébranle d'un rythme sûr et pesant pour aller s'accroupir dans la mer.

Nous arrivons par le village qui s'ouvre déjà sur la baie. Nous entrons dans un monde jaune et bleu où nous accueille le soupir odorant et âcre de la terre d'été en Algérie. Partout, des bougainvillées rosat dépassent les murs des villas. Dans les jardins, des hibiscus au rouge encore pâle, une profusion de roses thé épaisses comme de la crème et de délicates bordures de longs iris bleus. Toutes les pierres sont chaudes. À l'heure où nous descendons de l'autobus couleur de bouton d'or, les bouchers dans leurs voitures rouges font leur tournée matinale et les sonneries de leurs trompettes appellent les habitants¹⁰⁰.

Ici résonnent de nouveau avec l'intensité d'un tremblement de terre le jaune et le bleu, forces de la clarté et de l'ombre, au cœur desquelles s'animent le rouge et ses teintes de vie, à vif.

§ 699 – Le bleu ni le jaune ne se laissent concentrer sans qu'un autre phénomène se produise simultanément. Dans son état le plus lumineux, la couleur est déjà quelque chose d'obscur ; si on la concentre, il faut qu'elle devienne plus sombre, mais en même temps elle est dotée d'un aspect que nous dépeignons par le mot rougeâtre.

§ 700 – Cet aspect augmente constamment, si bien qu'au degré le plus élevé de l'intensification, il prédomine¹⁰¹.

Les couleurs apparaissent comme celles de la nature – celles que perçoit le regard. Le rouge fonce dans le désir et le désir est ouvert, avoué, saisi à bras-le-corps. Je trouve dans cette intensification une vitalité proche de celle d'*El mundo alucinante* et *El color*

⁹⁹ GOETHE, « Avant-propos », *Traité des couleurs*, *op.cit.*, p. 79.

¹⁰⁰ Albert CAMUS, « Noces à Tipasa », *Noces*, Paris : Gallimard, 1959, pp. 11-12.

¹⁰¹ GOETHE, *Traité des couleurs*, *op. cit.*, p. 246.

del verano. « Ces moments de grâce sont rares dans l'*Illiade*, mais ils suffisent pour faire sentir avec un extrême regret ce que la violence fait et fera périr¹⁰². » Le monde est une formidable hallucination que les mots saisissent avec une infinie précision.

À gauche du port, un escalier de pierres sèches mène aux ruines, parmi les lentisques et les genêts. Le chemin passe devant un petit phare pour plonger ensuite en pleine campagne. Déjà, au pied de ce phare, de grosses plantes grasses aux fleurs violettes, jaunes et rouges, descendent vers les premiers rochers que la mer suce avec un bruit de baisers. Debout dans le vent léger, sous le soleil qui nous chauffe un seul côté du visage, nous regardons la lumière descendre du ciel, la mer sans une ride, et le sourire de ces dents éclatantes. Avant d'entrer dans le royaume des ruines, pour la dernière fois nous sommes spectateurs¹⁰³.

Pour la dernière fois, l'image du monde se présente sans médiation – l'œil est dans la lumière. Succomber au désir entièrement assumé que soulève ce paysage aveuglant, âpre, si lancinant pour les yeux qu'il montre quelque chose au-delà : la splendeur vivante, même meurtrie, dans la ruine. La ruine n'est plus destruction car une nouvelle inversion devait se produire dans le duel irrésolu du jour et de la nuit : la ruine est la construction du temps, lumière titanesque et tétanisée.

Au bout de quelques pas, les absinthes nous prennent à la gorge. Leur laine grise couvre les ruines à perte de vue. Leur essence fermente sous la chaleur, et la terre au soleil monte sur toute l'étendue du monde un alcool généreux qui fait vaciller le ciel¹⁰⁴.

Franchir ce seuil – comme l'aveugle a franchi le deuil de l'obscurité – exige une ivresse et un total abandon.

Nous marchons à la rencontre de l'amour et du désir. Nous ne cherchons pas de leçons, ni l'amère philosophie qu'on demande à la grandeur. Hors du soleil, des baisers et des parfums sauvages, tout nous paraît futile. [...] Dans ce mariage des ruines et du printemps, les ruines sont redevenues pierres, et perdant le poli imposé par l'homme, sont rentrées dans la nature¹⁰⁵.

¹⁰² Simone WEIL, « L'Illiade ou le poème de la force », *op. cit.*, p. 548.

¹⁰³ CAMUS, « Noces à Tipasa », *Noces*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 12-13.

Le soleil est ici un tout autre genre de brûlure – lumière, il soutient le regard, montre, force à voir, à battre en retraite, à plonger au fond de soi-même, à franchir un seuil de vision pour ressortir de l'autre côté, du côté de soi-même.

Chacun de ces quatre passages sur la couleur apparaît au tout *début* du texte. Au début était le commencement, comme le monde. Bien sûr, les couleurs se déploient sur le monde touché par la lumière – c'est le lever du jour. Bien sûr, elles s'intensifient et se perdent au crépuscule, avant de disparaître dans la nuit. Poser les couleurs, c'est poser le monde, établir le domaine de la sensation et de la perception. La vision nocturne est tournée vers les intensités lumineuses qu'on peut distinguer, sur l'écoute (la musique des mots) qui vient amplifier la perception des ombres silencieuses ; le jour, l'intensité de la clarté est à son plein volume, les couleurs transforment ces intensités, le corps ploie sous ces fréquences lumineuses qui le rapprochent d'un seuil, il doit se retirer en lui-même.

Chacun de ces passages qui marquent l'entrée dans le texte surgit d'une vision différente et unique, où les couleurs et la lumière révèlent l'intensité de la lutte avec le temps.

Réfractions

Les couleurs suggèrent toujours une transformation. Réitérées en plusieurs points du récit, elles rappellent la lumière dans laquelle se produisent les actes.

Terminaba la tarde, y el resplandor del sol, fragmentándose contra los cristales de la ventana, bañaba a los dos Reinaldos, con su halo azul, violeta y amarillo violento. [...] A la mañana siguiente bajó a desayunar. Mientras comía el pan con mantequilla advirtió que la madre lo iba a abordar con alguna queja ; entonces gruñó fuerte, de modo que todas las migas de pan salieron de su boca y se esparcieron por la mesa¹⁰⁶.

¹⁰⁶ ARENAS, « Los heridos », *Termina el desfile*, op. cit., p. 89. « La journée s'achevait ; les lueurs du soleil couchant, en se fragmentant contre les vitres, éclairaient les deux Reinaldo d'un halo bleu, violet et jaune vif. [...] Le lendemain matin, il descendit déjeuner, Il mangeait un morceau de pain avec du beurre, quand sa mère recommença ses jérémiades ; il fit mine de s'étrangler et les miettes de pain qu'il avait

La réaction de Reinaldo qui prend le visage d'un monstre (comme l'être humain poussé dans ses retranchements, contraint de rugir pour protéger son espace vital) suggère une forme de métamorphose en train de se produire, attisée par une rage qui remonte à la surface. Le langage du monstre qui grogne et gronde est parfois le seul langage compréhensible pour l'adversaire dont les traits sont aussi, à visage à peine couvert, monstrueux. Peut-être Reinaldo doit-il aussi se transformer en monstre pour affronter la mort imminente de Reinaldo, la perte de Reinaldo. Maintenant forcé d'extraire le blessé de sa chambre qui ne suffit plus à les protéger des intrusions, il l'enveloppe de ses draps pour le porter plus haut, sur le toit. Le blessé succombe peu après à ses blessures. Le geste de Reinaldo veillant son blessé à ciel ouvert après l'avoir recouvert de papier journal, constatant la transformation du corps, tient aussi des extrêmes, comme les actes de folie qui sous leur aspect monstrueux ont aussi leur cohérence interne. « Cuando despertó, el resplandor tricolor del sol bañaba el cuarto. Casi estaba oscureciendo¹⁰⁷. » Reinaldo se précipite sur le toit pour découvrir les vautours qui se disputent les restes du blessé, indifférents à ses tentatives de les éloigner. La disparition étant déjà entamée, les tristesses se présentent de nouveau sous les couleurs du réveil. « Apoyando la cara a los cristales de la ventana vio la lluvia, ahora, de colores, descendiendo hasta la calle¹⁰⁸. » La pluie éclate enfin, qui dissout.

Chez Borges c'est le retournement de l'aveugle en guide, la transformation de ce qui était déjà là : on se met à voir sous l'aspect d'une transformation ce qui était déjà dans la réalité même : le chaos, l'univers d'un seul mot, la vie dans l'obscurité, les couleurs englouties dans la nuit deviennent visibles, la perception intérieure devient la seule perception, la perception qui l'emporte sur les autres ; l'aveugle, l'oracle, le poète, sont des métaphores de ce qui est transformé ou non interprété par la vue. Sommes-nous distraits en vérité par la couleur et la forme des choses ? Distraits de quoi ? Du fond des

dans la bouche s'éparpillèrent sur la table. » (ARENAS, « Les blessés », *Fin de défilé, op. cit.*, pp. 79-80). « il fit mine de s'étrangler » : j'aurais bien plutôt écrit : « alors il grogna très fort ».

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 97. « Quand il se réveilla, le soleil inondait la pièce d'une lumière tricolore. Le jour baissait. » (ARENAS, « Les blessés », *Fin de défilé, op. cit.*, p. 86.)

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 98 « Le visage appuyé contre la vitre, il vit la pluie devenue multicolore atteindre les pavés de la rue. » (ARENAS, « Les blessés », *Fin de défilé, op. cit.*, p. 87.)

choses ? Si la couleur n'est pas dans les objets mais dans la perception, démarche intérieure, alors qu'est-ce que le fond des choses, et qu'est-ce que la couleur, puisque la couleur est aussi la vibration de ce qui est perceptible, que l'on éprouve et ressent, et qu'ailleurs (comme à Tipasa ou dans les grands paysages frappés, concassés par le soleil, où la nature sous le choc s'écrase puis surmonte, dépasse, rejaillit de plus belle, dans toute sa force violente, réponse à cette brûlure aussi violente du regard et du soleil), la couleur nous rappelle notre nature même, c'est le monde qui émet des signaux incandescents, créé et recréé sans trêve, signal lancé de sorte que l'être humain ne puisse pas s'ignorer, mais qu'il ne reçoit pas toujours, étourdi par les ruines où il s'égarer. Par une « première vue » distraits de la nature, précisément, qui est au-dedans et au-delà de nous, sans que ce lien soit toujours ressenti.

Dans *Otra vez el mar*, les couleurs sont l'indice et la substance de *Ella*, personnage qui n'existe que dans l'imagination d'un écrivain dont la voix apparaît dans la seconde partie du livre, *Ella* qui se soumet à la clarté comme à une épreuve inquiète et troublée. La couleur apparaît à *Ella* au moment du réveil. *Ella* sombre dans le sommeil à l'improviste, ce qu'on ne saisit qu'à ce moment du réveil coupé par la clarté, à la suite d'une série d'hallucinations qui se glissent dans sa vision et apparaissent alors comme des rêves qu'elle vient de faire alors qu'on la croyait toujours éveillée. Ainsi s'enfilent les jours. Comment savoir de combien de rêves entretissés est faite sa réalité. Elle ne se réveille peut-être à aucune occasion puisqu'en fait, elle « n'existe » pas, étant l'hallucination de Héctor – mais exister ou pas, en ce sens, n'est pas une condition nécessaire ; « En mi novela el texto es lo que queda después de la muerte. Pero es un texto que se piensa cuando está vivo. Los cantos sobreviven a la muerte del personaje. El texto quedó escrito sobre la nada¹⁰⁹. » Les chants de ce texte survenu devant la mer chantent aussi à l'*Iliade*, et, comme Borges pour qui le vers poétique ne se laisse jamais prononcer en silence, il faut aussi rappeler cette nature profonde du souffle (*canto*) qui est de ne jamais se laisser retenir. Sur ce texte, il souffle une impasse que seule l'hallucination peut lever ; dès la première page, nous sommes *dans* l'hallucination.

¹⁰⁹ « Dans mon roman, le texte est ce qui reste après la mort. Mais c'est un texte pensé de son vivant. Le texte est écrit sur le néant. » Reinaldo ARENAS in Francisco Soto, *Conversación con Reinaldo Arenas*, *op. cit.*, p. 49. (traduction libre)

Dans *Un apprentissage ou le livre des plaisirs*, la transformation repose dans la transition d'un état indescriptible à l'autre que décrit l'être humain en plein apprentissage (des plaisirs). Dans « Noces à Tipasa » c'est la transformation de la ruine en nature resplendissante ; crever la surface de la civilisation pour la rencontre avec quelque chose de profond qui dépasse et enlève et qui a aussi raison de nous (amour, destruction), éblouissement, ce qui est aimé survit même mort (ici plus que l'embrassement, qui semble être survenu, c'est son énoncé – le rouge est bien présent – qui signale aussi la douloureuse disparition aux mains du temps). Il y a une noce qui est à la fois le sang qui vit et le sang qui jaillit d'une blessure. Le plaisir, ce n'est pas le plaisir en soi, arrêté, le rouge n'en est pas le symbole cristallisé ; le rouge est au « bas » du spectre visible pour l'œil humain, mais le point culminant de l'intensification du jaune et du bleu (Goethe) ; alors le rouge est le seuil d'un retournement : d'où nous venons, qui est au profond de soi-même, le rouge est le retournement de l'être humain en la nature même, contrariée. Le rouge jette un pont entre le jaune et le bleu, entre le clair et l'obscur, intensification de la lumière ou de l'obscurité. Entre savoir (lumière) et ne pas savoir (absence de lumière), entre voir (jour) et ne pas voir (nuit).

Pourquoi le poète a-t-il voulu penser la couleur ? Quand le monde est apparu, c'est par la lumière qu'il a été désigné. On ne peut toujours associer la couleur à une émotion ; dans les blessés, les tristesses sont déjà là, les couleurs les rendent perceptibles, tangibles (alors qu'elles sont intangibles). La couleur, dans le texte, évoque ou provoque une transformation, un mouvement hors de soi. Du moins, c'est mon intuition. Émotion – é-mouvoir – mouvement hors de soi.

*

No creo que Dante fuera un visionario. Una visión es breve. Es imposible una visión tan larga como la de la *Comedia*. La visión fue voluntaria : debemos

abandonarnos a ella y leerla, con fe poética. Dijo Coleridge que la fe poética es una voluntaria suspensión de la incredulidad¹¹⁰.

Voir pour croire : la cécité pourrait n'être ni plus ni moins que cette exigence de se détacher du visible pour entrer dans le texte qui, comme l'œil devant un paysage, cherche ou projette de lui-même les couleurs qui correspondent à sa sensibilité. Pourtant l'œil est aussi un récepteur des images de la beauté, de la beauté du monde ; sinon, il les produit. Être aveugle ne signifie pas que l'on ne voit pas ce qu'il y a devant soi, c'est une activation d'une forme de réceptivité ou de sensibilité aux sensations. « Les couleurs sont matériellement satisfaisantes en soi (c'est-à-dire, telles que nous les percevons), mais elle sont aussi des emblèmes de notre relation émotionnelle au monde grâce auxquelles nous pouvons avoir l'intuition du numineux¹¹¹. » *Avant d'entrer dans le royaume des ruines, pour la dernière fois nous sommes spectateurs*. Il fallait se plonger dans une transformation pour trouver la faculté de lire ; la lecture s'est faite à notre insu – la réalité est en fait ce à quoi on cherche à se soustraire.

« Sans lois préfixées, [la poésie] opère d'une façon hésitante et aventureuse, comme si elle marchait dans l'obscurité. Mystérieux jeu d'échecs que la poésie. Sur ces cases, ces pièces qui vont changeant comme en rêve, je me pencherai après ma mort¹¹². La cécité joute la vision ; elle voulait désigner le caractère hésitant et aventureux de celui qui cherche dans l'obscurité à faire jaillir ses propres couleurs.

La nuit ne tombe pas sur la mer. Du fond des eaux, qu'un soleil déjà noyé noircit peu à peu de ses cendres épaisses elle monte au contraire vers le ciel encore pâle. Un court instant, Vénus reste solitaire au-dessus des flots noirs. Le temps de fermer les yeux, de les ouvrir, les étoiles pullulent dans la nuit liquide¹¹³.

Le monde commence-t-il dans l'obscurité ou dans la lumière ?

¹¹⁰ BORGES, « La Divina Comedia », *Siete noches*, *op. cit.*, p. 17. « Je ne crois pas que Dante ait été un visionnaire. Une vision est brève. Il est impossible d'avoir une vision aussi longue que celle de *La Divine Comédie*. Sa vision a été volontaire : nous devons nous y abandonner et en lire le récit avec une foi poétique. Coleridge a dit que la foi poétique est une suspension volontaire de l'incredulité. » (BORGES, « La Divine Comédie », *Sept Nuits*, *op. cit.*, p. 643.)

¹¹¹ Alberto MANGUEL, *Le livre d'images*, Trad. Christine Le Boeuf, Paris : Actes Sud, 2001, p. 54.

¹¹² BORGES, *L'or des tigres*, Préface, *op. cit.*, pp. 31-32

¹¹³ Albert CAMUS, « La mer au plus près », *L'été*, Paris : Gallimard, 1959, pp. 174-175.

Chapitre 2 – Éblouissements

*De noche los negros. Su larga sonrisa es
una sábana castañetante.*

Reinaldo Arenas, *El central*

*O lumière ! c'est le cri de tous les
personnages placés, dans le drame antique,
devant leur destin.*

Albert Camus, *L'été*

La brûlure

Por último salió al patio, casi envuelta en las llamas, se recostó a la mata de tamarindo que ya no florecía, y empezó a llorar en tal forma que el llanto parecía no haber comenzado nunca, sino estallar allí desde siempre, bañando sus ojos, produciendo ese ruido como de crujidos, igual al de la casa en el momento en que las llamas hicieron tambalear los troncos más fuertes, y aquel andamiaje centelleante viniese abajo en un enorme chisporroteo que atravesó la noche como una explosión de fuegos artificiales¹¹⁴.

Une fois de plus les premières lignes présentent le plan de l'intensité du récit. Une nouvelle série d'*incipit* marque les actes et les souffrances de la lumière, sous la forme d'une obsédante, omniprésente clarté. L'écriture d'Arenas provoque la lumière, en est traversée, la porte à son intensité maximale – clarté, éclat, brûlure. Tout comme « Les blessés », *Otra vez el mar*, « La ceguera » de Borges commencent dans la couleur, cette fois (de nouveau) les textes commencent dans la clarté (*claridad*) ; *Otra vez el mar*,

¹¹⁴ ARENAS, « La Vieja Rosa », *Termina el desfile*, Barcelona : Seix Barral, 1981, p. 29. « Enfin, elle sortit dans la cour, presque entourée par les flammes, s'appuya contre le tamarinier qui ne fleurissait plus et se mit à pleurer, comme si ses sanglots n'avaient jamais commencé, comme s'ils duraient depuis toujours, en produisant un son rauque qui ressemblait aux craquements de la maison quand les flammes firent chanceler les poutres les plus solides, et l'échafaudage scintillant s'écroula dans une flambée d'étincelles qui traversa la nuit comme une explosion de feux d'artifice. » « La Vieille Rosa », *Fin de défilé*, trad. Aline Schulman, Paris : Presses de la Renaissance, 1988, p. 28.

Celestino antes del alba, El Palacio de las blanquísimas mofetas, El color del verano,
 « La Vieja Rosa », « Bestial entre las flores » présentent leur fond éclatant dans des
 lignes d'une intense luminosité. Nous éclairent-elles ?

Seguía llorando y el rostro, cubierto por una aureola rojiza, parecía, por momentos, el de una niña desorientada en medio de esas tormentas que solamente suceden en las ilustraciones de los cuentos de brujas y otras fantasmagorías que ella nunca había leído. Pero a veces, cuando las llamas estallaban casi delante de sus ojos, chamuscándole las pestañas, su cara deslumbraba con todas las características que el tiempo se había encargado de ensartarle. [...] Y de haber pasado alguien del barrio, habría confirmado que aquella mujer no podía ser otra que la Vieja Rosa. Los tizones, aún llameantes, saltaban por los aires y caían sobre las altas yerbas del patio. El fuego se multiplicaba, alzándose de pronto por todos los sitios y amenazando con fulminar a la mujer, a la que se le hacía cada vez más difícil la respiración. [...] Estaba rodeada por el fuego, y en otros tiempos hubiese dicho aterrada, o, por lo menos, lo hubiese imaginado : *Dios mío, he aquí el infierno*. Y aun cuando se sintiese perdida hubiese comenzado a rezar. Pero ahora no rezaba, ni llamaba, ni siquiera veía el fuego que ya saltaba intranquilo hasta su falda. Veía, eso sí, otras realidades más importantes para ella¹¹⁵.

L'incendie de la maison de la Vieja Rosa, par elle-même allumé, introduit un terrible effondrement. Dans la clarté de l'incendie, au milieu d'un spectaculaire anéantissement, la Vieja Rosa se trouve à la fois parmi les flammes, âgée, et plongée dans un moment du temps plus ancien qui s'interpose entre elle et celui du feu qui se propage. Sous la forme classique d'un retour dans le temps alimenté par une série de va-et-vient entre l'incendie et un passé qui remonte à ses noces – récit que les flammes interrompent en trombe à des moments où les lignes du temps se rapprochent, donnent l'illusion d'être la même –, la temporalité de ce récit se résout ? se propage ? pourtant d'une manière non linéaire.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 29-30. « Elle pleurait, et son visage, éclairé d'une auréole rougeâtre, ressemblait par instants à celui d'une petite fille perdue au milieu de ces tempêtes qui existent seulement dans les illustrations hallucinantes des histoires de sorcières et autres fantasmagories qu'elle n'avait jamais lues. Parfois, quand les flammes explosaient si près de ses yeux que ses cils étaient tout roussis, son visage s'illuminait, révélant les reliefs que le temps s'était chargé d'y inscrire. [...] Si quelqu'un du voisinage était passé par là, il aurait affirmé que cette femme ne pouvait être que la Vieille Rosa. Les tisons sautaient en l'air et retombaient, encore enflammés, dans les hautes herbes de la cour. Le feu se développait, prenait de partout, menaçant la vieille femme, qui avait de plus en plus de mal à respirer. [...] Elle était encerclée par le feu et, à l'époque, elle aurait dit, ou au moins pensé, avec terreur : Mon Dieu, je suis en enfer. Et même si elle s'était crue perdue, elle se serait mise à prier. Mais à présent, elle ne priait pas, elle n'appelait pas, c'était à peine si elle voyait les flammes bondissantes qui venaient lécher sa jupe. Par contre, elle voyait d'autres scènes, bien plus importantes pour elle. » (« La Vieille Rosa », *Fin de défilé*, Paris : Presses de la Renaissance, 1988, p.28-29.)

Pero ella, como siempre, no solamente le prohibió sentarse a su lado, sino que también retiró la mano y mencionó la palabra *honor*, y *familia* y *respeto*. Y Pablo se movió inquieto en la silla, y cuando llegó la hora de marcharse se puso en pie muy serio, con las manos en los bolsillos. Y ahora, el estallido de los últimos horcones de la casa coincidió con el estallido de los polleros y el de la mata de anoncillos, y un grupo de pájaros, entre chillidos, cayeron chamuscados delante de sus ojos que no vieron nada. La mata de tamarindo resplandeció rojiza y las ramas más bajas crujieron suavemente al ser tocadas por las primeras llamas. Era el día de a boda [...] ¹¹⁶.

Tout ce qui est humain ressemble à un étau, rien de ce qui brûle ne se consume ni ne resplendit – tout le contraire de la rose. *Rosa* ne s'explique rien à elle-même, mais éprouve une conviction sourde et provocante qui la porte dans une fuite en avant, qu'elle manifeste par la négation continue de tout ce qui est vivant en elle-même et les autres. Quelque chose de cette vie la terrorise, qu'elle reconnaît pourtant partout autour d'elle en pleine nature. Parfois résignée, parfois obstinée, elle refuse et contraint autour d'elle, en se raccrochant aux icônes dont elle peuple la maison de manière de plus en plus insistante. La troisième naissance, qui manque de lui coûter la vie, met fin à toute concession à Pablo, cet être qui partage sa vie extérieure sans partager sa terreur la plus profonde. Refus soutenu par lequel elle vient à bout de sa résistance et de sa vitalité sans qu'elle en éprouve en apparence la moindre émotion, acceptant sa pendaison comme une silencieuse et contrariante fatalité, avec un sentiment de complot, tandis qu'un soupçon qui la rend insensible perdure et l'accapare.

Avec la cour et la noce apparaissent les premières négations, sans que l'on sache précisément d'où vient la révolte, tournée contre tous et contre elle-même.

Y de pronto se zafó del hombre, lo miró así aterrada, le dio una bofetada y echó a correr rumbo al caballo que se comía impasible las margaritas del arroyo. Muy

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 30-31. « Mais, comme d'habitude, elle lui avait interdit de s'asseoir auprès d'elle, avait retiré sa main et prononcé des mots tels qu'*honneur*, et *famille*, et *respect*. Pablo, mal à l'aise, gigotait sur sa chaise, et quand vint l'heure de partir, il se mit debout, l'air sérieux, les mains dans les poches. L'embrasement des derniers poteaux de bois de la maison coïncida avec l'embrasement des poulaillers et du feuillage de l'anone ; un vol d'oiseaux aux ailes roussies tomba en piaillant devant ses yeux qui ne voyaient rien. Le tamarinier resplandit d'un éclat rougeâtre, et ses plus basses branches craquèrent, atteintes par les premières flammes. Le jour du mariage arriva. » (*Ibid.*, pp. 29-30.)

serios siguieron caminando, y ya de madrugada llegaron a la casa. [...] Luego entraron en el cuarto. Un ramal de fuego cruzó por entre los itamorreales, carbonizó el caballo muerto sobre el contero de lirios amarillos y se esparció, como una ola candente, por sobre la hierba de Guinea que al momento estalló [...] ¹¹⁷.

Dans les transitions (« Luego entraron en el cuarto. Un ramal de fuego cruzó por entre los itamorreales, carbonizó el caballo muerto [...] »), l'espace d'un instant, l'incendie se rappelle au récit, parcourant le passé d'un trait brutal comme s'il en consumait les souvenirs et au passage les lignes mêmes du récit, qui reprend pourtant plus loin, étranger au grondement des flammes. Ici la traînée de feu fait coïncider deux temps, deux incendies – l'un allumé par un élan, l'autre celui de la maison incendiée des années plus tard par la même *Rosa* à un point culminant de révolte, anéantissement des lieux dans une tentative d'abolir la formidable supercherie dont elle s'y est sentie l'objet. Ces temps alternés ne sont pas si distincts ; ce sont plutôt divers degrés de combustion, diverses intensités de perception du récit ; les images s'attisent mutuellement d'un temps à l'autre, d'un incendie à l'autre, de sorte que passé et présent entrent en fusion. Dans la minutieuse description du spectaculaire incendie, qui se répand rapidement dans le va-et-vient au coeur du récit, les flammes de la destruction coïncident avec une destruction amorcée depuis longtemps, une destruction qui est sa propre raison d'être. Le moment où l'univers de *Rosa* « commence » à se consumer s'exprime « plus tard » et dans sa plus forte intensité dans la conscience de *la Vieja Rosa*, dans les flammes de l'incendie qu'elle provoque enfin et dans lequel le lecteur se trouve, dès le début, précipité.

Mais la succession plutôt morne des péripéties de sa vie depuis la noce, point tournant ou faible prise de conscience d'un premier événement venant altérer son identité ou l'ordre des choses, est-elle la simple explication des expériences qui portent *la Vieja Rosa* à provoquer l'incendie ? Les flammes tranchent dans la succession d'événements qui donnent au récit son aspect linéaire, du présent au passé et du passé au présent. C'est

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 32-33. « Brusquement elle le repoussa, le regarda un peu effrayée, lui donna une gifle et courut vers le cheval qui broutait, impassible, les marguerites du ruisseau. Ils se remirent en route sans un mot, et arrivèrent chez eux au petit matin. [...] Ils entrèrent dans la chambre. Une langue de feu traversa les dictames, carbonisa le cheval mort, couché au milieu des iris jaunes, et se répandit comme une vague incandescente dans l'herbe de Guinée qui aussitôt crépita [...]. » (*Ibid.*, p. 31).

dans l'étrangeté de la résistance obstinée, de la négation persistante qui trouble le cours du récit, et le va-et-vient entre les lignes du temps qu'une image apparaît – prise de conscience des fondations qui brûlent, métaphoriquement. La stratégie d'une temporalité narrative alternée est une forme de dédoublement, auquel je reviens en dernière partie.

Ainsi, la première image est l'image du bûcher. Y flambe tout ce que *Rosa* a construit, tout ce en quoi elle a cru et aussi brusquement cessé de croire ; les flammes engouffrent dans les premières lignes la propriété qu'elle refuse de céder, maintenant aussi imprégnée de tout ce qui pour elle constitue une offense, puisqu'elle a abrité pendant des années, à son insu, ces offenses – son fils Armando, devenu agent de la Révolution rachetant les propriétés pour en faire des coopératives, sa fille Rosa, mariée en secret avec « un Noir », et son dernier fils Arturo, découvert homosexuel – y flambe tout ce qui pourrait être aimé douloureusement. Pourtant dans toute cette flambée, aucune image de sentiment d'amour ; plutôt une foi brute, un travail acharné, un esprit opiniâtre, un attachement sans sentiment, au nom d'un devoir et d'une conviction inexplicable de l'ordre des choses. Absence, en fait, de toute émotion capable de tramer et de tisser le temps, de lui donner consistance. Ainsi le temps se déclenche et déferle brutalement à la seule et première émotion ressentie : la haine – une haine si énorme qu'elle n'a même plus de cible.

Estaba allí, en el cuarto, a un costado de la cama ; las alas enormes, tocando con sus últimas plumas el techo ; su silueta luminosa, parpadeando en la habitación ; [...] ; y su rostro radiante exhibía una sonrisa indescifrable. La Vieja Rosa lo miró asustada ; luego retrocedió hasta un costado del altar. Así permaneció por un momento, mirando hacia el ángel que seguía sonriendo. Y entonces, un odio, más enorme que todas las pasiones que hasta ahora había concebido, fue destándose hacia aquella figura resplandeciente¹¹⁸.

¹¹⁸ ARENAS, « La Vieja Rosa », *Termina el desfile*, *op. cit.*, p. 70. « Il était là, dans la chambre, à côté du lit ; ses ailes énormes touchant du bout de leurs plumes le plafond ; sa silhouette lumineuse scintillant dans la pièce ; [...] sur son visage, un sourire rayonnant. [...] La Vieille Rosa le regarda effrayée, recula contre l'autel, et resta immobile, face à l'ange souriant. Alors, une haine plus forte que toutes les passions qu'elle avait pu éprouver se déchaîna en elle contre cette image resplandissante. » (p. 63).

La figure de l'ange a la perfection d'une icône, l'aspect troublant d'une apparition quasi humaine, et le sourire indéchiffrable qui trahit le regard de la Vieja Rosa sur cette irruption dans son univers déjà en train de vaciller. Et une clarté resplendissante, offensante pour elle dont le seuil de tolérance à la contradiction est déjà largement dépassé ; car cette clarté est celle de *l'image* qui lui apparaît.

Y ahora, que las desgracias llegaban al límite y la transportaban hacia una región sin tiempo donde las derrotas ni siquiera tenían sentido, la figura de malagüero estaba allí, más clara que nunca, burlándose seguramente de su tragedia. Pues si eres el bien, no tiene sentido que vengas a consolarme cuando ya todo está perdido, sino que tu deber era haber evitado esas sesgracias ; pero si no evistaste nada, sino que viniste a rondarme cada vez que algo me sucedía, qué puedes ser entonces sino el Diablo maldot que viene a reírse de mi desgracia. Y, al decir estas palabras, sintió que había sido estafada toda la vida. Y palpó las dimensiones de una soledad inmesurable por la que tendría ahora que seguir andando. Pero no eres el Diablo, dijo finalmente, y ahora sus palabras parecían tropezar con la clave aterradora. Eres otra cosa peor. No eres nada¹¹⁹.

Au fil du texte, l'ange s'était frayé un chemin de plus en plus visible ; il faisait signe, sous forme de lueur, d'un battement d'ailes, d'une présence indéfinissable mais constante, *prévisible* ; d'un signe à l'autre, la sensation de sa présence en était toujours plus marquée, l'image toujours plus complète, jusqu'à cette apparition dans toute sa forme, point culminant. Et maintenant cette figure qui la nargue lui rend visible tout ce que, en s'abstrayant obstinément toutes ses années dans un travail acharné, elle se défendait de soupçonner. Sa déroute prend brusquement forme devant elle et dans toute son ampleur – sens véritable de l'apparition. Ses yeux ne pouvaient jusque-là le voir. L'offense du temps ; la conscience du temps, peut-être même simplement la conscience, seule. Ainsi l'image de l'ange l'accompagne et la suit, imperturbable et indestructible, dans sa révolte contre tout et contre elle-même ; contre quoi elle ne peut rien, puisque ce qui s'est produit s'est produit dans un temps sur lequel elle ne peut ni revenir ni

¹¹⁹ « Durant les derniers mois, elle avait senti cette présence la traquer partout et à chaque instant ; et quand elle avait été submergée par les malheurs qui ne cessaient de la frapper, la présence de l'ange était devenue inséparable de sa propre présence ; en même temps qu'elle avait cette révélation, elle le voyait dans la cuisine, au milieu des casseroles, assis à table, à l'heure des repas ; appuyé à la margelle du puits quand elle tirait de l'eau pour arroser les fleurs ; entre les poutres du plafond, quand elle se couchait sans pouvoir trouver le sommeil. À présent que ses malheurs n'avaient plus de limites et la transportaient dans une région où le temps n'existait plus, où les défaites n'avaient plus de sens, cette apparition de mauvais augure était là, plus nette que jamais, se moquant de toute évidence du drame qui se jouait. » *Ibid.*, p. 71.

s'arrêter. Cet ange à la forme très humaine qui aurait pu être annonciateur ou rédempteur reflète plutôt la nature grotesque des événements enfilés sur la chaîne d'un temps historique sans la moindre poésie ni le moindre enchantement, et la met face au passage du temps dont elle était entièrement déconnectée. C'est une apparition révélatrice mais terrible, dévastatrice, foudroyante, consumante – véritable persécution. Dans cette lucidité, il n'y a plus qu'à disparaître. Avec l'intention de détruire l'ange, elle met le feu à la maison, s'entourant elle-même dans les flammes ; mais la clarté de l'ange dépasse encore celle de l'incendie.

Las llamas siguieron alzándose alrededor de La Vieja Rosa que continuaba llorando con un ritmo acompasado y monótono. Así estaba, soltando aquellos roncocos estertores, cuando sintió a sus espaldas un resplandor que no era el de las llamas. Ni siquiera tuvo la necesidad de volverse para saber que era él, con su figura de adolescente radiante, sonriendo y con las manos todavía extendidas¹²⁰.

L'ange effondrement qui donne forme visible à ses doutes les plus déroutants déclenche une haine qui la dépasse, sans origine et sans bornes, une haine intemporelle qu'elle ne peut même plus nommer. Cet effondrement, la clarté d'une image insupportable, la frappe soudain par l'intermédiaire d'une vision de ce en quoi elle persistait le plus à croire. Tout ce qu'elle pressentait confusément, une trahison profonde, lui saute brusquement aux yeux. La haine d'une catastrophe dont elle avait le pressentiment est la réaction la plus inattendue, mais la plus naturelle, sentiment très ancien, tragique sédiment de ces années passées à cultiver aveuglément une illusion. À ce moment du récit, la haine s'est déjà accumulée à la découverte des offenses de ses propres enfants ; c'est maintenant l'offense du temps qu'elle doit affronter d'un seul coup. Telle est la clarté, celle d'une prise de conscience devant laquelle s'effondre un pan de son décor, qui porte à sa vue l'envers d'un sentiment obscur ; l'image dans toute sa clarté persiste devant ses yeux, comme l'ange imperturbable et narquois.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 74. « Les flammes s'élevaient autour de la Vieille Rosa qui continuait à pleurer au même rythme monotone, avec des râles rauques. C'est alors qu'elle sentit, derrière elle, un éclat qui n'était pas celui des flammes. Elle n'eut pas besoin de se retourner pour savoir que c'était lui, avec son visage d'adolescent radieux, souriant et les bras toujours tendus. » (p. 66).

C'est bien sûr la révolte, présente dans toutes les flammes, dans tous les textes d'Arenas, qui me frappe dans cet *incipit* (le mot crépite maintenant) « ignifiant » ; cette clarté devenue brûlure qui relève d'une lucidité involontaire, de la conscience que le monde était dès le début un enfer ; et l'incendie comme image du temps, image produite au fil de ces frictions entre le passé et un présent qui se consume à mesure, intuition que l'incendie était amorcé depuis longtemps. Invisibles jusqu'alors, les flammes apparaissent maintenant dans toute leur luminosité ; c'est tout un monde qui se consumait, tout un monde qui s'est consumé. L'incendie de la maison n'est que le point de bascule et le degré maximal d'intensité de ce qui faisait rage depuis longtemps. Plus qu'une alternance entre deux temps du récit, c'est la simultanété qui devient frappante ; on aurait pu y voir un récit qui commence par la fin et engloutit le temps à la renverse comme une gigantesque implosion (comme *Cien años de soledad*) mais il m'apparaît plutôt que l'ordre du récit, sa temporalité, construit l'image que la vie de la Vieja Rosa tout entière est un incendie. « Empezó a llorar en tal forma que el llanto parecía no haber comenzado nunca, sino estallar allí desde siempre » ; depuis le début de son histoire, ou depuis le début du récit les larmes d'une défaite sans nom, d'une distance désormais infranchissable, crépitent parmi les tisons, les étincelles et les débris incendiés, et c'est maintenant qu'elles se font audibles et visibles, à un tel degré d'intensité qu'elles deviennent l'écho scintillant des flammes et de l'effondrement des fondations. L'incendie initial est l'incendie final ; c'est-à-dire le même. Au fil du texte le cours du temps se gondole progressivement sous l'effet de la chaleur, jusqu'à se fondre en un seul ; comme la maison qui s'effondre au milieu des flammes, les larmes crépitantes s'écoulent depuis un moment du temps qui n'a ni début ni fin ; car la combustion était amorcée depuis toujours. D'un seul coup, le temps apparaît comme un énorme incendie.

La Vieja Rosa siguió llorando ; y sólo cuando el humo le fue llenando la garganta hasta casi asfixiarla, y las llamas le quemaron las manos, dejó de llorar y retrocedió hasta tropezar con las piernas del ángel. Así se quedó, sin protestar ni mirarlo, [...]. Finalmente, se fue agazapando aún más hasta quedar completamente arrebujada a aquel cuerpo. Luego las llamas se alzaron, impulsadas por la brisa de medianoche, y la mata de tamarindo se contrajo, recorrida por un estallido luminosos. La Vieja Rosa pudo ver su vestido deshecho por el fuego. Y sintiendo que no podía sostenerse en pie, trató de apoyarse aún más contra el ángel. Pero era inútil : el ángel también estaba

ardiendo. Aún, por un momento, permanecieron inmóviles. Luego, el fuego fue consumiendo las dos figuras, que ya no se podían distinguir¹²¹.

Tout brûle, mais l'ange ne quitte pas la Vieja Rosa. Ni vaincue ni invaincue, c'est-à-dire vaincue mais invaincue, grâce à son geste, et presque en-dehors du temps, elle finit par s'appuyer (réduite ?) contre lui au milieu de l'effondrement – l'ange reste, ironiquement, une certitude déconcertante – de son infortune ? du passage du temps ? de la catastrophe imminente, enfin réalisée ? de l'anéantissement désiré depuis le début ? Le temps, déchaîné par la haine, dévore ce qui s'y était soustrait. La fin du récit reprend le passage sur lequel il s'ouvrait ; là où le temps se raccorde de nouveau, au milieu du bûcher, la fin provoque un dédoublement du temps et du redoublement – de son début et de sa fin – sans que l'on puisse maintenant dire si l'ange était une apparition, un pilier dans les fondations de la maison, si Rosa était une rose et si le temps déroulé était lui-même une hallucination produite par les flammes, ou si c'est le temps écoulé qui a conduit à l'incendie ; ou si l'incendie se déroule dans le temps ou si c'est le temps lui-même qui est la brûlure. Ainsi ce n'est pas un temps linéaire présenté à rebours mais l'image saisissante de ce qu'a été toute sa vie. C'est aussi un temps revécu dans toute son intensité visible (luminosité) à la lumière de l'incendie. Celui-ci peut être l'image d'une combustion destructrice – le temps ravage –, mais « La Vieja Rosa » se présente dès le départ à son point culminant, le plus brillant : un paroxysme de la clarté présentée comme un feu, et dont l'image finale conserve la lueur de la braise, qui révèle la brûlure, est la brûlure, et ne s'éteint pas. Ouvert par une clarté brûlante, le texte se termine dans une intensité encore plus forte, au seuil de la disparition.

Dans ce bûcher qui engouffre tout s'engouffre aussi l'image d'un instant qui pourrait durer et se résoudre en cendres, la dernière image est celle d'une fusion incandescente

¹²¹ ARENAS, « La Vieja Rosa », *Termina el desfile*, p. 74. « La Vieille Rosa continuait à pleurer ; quand la fumée pénétra sa gorge jusqu'à l'étouffer et que les flammes lui brûlèrent les mains, alors seulement ses larmes cessèrent et elle recula jusqu'à rencontrer les jambes de l'ange. Elle resta là, sans le regarder ni protester, [...]. À force de se recroqueviller, elle se retrouva bientôt complètement collée à ce corps. Alors les flammes s'élevèrent, attisées par la brise de la nuit, et le tamarinier se contracta sous l'effet d'une lumineuse explosion. La Vieille Rosa put voir sa robe détruite par le feu. Comme elle ne tenait plus debout, elle chercha à s'appuyer davantage encore sur l'Ange. Mais c'était inutile. L'ange aussi brûlait. Ils demeurèrent immobiles encore un moment. Puis le feu consuma ces deux corps que rien ne distinguait plus. » (pp. 65-66).

de deux silhouettes devenues indiscernables. Première image du bûcher, première image du phénix (les ailes de l'ange pourraient se fondre à la rose) ; non comme un symbole indiquant que la Vieja Rosa devrait renaître de ses cendres, mais au sens d'une destruction par le feu qui ne détruit pourtant pas l'image, dont l'image finale, qui pourrait être celle de l'anéantissement et de la disparition, dissout même la durée ; image visible, représentable, d'une brûlure insoutenable. Il est étrange que l'anéantissement reste une image soutenable ; le moment de fusion des deux figures au milieu des flammes annule le temps qui passe, comme si, le plus fort degré d'intensité de l'image étant ce qui s'imprime, celle-ci pouvait désormais se réverbérer indéfiniment.

Ainsi, la première image est l'image du temps qui consume, lumière consumante ; la tentation du feu et la tentation de la mort, une grande révolte, comme celle des Blessés ; une grande destruction ardente, dont la marche est en soi sa propre fin – un spectaculaire effondrement, et dans quelle clarté. Comme Reinaldo des Blessés, la Vieja Rosa fait un énorme sacrifice – en échange de quoi ? Suffoquée par un doute, elle ne parvient pas à se poser sa propre question sur elle-même.

La *Vieja Rosa* ; c'est encore la *rose* qui brûle, une image du temps. C'est ce qui m'a intéressée : le début dans la clarté, ici l'incendie, et l'image de la rose jetée au feu, en attente de sa transformation ; pourrait-elle brûler éternellement ? Il faut qu'elle soit réduite en cendres. Mais le récit s'arrête avant la cendre ; reste plutôt le temps qui se ravive, pulsation, comme un tison.

Apparaît ainsi le temps comme préoccupation de ce récit, mais aussi, de l'écriture. Toute la temporalité de « La Vieja Rosa » se joue sur une variation des plans d'intensité, d'un incendie sourd de doutes et de révoltes, à une explosion permanente, attisée par le calme de la fureur et l'apaisement de la destruction ; les signaux de présence de l'ange resplendissant et grotesque ressemblent à un indice de luminosité, un pressentiment à la clarté croissante, comme l'incendie, sacrifice, en est le point de pleine visibilité. Les incendies et les cours du temps ne sont pas des plans opposés, ils sont plutôt séparés par des intensités (non nécessairement progressives ni chronologiques) auxquelles nous

sommes ou non – comme à certaines couleurs – sensibles. Le bûcher de *la Vieja Rosa* est aussi de n'avoir jamais voulu rien aimer.

Sous le choc de la confirmation (silencieuse, car l'ange ne prononce pas un seul mot, et qui n'a rien d'une illumination particulièrement salvatrice) de sa plus douloureuse intuition – celle d'une gigantesque tromperie –, la Vieja Rosa se trouve en proie au plus terrible des désirs d'éblouissement : l'anéantissement de soi. « « Virgen santísima, clamó abuela, a lo mejor pega candela a la casa. » « Ojalá, dijo entonces mi madre, así es como único salimos de este infierno. »¹²² » Comme tout ce qui est aimé, dans le récit tout ce qui est haï, soi y compris, est détruit. En-deçà et au-delà il s'agit, plus profondément, du désir d'anéantir le temps ; ce en quoi le récit culmine, tout à la fois anéantissement du temps et sa plus incandescente affirmation, moment d'éblouissement où une transformation pourrait, enfin, commencer.

Nous sommes au tout début, vois-tu.
Comme avant toute chose. Avec
Mille et un rêves derrière nous et
sans acte¹²³.

¹²² ARENAS, « Bestial entre las flores », p. 114.

¹²³ Rainer Maria RILKE, *Notes sur la mélodie des choses*, Traduit de l'allemand par Bernard Pautrat, Paris : Allia, 2008, p. 9.

Otra vez el mar : *clarté et brûlure*

Una cigarra dejó oír su persistente rechinar. Torbellinos de luces y estruendo de aguas brevemente violetas. Torbellinos de pájaros. Relampagueo de una ola. Un grito. Una pelota que irrumpe. Niños que se van, niños que corren bajo el pinar. El momentáneo desasosiego de un remolino de papeles elevándose – adónde, para qué. Muchachos que se retiran. Demonios que se retiran. El acompasado estruendo de las cigarras aumentó de pronto. El choque de las furias. El choque dorado de las aguas. Alguien que llama ; una mujer que llama. La voz de una mujer que llama. Tu mujer que te llama. La imagen, también violeta, de una mujer que llama. ¿De una mujer en llamas ? ¿De una llama que llama ? ¿De una mujer en llamas que llama a otra llama ? En fin, tu mujer que te llama —en llamas... Al oscurecer, torbellino de luz violeta, cangrejos violetas, pájaros violetas. Te llaman. Estruendo, golpes de agua, voces que te llaman, voces en llamas. Alguien que viene tocando el mar, el mar violeta. Al oscurecer. *Voces y voces*, pero, ¿ningún corazón que escuche¹²⁴ ?

Plus jamais la clarté n'est étrangère à la brûlure. Dans les vagues étincelantes, éclats de lames tranchantes au soleil, toute la mer est un incendie. Réapparaît la couleur violette, la femme violette avec sa brûlure, la rose, immolée mais indestructible – flamme, signal, appel, présence qui réclame (son temps d'existence) ; le « choc doré des eaux » tisse un fond éclatant ; enfants et démons traversent comme des vagues le champ de vision et se retirent comme la mer. Ces images sont des variations d'intensité, dans un rythme soutenu, comme les vagues qui montent, s'ouvrent contre la surface et se dissolvent, les interrogations douloureuses comme la lumière qui tombent sur les êtres dès leur réveil ; images qui réapparaissent comme les vagues réapparaissent, uniques, mais *irrepetibles*,

¹²⁴ ARENAS, *Otra vez el mar*, (Deuxième partie) p. 172. « Une cigale fit entendre son grincement persistant. Tourbillons de lumière et grondement des flots d'un violet éphémère. Tourbillons d'oiseaux. Une vague étincelle. Un cri. Un ballon surgit. Des enfants s'en vont, des enfants courent dans la pinède. L'agitation momentanée d'un remous de papiers qui s'élèvent – où, pour quel motif. Des garçons qui se retirent. Des démons qui se retirent. Le tapage cadencé des cigales enfla soudain. Le choc des furies. Le choc doré des flots. Quelqu'un appelle ; une femme appelle. La voix d'une femme qui appelle. D'une femme en flammes ? D'une femme qui clame ? D'un lama qui clame ? D'une femme en flammes qui clame un autre lama ? Enfin, ta femme qui te clame – en flammes... Au crépuscule, tourbillon de lumière violette, crabes violets, oiseaux violets. On t'appelle. Vacarme, battement de flots, voix qui te clament, voix en flammes. Quelqu'un vient, effleure la mer, la mer violette. Au crépuscule. Des voix et des voix, mais nul coeur pour t'écouter ? » (ARENAS, *Encore une fois la mer*, trad. Liliane Hasson, Paris : Mille et une nuits, 2002, pp. 235-236). (L'apparition d'un lama (llama) là où je percevais un redoublement de flammes (llama) m'a étonnée ; il me semble, pour toute l'intensité de la lumière et de l'enfer qui baigne les textes d'Arenas, que les flammes l'emportent, en jeu de répétitions rythmé de glissements et d'interrogations qui évoquent avant tout la brûlure, l'appel, l'imploration à l'existence, même.)

mais unanimes, variations, hallucinations ? *Voces y voces* qui rappellent à *Héctor* sa solitude. Comment la clarté atteint-elle le degré de la brûlure ?

Un contraste apparaît au creux de la temporalité ; « *dejó oír* », « *augmentó* », comme une voix de récit alterné à un nominatif poétique, scandé, « *Torbellinos de luces y estruendo de aguas brevemente violetas* », « *Demonios que se retiran* », « *El choque de las furias* ». Dans la voix d'*Héctor*, les temps se dédoublent, voix qui raconte, voix qui observe – qui est qui ? Quelqu'un est-il extérieur tandis qu'un autre vit et subit la contemplation, la menace, la contrainte, l'interrogation ? À qui cette indifférence au signal, à l'alarme, à la flamme ?

Apparaît et réapparaît l'interrogation sur ce qui est là, ce qui n'est pas là ; où vont les choses lorsqu'elles s'en vont ? Y a-t-il possibilité d'une transformation à laquelle l'être humain aspire ? Existe-t-elle ? Est-elle possible ? L'interrogation, en elle-même, est le signe d'une solitude ineffable.

Apparaît aussi l'image de la mer qui entraîne, ramène, parfois force violente, parfois surface tranquille, toujours insondable ; « *el ritmo y la imagen*¹²⁵ ». La mer est constamment utilisée (par les critiques, les lecteurs) comme un symbole – le même – de ce qui est changeant, insaisissable¹²⁶. Pour cela je préfère penser à deux autres textes où la mer travaille la fluidité et la perméabilité du langage et de l'identité, *Les Vagues* et *Thomas l'obscur*. La vague dure plus longuement et son bruissement travaille plus littéralement, mais plus en profondeur la langue des fluides « personnages » dans *Les Vagues*, mais précisément cette structure réitérante et assoiffante me paraît un indicateur encore plus clair de la temporalité qu'Arenas met à l'épreuve, plus proche de la sensation d'un temps interminable, mais inéluctable, désespérément statique, exigeant un saisissement, de cet infini (ciel et mer) qui se présente, à portée de la main, et qui

¹²⁵ ARENAS, « El reino de la imagen », texte ?, p. 23.

¹²⁶ Dans la littérature critique sur Arenas, voir par exemple Flora González, « La creación a partir del silencio en dos novelas de Reinaldo Arenas », *Reinaldo Arenas : Alucinaciones, fantasía y realidad*, où la mer est interprétée à l'image du texte, c'est-à-dire comme son reflet ; « En la superficie del mar, o sea, del lenguaje, el blanco y el negro resaltan con igual intensidad y se niegan recíprocamente. » (p. 96) « Sur la surface de la mer, c'est-à-dire du langage, le blanc et le noir ressortent avec une intensité égale et se nient réciproquement. » (traduction libre).

offre son issue au prix fort (la fuite, dangereuse et incertaine), qui attend plutôt son offrande. La mer qui se présente comme façade, ruine, paysage brûlant, environnement sans issue et pourtant à perte de vue, qui demande, exige, donne – donne les récits, ceux qui produisent des images ; et aussi ce temps qui revient, toujours égal à lui-même, sans tenir compte de l'existence humaine – la vague est inlassable, inclassable et imperturbable.

Après les couleurs (déjà lumière) de la mer, le jour se lève six fois sur *Otra vez el mar* ; les six jours des vacances d'Ella et Héctor au bord de la mer près de La Havane, deux récits en six parties (dont le deuxième, prononcé par Héctor, est le redoublement, réponse et chant (rageur et frénétique) du premier, prononcé par Ella), sont d'abord six levers du jour – car il importe que le jour se lève pour que le temps passe. Mais chacun vit une expérience du temps qui le dépasse.

Otra vez el mar absorbe deux images d'intensité ; le soleil, vital, condition nécessaire, chaleur aveuglante, brûlure insoutenable, et la mer, un instant fraîcheur, trompeusement désaltérante, menaçante consolation ; père et mère ; *Ella* et *Héctor* éprouvent continuellement la souffrance d'être tendus entre des extrêmes, rêve et contrainte, désir et peine. Les six jours à la mer racontés pendant le trajet du retour à La Havane comptent le temps des inaltérables interrogations d'une existence : aimer, chercher, souffrir, rêver ; contempler, comprendre, fuir ; voir et ne pas voir, secrètement savoir, se révolter, s'affronter à l'absurde et à la tentation, ressentir la brûlure du temps – vivre et se dépasser. La voix d'*Héctor* répond en grand torrent cru aux vides et indices laissés par *Ella* dans sa version des faits, là où coïncident leurs luttes personnelles – ressentir le passage du temps, se soumettre. *Héctor* expose et cisaille comme à grands coups de dents l'énorme contradiction entre son désespoir dans un monde féroce et l'élan fébrile de donner à cette circonstance une image vivable, de projeter un regard transformant – de s'exprimer, s'imprimer, s'écrire. Dans les chants de la deuxième partie de *Otra vez el mar*, *Héctor* en rage peste et détruit, s'extasie, tue, imagine, chante et écrit, mentalement, un récit possible, éventuel, désemparé, furieux, agité, sanglot gonflé, explosif, inspiré, auquel *Ella* donne sa voix en première partie, *Ella* dont les rêves

présentent et pressentent sans doute les intensités les plus complexes, exigeant une lecture à battements (à lire en pulsation). « L'ensemble constitue la narration de ce qu'ils ont fait et vu, de ce dont ils ont rêvé et souffert¹²⁷. »

L'ordre des choses

sólo espejismos del agua, y el sol.

Reinaldo Arenas, *Otra vez el mar*

El estruendo de las cigarras lo enardece todo aún más. La tierra, cuarteada, cruje bajo el resplandor del día, bajo el calor. Miro ese paisaje, miro las flores, miro el asfalto. [...] Echo a correr por la arena, llego al mar... El mar tenso como una piel lame mis pies, [...]. Flotar. Fuera del estruendo, abrazada al mar. El silencio y las aguas que se espesan, las aguas que se enfrían y se van ensombreciendo a medida que descendo verticalmente. Me quedo de pie, casi tocando el fondo, oscilando al vaivén de las aguas. No fuego, no luz, no gritos, no órdenes, no voces... Pero me falta el aire ; expulso las burbujas, tomo impulso y me proyecto hasta la superficie. Ya estoy en medio del estruendo, entre el deslumbramiento del día que no parece terminar nunca¹²⁸.

Par moments, soudain un calme, le silence – comme des images défilent sur l'écran lorsque le son a été coupé. « Si la golpeará se oiría algún ruido. [...] Desde aquí no oigo nada. », « No fuego, no luz, no gritos, no órdenes, no voces... » : intensité minimale. Le point de silence, ou d'obscurité est parfois le point ignifiant. Puis, il faut remonter à la

¹²⁷ Hasson, Postface à Reinaldo ARENAS, *Encore une fois la mer, op. cit.*, p. 505.

¹²⁸ ARENAS, *Otra vez el mar, op. cit.*, pp. 75-76. « Le tintamarre des cigales rend tout cela plus ardent encore. La terre, lézardée, crisse sous l'éclat du jour, sous la chaleur. Je contemple ce paysage, je contemple les fleurs, je contemple l'asphalte. [...] Je cours sur le sable, j'arrive à la mer... La mer étale comme une peau, me lèche les pieds. [...] Flotter. Loin du vacarme, enlacée à la mer. Le silence et l'eau plus épaisse, l'eau plus fraîche, plus sombre à mesure que je descend verticalement. Je suis debout, je touche presque le fond et j'oscille dans le roulis des vagues. Pas de feu, pas de lumières, pas de cris, pas d'ordres, pas de voix... Mais l'air me manque ; j'expulse les bulles, je prends mon élan et me projette à la surface. Je me retrouve en plein vacarme, dans l'éblouissement du jour qui ne semble ne jamais finir. » (*Encore une fois la mer*, p.102)

surface ; manifestement, impossible de se soustraire à la lumière, à moins de s'asphyxier au fond de soi-même.

Il ne s'agit pas d'un dialogue constant d'oppositions entre les extrêmes, chaque plan de luminosité correspondant à une intensité unique et variable ; mais les textes d'Arenas touchent le plus souvent à des points de luminosité intense qui sont, en fait des points d'intensité exprimés comme des degrés de lumière qui portent souvent la menace ou le désir d'une destruction : ce qu'il reste de liberté. On se trouve toujours plongé dans une intensité (qui peut être une intensité de l'obscurité, comme parfois dans *Thomas l'obscur*) qui appartient à l'écriture et qui se fait très visible dès que l'on prête attention au langage de la lumière. La luminosité en apparence atténuée dans les textes de Borges n'est qu'une autre manière de se mettre en jeu ; celui qui ne « voit » pas joue sur la possibilité donnée à chacun d'entrevoir, l'espace d'un instant, ce degré maximal d'existence.

L'intensité empruntant le passage de la lumière n'est pas étrangère au son, signalant la voix des sensations ; c'est une sorte de vacarme de la lumière. La première partie de *Otra vez el mar* est un tableau, la seconde, un chant ; dans le tableau, la lumière et la couleur ; dans le chant, le rythme et la forme du texte (lumière et chant, poésie). La table des matières, composée des phrases en suspens qui correspondent aux premiers mots prononcés par *Ella* en ouvrant les yeux chacun des matins, est en soi un *incipit* polarisé, « ignifiant », tourné vers la couleur et la lumière, et dont chaque ligne imprime et renforce le tropisme :

Primer día : *Pero ya está aquí la claridad*

Segundo día : *El cielo es lo primero que veo cuando abro los ojos*

Tercer día : *Y ya es el verde, el verde quien invade, cubre completamente la mañana*

Cuarto día : *Puedo distinguir, a través del mosquitero y de las persianas, el resplandor de la madrugada*

Quinto día : *Remolinos de aves amarillentas cayendo sobre las olas*

Sexto día : *Héctor desnudo, tendido sobre la cama, es lo primero que veo*¹²⁹

¹²⁹ ARENAS, *Otra vez el mar*, Índice, *op. cit.*, p. 7.

« Première partie

Le jour se lève sur chacun des six jours du séjour à la mer ; à chaque jour, à chaque heure sa clarté et sa brûlure, car chacune fait avancer le temps, tandis qu'*Ella* cherche à la fois à fuir la menace du jour qui passe et à retenir le temps. La clarté comme brûlure devient une douloureuse obsession – clarté du jour, lumière solaire ; la clarté blesse qui doit être celle de la lucidité ; la ville brûle, la terre brûle, les images du monde sont brûlantes ; la clarté se fait lancinante, tandis que l'exigence de s'exposer à la lumière du jour insiste, impitoyable, aiguisant le désir de s'y soustraire.

[...] hay que levantarse, óyelo bien, tienes que vestirte, ponerte al menos la trusa y salir a la claridad, [...] tenemos aún cuatro días para tirarnos en la arena, para oír el mar, para cerrar los ojos... [...] dónde podré meterme, en qué lugar podré esconderme, para no ver esos pies, esos cuerpos, esas caras, no escuchar esas voces, no verme también bajo ese resplandor ?...¹³⁰

Pourquoi la clarté est-elle insupportable ? *Ella* habite le paradoxe du passage du temps auquel elle voudrait se soustraire, tandis que chaque jour semble une éternité qu'elle voudrait accélérer – ou retenir, « tenemos aún cuatro días... » – pour s'abriter dans la nuit ou dans un jour vécu plus intensément, qui ne passerait pas ; mais elle ne peut échapper à l'intensité de la clarté, à la fois jour solaire et lucidité, ce qui fait de chaque journée une souffrance plus intense. Une journée est la mesure du temps humain, un temps compréhensible, celui que je sens le plus cruellement passer, mais aussi celui que

Premier jour

Mais voici venue la clarté

Deuxième jour

Le ciel est ce que je vois en premier quand j'ouvre les yeux

Troisième jour

Le vert est là, le vert, envahissant, qui recouvre la matinée

Quatrième jour

Je peux distinguer, à travers la moustiquaire et les persiennes, l'éclat de l'aube

Cinquième jour

Des tourbillons d'oiseaux jaunâtres s'abattent sur les vagues

Sixième jour

Héctor nu, allongé sur le lit, c'est ce que je vois en premier »

ARENAS, *Encore une fois la mer*, op. cit., p. 511. (Table des matières)

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 65-66. « Mais il faut se lever, tu vois, tu dois t'habiller, passer au moins ton maillot et apparaître dans la clarté. [...] Il nous reste quatre jours pour nous vautrer dans le sable, pour écouter la mer, pour fermer les yeux. [...] où pourrais-je me cacher, me dissimuler, ne plus voir ces pieds, ces corps, ces figures,, ne plus entendre ces voix, ne plus me voir moi-même dans cet éblouissement ? » (*Ibid.*, p.87-89)

je peux vivre consciemment et, en cela, dont je pourrais en même temps le plus me réjouir.

Así, me llega la alegría. Me llega, como siempre, sin justificación, mirando la carretera, los charcos que no son charcos, sino espejismos que forma el sol en el asfalto que reverbera. Me llega la alegría por un momento. Luego, ya, igual que siempre, se va. Y me quedo diciéndome : *imbécil, imbécil, imbécil...*¹³¹

Toutes les densités de cet *otra vez* s'expriment ainsi, encore une fois la mer, encore une fois le souvenir de cette journée qui passe, qui n'en finit pas de passer, mais à une vitesse assourdissante. Entre élans et fuites vers le jour, souvenirs et événements superposés dans sa conscience, sourds pressentiments et brimades de son dialogue intérieur, *Ella* navigue d'un jour à l'autre sans transition visible, sombrant dans des rêves ou des hallucinations au moindre battement de paupières, sachant sans rien oser, observant et affirmant ce que lui coûtent ces observations, se livrant aux contemplations, refusant le temps, lui résistant – le temps qui, sans rien demander, sans prendre ni donner, en prenant tout et donnant tout, passe.

Ni le jour ni la nuit n'offrent de répit à *Ella*. Pour l'enfant de *Celestino antes del alba*, c'est quand on ferme les yeux que le monde s'anime. *Ella* fermant les yeux rêve d'incendies, d'envols étincelants et de noyades bibliques. Le jour, la vision d'un dinosaure l'accompagne comme la densité des temps les plus anciens. Le dinosaure s'interpose de temps à autre sur la route, image de temps reculés qui confirme un état décalé, mais dont l'image que l'on voit sans réfléchir, comme un fait dont on n'est pas immédiatement conscient, profile un double. Les choses les plus anciennes sont toujours là¹³², en pleine clarté, et le langage a continuellement affaire à elles qui l'anéantissent et le mettent au défi : sans cesse il est à reconstruire.

¹³¹ *Ibid.*, p. 23 « Et la joie m'envahit. Elle m'envahit comme toujours, sans raison, tandis que je regarde la route, les flaques qui n'en sont pas, mais des mirages que forme le soleil sur l'asphalte miroitant. La joie m'envahit un instant. Puis, comme d'habitude, elle s'éclipse. Alors, je me répète à moi-même : *imbécile, imbécile, imbécile...* » (*Ibid.*, p. 25)

¹³² Augusto MONTERROSO, « Cuando despertó, el dinosaurio seguía ahí. », « El dinosaurio ». « Quand il se réveilla, le dinosaure était toujours là. » (traduction libre).

Me servirían acaso [las palabras] para demostrarle a alguien que ahí, en la carretera, a un costado, hay un dinosaurio que se pasea lento por ese sendero deslumbrante? Sin embargo, ahí está, levantando su inminente cuello hacia el cielo, viéndonos cruzar bajo la claridad que es ya insoportable... Ensordecedores alaridos. Y más allá, hacia aquel extremo, donde la playa se vuelve piedra y empieza el mar abierto, otro grupo de animales, al parecer danzando. Qué inútiles las palabras. Basta decir « mírenlos » para que al momento desaparezcan. No hablo. Cierro los ojos¹³³.

Sentier aveuglant, lumière insupportable, inutilité par moments des mots pour éclairer ; regarder, se taire, fermer les yeux ; signaux, flammes et alarmes adressés à la lucidité.

Visions (la mer)

Ella s'endort chaque soir imperceptiblement et sombre à chaque fois dans un rêve dont le lecteur prend conscience à son réveil, en même temps qu'elle, au signal de sa réticence à la lumière ; ainsi commence chaque jour. Visions ; tentatives de se situer hors du temps chronologique (au sens de l'Histoire, mais au sens du temps vécu, du temps *qui passe*) ? Lucidités ? Comme pour les *Blessés*, le réveil est-il un état d'éveil ?

Mientras lloro descubro que los aviones se han marchado. Sólo hay ahora un gran silencio. Un silencio que es tan insoportable como el peor de los escándalos ; un gran silencio y una tiniebla sin orden. Ando, trato de andar, y nada toco ; sólo el vacío ; el silencio y la gran oscuridad. Aprieto aún más los ojos y de entre lo negro veo sombras menos negras ; algo se mueve ; diferencias de oscuridades. Suelto los párpados ; poco a poco lo negro se aclara ; las sombras van separándose. Ya está aquí el contraste, la luz –he sollozado, he estado sollozando. Siento mis ojos irritados. Pero ya está aquí la claridad. La claridad del día va entrando poco a poco por entre las persianas semicerradas. Aunque todavía no he abierto completamente los ojos, siento cómo golpea, abriéndose paso, llegando al mosquitero, traspasándolo... La luz, apenas amanece, comienza a hacerse insoportable, le obliga a uno a levantarse, aun cuando, como ahora, no sea necesario¹³⁴.

¹³³ ARENAS, *Otra vez el mar*, *op. cit.*, p. 16. « Me serviraient-ils à convaincre que là, au bord de la route, a surgi un dinosaure qui se promène lentement sur ce sentier éblouissant ? Il est pourtant là et dresse son cou menaçant vers le ciel, en nous voyant passer sous la clarté devenue insupportable... Hurllements assourdissants, là-bas, vers cette pointe où le sable devient rocher et où commence la pleine mer, une autre bande d'animaux qui semblent danser. Que les mots sont inutiles. Il suffirait de dire « Regardez-les » pour qu'ils s'éclipsent aussitôt. Je ne parle pas. Je ferme les yeux. » (*Encore une fois la mer*, *op. cit.*, p.15)

¹³⁴ *Ibid.*, p. 39. « En larmes, je découvre que les avions sont repartis. Un grand silence s'instaure. Un silence aussi insupportable que la pire des clameurs ; un grand silence et des ténèbres confuses. Je marche,

Au réveil la confusion des sens et la sensation d'être brusqué dans le monde par les « organes » du langage – l'ouïe et la vue – qui ne présentent aucun signal compréhensible, mais des signaux brusques et violents. Pourquoi encore la clarté, le silence et le vacarme sont-ils insupportables ? Peut-être est-ce seulement la douleur d'affronter sa propre solitude dans le monde. La conscience est une obligation ; *Ella* et *Héctor* sont seuls, véritablement, avec la mer et le soleil pour seuls interlocuteurs. Ainsi pour *Ella* la mer est le point de contact entre le monde et elle-même, entre son regard et ses visions ; la mer, cause d'éblouissements, est un lieu de visions.

L'éblouissement précède une vision, mais fait aussi partie du rêve ; les passages d'un état à l'autre se densifient subrepticement d'autant plus que tout le texte de sa voix est fait d'allers et retours dans le temps : temps du trajet, de la journée, des six jours des vacances, des années du couple, des années de la révolution, de l'enfance, et d'un passé étrange qui trouve sa place dans les rêves éveillés, visions ou rêves ; images bibliques des six jours de la Création, images de l'*Iliade* et d'un temps encore plus lointain ou utopique mais surgi à la fois de l'univers contemporain : la vision du dinosaure surgi d'une vieille revue, image de lenteur impassible, de force sans mesure, d'une lourde quiétude, d'un temps sans temps, plus grand que nature, plus imposant que tout passé – et qui peut disparaître au seul mot « regardez ». (Cette faculté des mots de déclencher, faire apparaître, disparaître, raviver, qui rappelle celle de « La rose de Paracelse », s'exerce constamment dans *Otra vez el mar* ainsi que *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*.) C'est dans cette structure fluctuante que le texte « ressemble » le plus à la mer. Mais il ressemble aussi à un incendie qui fait fondre les trames du temps. Dans les images mêmes de ce rêve ou de cette vision, d'autres lignes

j'essaie de marcher et je ne touche rien ; seulement le vide ; le silence et la vaste obscurité. Je ferme bien les yeux. Et dans ce noir, je distingue des ombres moins noires. Quelque chose bouge ; nuances d'obscurités. J'entrouvre les paupières ; peu à peu le noir s'éclaircit ; les ombres se découpent. Voici venu le contraste, la lumière – j'ai sangloté, sangloté sans trêve. Mes yeux sont irrités. Mais voici venue la clarté. La clarté du jour s'infiltré peu à peu à travers les persiennes à demi fermées. Je n'ai pas tout à fait ouvert les yeux, mais je la sens frapper, se frayer un chemin, atteindre la moustiquaire, la transpercer... Dès l'aube, la lumière devient intolérable, elle vous oblige à vous lever même quand on en a pas besoin, comme maintenant. » (*Ibid.*, p. 49)

du temps font irruption, comme à cet instant où *Ella* (en tant que le personnage qui rêve depuis la plage), en train de se noyer dans la mer, appelle la Vierge au secours, mais n'entend même pas sa propre voix couverte par le vacarme de la voiture dans laquelle elle (*Ella*) roule (en même temps) vers La Havane aux côtés d'*Héctor*.

Veo los pies descalzos de la Virgen muy cerca de mis ojos. Trato de hablarle, de llamarla, gesticulo ; con voz ahogada empiezo a gritar. Pero el estruendo del auto es ahora tan ensordecedor que ni siquiera yo misma me oigo cuando la llamo. Así van pasando casi por encima de mi cuerpo, sin oírme ni verme, mientras el agua que ellos revuelven me salpica la cara¹³⁵.

Cette noyade propre au rêve fait tourbillonner diverses consciences. Quel degré d'acuité est nécessaire à la lecture ? Pourrais-je me contenter de glisser dans cette sensation bouleversante, sachant (tâchant de me convaincre) que c'est un rêve (ou une hallucination) ? La distinction des temporalités est-elle un piège nécessaire ? Suis-je en train de restituer dans mon esprit la linéarité d'une séquence qui n'en possède que pour la nécessité de la lecture ? La simultanéité de ces trames est en évidence, entièrement occupée à se produire, il suffit de s'arrêter un instant pour observer celle des pensées, actions et différentes strates de la mémoire et du temps qui s'y juxtaposent (mais superposent) et enchevêtrent dans un désordre apparent. Dans le texte et son apparente (mais réelle) linéarité, les juxtapositions prennent une importance particulière ; en elles repose une partie de la création du temps, comparable à la formation des idées ou des images, pour lesquelles une simple jonction suffit à déclencher une séquence nouvelle ; comparable au discours où l'ordre des choses défie et dévie la signification, où une simple inversion provoque une nouvelle tournure des événements ou de leur perception. Dans « A la sombra de la mata de almendras¹³⁶ » chaque juxtaposition peut être perçue comme une histoire différente ou, plutôt, produit une image différente de l'instant en train de survenir. Ici des strates de conscience transparaissent les unes dans les autres, sans doute une autre résonance du rythme des vagues.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 81. « Je vois les pieds nus de la Vierge tout près de mes yeux. J'essaie de lui parler, je gesticule ; je la hèle d'une voix étouffée. Mais le fracas de la voiture est si assourdissant que je ne m'entends pas moi-même quand je l'appelle. Ainsi passent-ils presque au-dessus de mon corps, sans m'entendre ni me voir, tandis que l'eau qu'ils remuent m'éclabousse le visage. » (*Ibid.*, p. 109)

¹³⁶ ARENAS, *Termina el desfile*, *op. cit.* J'aborde cette question au chapitre 3.

La relativité du temps vient de la simultanéité des événements ; à chacun d'eux correspond un degré différent d'intensité de la temporalité, non indépendant des autres ; les zones du temps se juxtaposent, se superposent et se diluent les unes dans les autres, réapparaissent plus loin ; le texte tisse et produit une dilatation du temps, tonalités, nuances et intensités de la composition d'un instant. Plus qu'une exposition du temps réel dit chronologique dont on pourrait composer une séquence permettant de comprendre les faits, il s'agit d'une création du temps tournée vers l'intérieur, d'une vision intérieure du temps en apparence dérive. « Flotando. Voy flotando bocarrriba sobre el mar. [...] Llegan las olas, deshaciéndose contra mi cuerpo. No sé qué tiempo hace que floto sobre esas aguas, pues ya no hay tiempo, sino, mar¹³⁷. » Dans les textes d'Arenas, l'entrée dans ce degré de conscience du temps est très régulièrement marquée par un éblouissement.

Así, sigo, sin rumbo ni apuro. El mediodía me cuarteja la piel. Yo, sólo cuerpo, sola, en medio de este resplandor que a medida que avanzo se hace más implacable. De entre esa claridad percibo ahora como el estruendo de un canto coral que sube hasta borrar el estruendo de las olas. Por un costado del mar, entre el aire que reverbera, se acerca una extraña comitiva. Levanto más la cabeza sobre el agua y puedo ver perfectamente quienes son. La Virgen, Dios y un numeroso coro de ángeles caminan sobre el mar. La Virgen pierde por momentos el equilibrio – parece como si tropezara – y se sumerge. Entonces los ángeles acuden a su ayuda, tirándole de los brazos. La Virgen se pone de pie y echa a andar, el vestido mojado pegándosele a la piel. Los ángeles, a su alrededor, le desprenden del cuerpo algas, caracoles, cangrejos, esponjas y hasta pequeños pulpos que se le habían adherido al cuello y al pelo. Dios va unos pasos más adelante y no parece advertir nada ; ni siquiera ahora que la Virgen se vuelve a hundir (esta vez desapareciendo bajo el agua) mira hacia atrás. Da la impresión de un viejo solitario y aburrido. De vez en cuando se pasa, con calma y fastidio, una mano por la cara, como si espantara un mosquito. Pero – me digo – es imposible que por estos lugares haya un mosquito ; estamos en alta mar. [...] La comitiva sigue avanzando. Ya están tan cerca de mí que siento el chapaleo del agua cuando Dios pisa las olas. Pasan por mi lado. Veo los pies descalzos de la Virgen muy cerca de mis ojos. Trato de hablarle, de llamarla, gesticulo ; con voz ahogada empiezo a gritar. Pero el estruendo del auto es ahora tan ensordecedor que ni siquiera yo

¹³⁷ ARENAS, *Otra vez el mar, op. cit.*, p. 79. « Flottant. Flottant, je fais la planche sur la mer. [...] Les vagues déferlent sur mon corps. Je ne sais pas depuis combien de temps je flotte sur cette eau, car le temps n'existe plus, seulement la mer. » (*Ibid.*, p. 107)

misma me oigo cuando la llamo. Así van pasando casi por encima de mi cuerpo, sin oírme ni verme, mientras el agua que ellos revuelven me salpica la cara. Trato de incorporarme, pero me sumerjo. Nado detrás de ellos, llamándolos. El canto se oye cada vez más remoto. De pronto, toda la comitiva se detiene, parece que me han escuchado. ¡Espérenme ! ¡Espérenme !, les digo gritando y braceo con todas las fuerzas. Están de espaldas, inmóviles. Lentamente, la Virgen va girando el cuello ; al fin me mira. Espérame, le grito. A través del agua que voy levantando veo a la Virgen llevarse una mano a la boca, como aterrada. En seguida me da la espalda y echa a andar. Pero al instante tropieza, cae, se sumerge otra vez hasta el cuello. Los ángeles, con gestos cansados y displicentes, pero seguros, la sacan a flote. Dos le sacuden el vestido. Por debajo de la falda gotean pequeños peces y, hasta una estrella de mar cae y echa a andar apurada como una araña de agua. Ahora los ángeles se organizan en una larga y perfecta fila, como si fueran a ejecutar una parada militar. Así se inicia de nuevo la marcha. Desesperada sigo braceando detrás de ellos que ya casi se confunden con el horizonte. Se oye el ruido de un potente motor. Por entre las nubes aparecen las alas de un avión que ya, provocando un enorme remolino, desciende. Es un aparato reluciente. [...] Llega. Dios comienza a subir. Le sigue la Virgen (aún chorreante) con pasos cortos. El canto deja de oírse totalmente. La fila de los ángeles comienza a subir también al aparato contra el que las olas rebotan lenta y pesadamente. [...] Terminan de entrar. La escalera sube automáticamente. La puerta se cierra. Otra vez se oye el estruendo de los motores. El aparato se desliza pesadamente sobre el mar, dejando una enfurecida estela de espumas. Describiendo grandes círculos, despega. Cuando pasa cerca de mi cabeza, sus hélices desatan un inmenso remolino que me arrastra llevándome hasta las profundidades. Trato de emerger, de salir a flote entre este torbellino de yerbas trituradas, fango, arena y peces enloquecidos. ¡No me dejen ! ¡No me dejen !, intento gritar mientras, otra vez, el remolino me arrastra, y, finalmente, me remonta en su propio torrente. Emergiendo sobre una ola veo al avión caer, en llamas, a un costado del horizonte. Todo queda iluminado por el resplandor del incendio. La claridad, de tan intensa, borra los contornos. Yo misma me voy diluyéndome, desintegrándome en ese resplandor que me ciega. ¡No me dejen ! ¡No me dejen !, vuelvo a gritarle a la claridad que sigue avanzando. ¡Aquí ! ¡Aquí !, grito mientras braceo. Pero ya soy solo una voz en medio del resplandor del cual ahora comienzan a brotar millones de pequeños aviones amarillos que, en inmenso enjambre, se agrupan produciendo un estruendo intolerable. Grito. Y mi voz también se va perdiendo, disolviendo, difuminándose entre la gran claridad. Cuando, finalmente, abro los ojos mi voz ya no se escucha, ni yo misma la escucho. Nada, nada oigo en estos momentos en que todavía mis sentidos no han podido instalarse en la nueva realidad. Siempre me pasa así al despertar. [...] Y ya es el verde, el verde quien invade, cubre completamente la mañana¹³⁸.

¹³⁸ *Ibid.*, p.79-82. « Je dérive ainsi, sans hâte. Le soleil de midi crevasse ma peau. Moi, réduite à un corps, moi, seule, dans cet éblouissement plus implacable à mesure que j'avance. Dans cette clarté, je perçois maintenant le vacarme d'un chœur qui s'amplifie au point d'occulter le vacarme des vagues. Tout là-bas sur la mer, une étrange assemblée s'approche dans l'air miroitant. La Vierge, Dieu et un chœur d'une multitude d'anges marchent sur la mer. Par moments, la Vierge perdant l'équilibre – comme si elle

Je préférerais ne pas lire dans cette splendide vision une quelconque parabole ; mises à nu, la fuite et l'abandon, incendie initiateur, terreur secrète, noyade muette et tourment réfléchissant, témoins d'une très grande solitude. Il importe que tout commence dans une lumière implacable et consumante et se termine dans un incendie éclatant au-dessus des eaux, dans une intensité capable de dissoudre toute distinction et toute voix, jusqu'au réveil suivant. C'est dans ces rêves hallucinés que *Ella* semble au plus près de sa conscience (« Pero sé bien que son ellos ») et s'y *réfléchit*.

trébuchait – est submergée. Alors les anges volent à son secours en la tirant par les bras. La Vierge se lève et marche ; sa robe mouillée lui colle à la peau. Autour d'elle, les anges détachent de son corps des algues, des coquillages, des crabes, des éponges, voire de petits poulpes qui s'étaient incrustés dans son cou et sur ses cheveux. Dieu va quelques pas en avant et semble ne rien remarquer ; même lorsque la Vierge s'immerge de nouveau (cette fois elle disparaît sous l'eau), il ne regarde pas en arrière. Il donne l'impression d'un vieillard solitaire qui s'ennuie. Quelquefois, avec calme et agacement, il passe une main sur sa figure comme pour chasser un moustique. Mais, à mon avis, c'est impossible qu'il y ait un moustique par ici ; nous sommes en haute mer. [...] Le groupe avance. Ils sont si près de moi que je sens l'eau clapoter quand Dieu marche sur les vagues. Ils passent à côté de moi. Je vois les pieds nus de la Vierge tout près de mes yeux. J'essaie de l'appeler, je gesticule ; je la hèle d'une voix étouffée. Mais le fracas de la voiture est si assourdissant que je ne m'entends pas moi-même quand je l'appelle. Ainsi passent-ils presque au-dessus de mon corps, sans m'entendre ni me voir, tandis que l'eau qu'ils remuent m'éclabousse le visage. Je tente de me redresser, mais je m'enfoncé. Je nage à leurs trousses en les appelant. Le chant s'éloigne. Soudain, tout le groupe s'arrête, on dirait qu'ils m'ont entendue. Je me mets à hurler en nageant de toutes mes forces, attendez-moi ! Attendez-moi ! Ils me tournent le dos, immobiles. Lentement, la Vierge tourne la tête. À travers l'eau que je soulève, j'aperçois la Vierge qui porte la main à sa bouche, l'air terrifié. Aussitôt, elle me tourne le dos et repart. Mais elle trébuche, choit, submergée de nouveau jusqu'au cou. Les anges, d'un geste las et nonchalant, la remettent à flot. Deux d'entre eux secouent ses vêtements. Par-dessous sa jupe s'égoûtent de petits poissons ; il y a même une étoile de mer qui tombe et file en vitesse comme une araignée d'eau. Maintenant, les anges se disposent en une longue file parfaite comme s'ils allaient exécuter une parade militaire. La marche reprend ainsi. Éperdue, je nage toujours derrière eux, qui se confondent presque avec l'horizon. On entend gronder un moteur puissant. Entre les nuages surgissent les ailes d'un avion qui, dans sa descente, provoque un énorme remous. C'est un appareil luisant. [...] Ils entrent. La passerelle remonte automatiquement. La portière se referme. On entend de nouveau le vrombissement des moteurs. L'appareil glisse lourdement sur la mer, laissant un sillage furieux d'écume. Il décrit de grands cercles et décolle. En passant près de ma tête, les hélices déchaînent un vaste remous qui m'attire vers les profondeurs. J'essaie de surnager, de me mettre à flort dans ce tourbillon d'herbes triturées, de boue, de sable et de poissons affolés. Ne me laissez pas ! Ne me laissez pas ! J'essaie de crier tandis que, encore une fois, le remous m'entraîne et finalement me fait remonter dans son propre torrent. J'émerge sur la crête d'une vague et je vois tomber l'avion en flammes, là-bas à l'horizon. Tout est illuminé par l'éclat de l'incendie. La clarté est si intense qu'elle estompe les contours. Moi-même je me dilue, je me désintègre dans ce grand éblouissement qui m'aveugle. Je crie à la clarté qui avance, ne me laissez pas ! Ne me laissez pas ! Je crie en nageant, ici ! Ici ! Mais je ne suis qu'une voix dans cet éblouissement d'où commencent à surgir des millions de petits avions jaunes qui se regroupent dans un fracas insupportable. Je crie. Ma voix aussi se perd, se dissout, s'évapore dans la grande clarté. Quand enfin j'ouvre les yeux, on n'entend plus ma voix, je ne l'entends plus moi-même. Je n'entends rien, plus rien, dans ces moments où mes sens n'ont pas encore trouvé leur place dans la réalité nouvelle. C'est toujours ce qui m'arrive au réveil. [...] Le vert est là, le vert, envahissant, qui recouvre la matinée. » (*Ibid.*, pp. 107-111.)

Vistos a distancia cualquiera podría confundirlos con una familia que hace equilibrios sobre algún tronco en medio del mar. Pero sé bien que son ellos ; no por ese gran canto coral que ahora vuelve resonar, no por ese gesto duro, de sufrimiento interminable que, por momento, ensombrece el rostro de la Virgen, ni por el andar como a tientas de Dios, ni siquiera el coro de ángeles que los rodea es para mí la prueba más convincente de que son ellos. Es por esa sensación de soledad y renuncia, que está más allá de todo lo que mis sufrimientos podrían concebir, que sé que esos dos viejos que parecen dos pescadores son Dios y la Virgen. Son ellos. Por lo demás, debajo de sus pies no hay ningún tronco flotante...¹³⁹

Cette « réflexion » ne rétablit pas de distinction entre ce qui, dans une éventuelle réalité (des pêcheurs en fuite sur une sommaire embarcation survolée par des mouettes ?), pourrait provoquer l'apparition de la Vierge et de Dieu entourés des anges en cortège, marchant au-dessus des eaux – distinction que je m'oblige à faire en nommant rêve, réalité et vision. La réflexion n'a pas non plus pour objet l'interprétation ou la transformation qu'elle-même pourrait en faire, le sens qu'elle pourrait donner à son propre rêve ; au contraire, elle réaffirme la continuité entre l'apparition et ce qu'elle a conscience de voir – ce qu'elle voit de ses yeux ; et cette constatation fascinante remplit aussi d'effroi.

L'image de la Vierge frappe d'abord avec toute la force de l'apparition religieuse, signe d'une imminente révélation ; pourtant cette Vierge peu magnanime et trébuchante, relevée par les anges au-dessus des eaux dans sa robe épongeant étoiles de mer et petits poissons, peine sous le soleil, tout comme Dieu transpirant avec lassitude dans un blouson en cuir sur un vieil habit de pêcheur et les anges à l'allure et le geste de gardes du corps tirant de temps à autre une cigarette ; nulle révélation, *Ella* ne distingue que des chuchotements incompréhensibles, la Vierge qu'elle implore pourtant ne lui adresse pas

¹³⁹ *Ibid.*, p. 80. « Vus de loin on pourrait aisément les confondre avec une famille qui fait des acrobaties sur un tronc d'arbre en haute mer. Mais je sais bien que c'est eux ; pas en raison de ce chœur immense qui retentit de nouveau, ni de cette lumière qui parfois les entoure comme une auréole gigantesque, ni de cette expression dure, de souffrance interminable qui assombrit par moments le visage de la Vierge, ni de la démarche presque tâtonnante de Dieu, même pas en raison du chœur des anges qui les accompagne, rien de tout cela n'est à mes yeux la preuve la plus convaincante. La preuve que ces deux vieillards à l'allure de deux pêcheurs sont Dieu et la Vierge, c'est cette sensation de solitude et de renoncement, au-delà de ce que mes souffrances pourraient concevoir. Oui, c'est eux. Du reste, sous leurs pieds, il n'y a aucun tronç flottant... » (*Ibid.*, pp. 108-109)

un mot, les seules paroles prononcées sont un appel à l'aide auquel la Vierge réagit par un mutisme terrifié. Personne ne tend la main à *Ella* en train de se noyer ni ne répond à ses cris désespérés, l'apparition tourne le dos avec une indifférence stupéfiante et se dirige vers l'appareil qui vient d'amerrir pour l'embarquement, laissant *Ella* seule et submergée, tantôt engloutie, tantôt recrachée par le tourbillon des eaux – à la dérive. Pour tout ce que l'apparition pourrait avoir d'absurde, *Ella* se trouve doublement submergée – « La Virgen se vuelve a hundir », « Me sumerjo [...] Trato de emerger, de salir a flote » – par l'apparition ; mais c'est finalement l'image salvatrice de la Vierge qui périt, dans une formidable et incandescente désintégration. Rien ne subsiste pour *Ella* de l'apparition que la sensation momentanément apaisante de refaire surface après avoir été entraînée dans les profondeurs et de s'être dissoute dans une lumière si insoutenable qu'elle force l'éveil.

Le cours de l'énonciation de *Ella* ne change pas de l'éveil au sommeil au rêve à la vision, au souvenir à la réflexion – hallucination, contemplation d'une précision et d'une vivacité bouleversantes des éléments du paysage, vision intérieure ambiguë et lucide – ce qui rend les transitions indiscernables, trait remarquable de la première partie, qui en fait le rythme et le miroitement, en plus des images impressionnantes dont elle est constituée. C'est encore dans ce sens d'apparition à causalité déliée que l'énoncé de Monegal, « La única realidad del texto es el texto mismo, y el texto es alucinatorio¹⁴⁰ », marque avec justesse la dimension surgissante du texte ; c'est-à-dire que le texte est tissé d'images hallucinantes.

La première partie d'*Otra vez el mar* est écrite par *Héctor* et les images, toutes les images, font partie de ce texte, comme *Héctor* lui-même en fait partie, hallucinante hallucination. À l'évocation de la mer appartient quelque chose du texte ; *Les Vagues* présente déjà l'identité comme une fluctuation osmotique, où diverses voix communiquent de l'intérieur ; *Thomas l'obscur* navigue entre deux consciences de la mer, transition facilitée par un brouillard ; la vision de la mer et celle de la cécité

¹⁴⁰ MONEGAL, « El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas », in *Reinaldo Arenas : alucinaciones, fantasía y realidad, op. cit.*, p. 24.

quelque part sous la paupière se rejoignent. À la mer appartient quelque chose de l'intériorité, de l'écriture. Mais que le texte présente simplement des fluctuations semblables à celles de l'eau est une image sans profondeur. *Otra vez el mar* accuse l'invivable absence de la mer, des endroits d'où la mer est absente, absence qui en fait des lieux asphyxiants.

¿Entramos? ¿Salimos? ¿Estamos pasando siempre por el mismo pueblo? ¿Cómo va a existir la piedad, el amor, la belleza entre estas casas toscas, entre esta gente de rostro impenetrable y agresivo, en este ambiente donde tomarse una cerveza, o simplemente no asfixiarse por el calor son los motivos fundamentales de la vida? ¿Cómo concebir aquí el respeto a la privacidad, a la imaginación, al sueño, si un árbol es un enemigo que hay que derrumbar al instante, si un río (si lo hay) es el lugar para lanzar los excrementos, el orín, las aguas sucias, si, en fin, es la miseria y el desamparo, la urgencia por sobrevivir quienes rigen todas las acciones? Pueblos que ni siquiera dan al mar, que ni siquiera ven el mar, gente que detesta el mar¹⁴¹.

Esa música, ese susurro, ese estruendo, ese descenso, esa ascensión, esa armonía, me hacen pensar, intuir, que no pertenecemos a esta realidad – a este mundo –, que estamos aquí, padeciendo, por equivocación, por algún accidente (cósmico quizás) que nos lanzó por azar a este sitio, a este planeta, en el que somos extranjeros. Porque algún sentido tiene que tener esta añoranza de algo que nunca conocimos, esta nostalgia por un tiempo que no podemos registrar en nuestra memoria, esta sensación de estar no en la realidad, sino en la escena, esta sospecha (esta certeza) de que nuestros actos, nuestros movimientos, nuestras palabras, todo, no es más que un pálido reflejo de lo que realmente deseamos... Dónde estoy, dónde estoy. ¿Dónde debo estar y o estoy? ¿Dónde recuerdo haber estado y nunca he estado? ¿Dónde estar? ¿Cómo estar? ¿Cómo llegar al sitio donde nunca estaré y debo estar para *estar*?...¹⁴²

¹⁴¹ ARENAS, *Otra vez el mar*, *op. cit.*, p. 116. « Entrons-nous ? Sortons-nous ? Passons-nous toujours par le même village ? Comment peuvent exister la pitié, l'amour, la beauté entre ces maisons rustiques, parmi ces gens à la figure impénétrable et agressive, dans cette atmosphère où le fait de boire une bière ou simplement de ne pas s'asphyxier de chaleur sont les aspirations fondamentales de la vie ? Comment concevoir ici le respect de la vie privée, de l'imagination, du rêve, dès lors qu'un arbre est un ennemi à abattre sur le champ, dès lors qu'une rivière (s'il y en a) est le déversoir des excréments, de l'urine, des eaux usées, bref, dès lors que c'est la misère et la détresse, l'urgence de la survie qui régissent toutes les actions ? Des villages sans accès à la mer, sans vue sur la mer, des habitants qui haïssent la mer. » (*Encore une fois la mer*, p. 159).

¹⁴² *Ibid.*, p. 129. « Cette musique, ce murmure, ce fracas, cette descente, cette ascension, cette harmonie, suscitent en moi la pensée, l'intuition, que nous n'appartenons pas à cette réalité – à ce monde – que nous sommes ici, souffrant, à la suite d'une erreur, d'un accident (peut-être cosmique) qui nous a précipités par hasard en ce lieu, sur cette planète, ou nous sommes étrangers. Car ce regret de ce que nous n'avons pas connu doit bien avoir un sens, cette nostalgie d'une époque qui ne s'est pas gravée dans notre mémoire, cette impression de se trouver, non dans le réel mais sur scène, ce soupçon (cette certitude) que nos actes, nos gestes, nos paroles, tout, ne sont qu'un pâle reflet de nos véritables aspirations... Où suis-je, où suis-

Ces interrogations millénaires sont à la source de tous les récits, dont la mer a livré les plus anciens. À ces questions chacun à la fois connaît et ne connaît pas la réponse et doit y choisir la sienne propre ; le défi est de trouver l'espace de silence où penser. « Por eso es tan terrible un pueblo del interior, un pueblo de campo, o el mismo campo donde no hay mar, sino un arroyo que se seca cuando deja de llover¹⁴³. » L'importance de la mer – bleue – est terrible ; elle équivaut dans ces régions à l'air qu'on respire ; « el azul es fundamental porque el azul era ansiedad de infinitud y [...] ver el cielo, ver una cosa azul o tal vez un pedazo de mar : ya el hecho de ver aquello me daba una sensación de infinitud y de esperanza¹⁴⁴ ». La mer, aspiration ultime, double l'aspiration ultime de la littérature, dans la littérature. Et en effet le texte, le regard plongé dans la mer, montre son caractère insondable bien qu'il se présente presque à nu à la lecture. C'est ce qui rend la mer si propice – *Otra vez el mar*, *Les Vagues*, *Thomas l'obscur*, la « mer » de « La cécité » ; la mer, comme le texte, dont la vague est cet *otra vez*, redouble la conscience. La mer porte et apporte l'empreinte de l'*Odyssée*, de l'*Iliade* lue et pleurée par Arenas, des premiers récits, de la littérature.

« Así que entonces, mirando fijamente, nunca es azul...¹⁴⁵ » ; « Tigres azules » : le bleu coïncide dans les deux textes avec une idée insaisissable de grandes dimensions, et les efforts de chacun pour s'en saisir sont tranchés par un éblouissement ; au moment même où *Ella* et *Borges* (différemment), se trouvent au plus profond du mystère, le plus en présence de l'énigme (*Ella* dans la mer dérivant au présent, *Borges* plongé dans le vertige de l'incalculable) c'est-à-dire où chacun est le plus conscient, le plus submergé par la contradiction entre l'infini et le temps, un éblouissement, image de lucidité et de l'infini qui s'échappe, libère la charge comme un éclair.

je ? Où dois-je être alors que je n'y suis pas ? Où ai-je le souvenir d'avoir été alors que je n'y ai jamais été ? Où être ? Comment être ? Comment atteindre le lieu où je ne serai jamais et où je dois être pour être ?... » (*Ibid.*, p. 107)

¹⁴³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴⁴ ARENAS, « El color de la libertad », *op. cit.* pp. 85-86. « C'est pour cela que le bleu est aussi fondamental dans *Otra vez el mar*, parce que le bleu était le désir d'infini et [...] et voir le ciel, voir quelque chose de bleu ou un peut-être un pan de mer : le fait de voir cela me donnait déjà une sensation d'infini et d'espoir. » (traduction libre)

¹⁴⁵ ARENAS, *Otra vez el mar*, *op. cit.*, p.13.

C'est ainsi que la vision ou l'apparition, comme pour l'ange de la Vieja Rosa, tient lieu de conscience ; le mendiant idéal apparaît à *Borges* au moment où ce dernier ne veut plus assumer la conscience vive de l'incompréhensible et l'offre au mendiant aveugle. *Borges* se croit le plus conscient des deux en lui révélant la nature effroyable de cette aumône, et cet avertissement semble contenir une trace de remords, bien qu'il souhaite réellement se débarrasser des pierres bleues (on peut se conforter dans la lâcheté d'un renoncement à la lucidité, prétextant que la lâcheté est humaine). Mais le mendiant aveugle n'est pas dupe et fait preuve d'une égale largesse en lui remettant l'obole intangible de ces quelques paroles : « No sé aún cuál es tu limosna, pero la mía es espantosa. Te quedas con los días y las noches, con la cordura, con los hábitos, con el mundo¹⁴⁶. » *Borges* se libère du défi de l'imagination et reprend sur ses épaules le poids du monde et l'absurde mais raisonnable réitération du temps. Que le mendiant sans connaître la nature de l'aumône (mais le soupçonnant visiblement) lui offre en retour une terreur égale indique une étrange concordance de leurs visions du monde (une *perméabilité* de leurs consciences ? « Dejá caer todas las piedras en la cóncava mano. Cayeron como en el fondo del mar, sin el rumor más leve¹⁴⁷ ») et une tout aussi étrange connaissance de cause de la part de l'aveugle. Quelle est la nature de cet échange, pour *Borges*, sinon le retour à un état plus acceptable, le renoncement aussi à la révolte ? Mais *Borges* devant le mendiant a peut-être en même temps, dans le mendiant aveugle, affaire à lui-même – à « l'autre » *Borges*. La transmission des pierres a lieu à l'opposé de l'éblouissement, juste avant le point du jour, où l'air est encore voilé, au moment où les choses impossibles et graves paraissent vraisemblables et peuvent en même temps passer inaperçues. Le don (mais le renoncement) et l'échange signifient le retour à la contrainte, comme pour « La memoria de Shakespeare », où la double mémoire présente un défi hallucinant (générateur d'images) à la connaissance de soi. Il est plus « raisonnable », plus concevable, d'accepter la limite que d'affronter la possibilité de

¹⁴⁶ BORGES, « Tigres azules », *La memoria de Shakespeare, op. cit.*, p. 47. « Je ne sais pas encore quelle est ton obole, mais la mienne est effroyable. Je te laisse les jours et les nuits, la sagesse, les habitudes et le monde. » (BORGES, « Tigres bleus », *La Mémoire de Shakespeare, op. cit.*, p. 978)

Mais à mon avis la cordura correspond à la raison, plutôt que la sagesse.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 47. « Je laissai tomber toutes les pierres dans sa main concave. Elles tombèrent comme dans le fond de la mer, sans le moindre bruit. » (*Ibid.*, p. 978.)

son absence, ce que sont la mémoire, l'obscurité, la mer, la conscience ou encore, dans le domaine des images, la possibilité d'une ré-ignition infinie – une répétition au sens de Sisyphe, nuancée par la diversité des intensités et des formes possibles de ces réapparitions (dont l'apparition transformée d'images de l'*Iliade* dans *Otra vez el mar* est un exemple). *Borges* et le mendiant se font mutuellement don de la conscience (de la lucidité ?), à deux pôles nullement opposés de l'expérience du monde. Le mendiant devait nécessairement, reflet et mesure de la possibilité d'accepter l'inconcevable, être aveugle, comme *Borges* se montre conscient de son renoncement. Que reste-t-il de cette transaction prévisible sinon, comme après la lecture, la question de la conscience : peut-on se délester ou se réveiller de la conscience ?

Ella a conscience d'un fait d'une gravité sans appel ; dans une certaine mesure le crime d'*Héctor* détourne l'attention du cours du temps ; il s'agit de commettre un acte suffisamment grave pour se soustraire définitivement. Dans les sensations exacerbées, un paroxysme des assourdissements lumineux et sonores, d'une grande beauté et d'une présence insoutenable, *Ella* se plonge dans un univers qui assaille.

Todo ha quedado sepultado, borrado, reducido a silencio, por ese otro ruido, por esta suerte de concierto enloquecedor. Millones de cigarras sonando, invisibles, por todo el pinar. Bien sé que aunque me lleve las manos a los oídos – como lo hago – las voy a seguir oyendo. Están en las hojas de todos los árboles, en las piedras y la yerba de la carretera. Pienso que se han instalado sobre el techo del automóvil y que desde ahí arriba silban. El escándalo ha subido de golpe. Es intolerable. La única manera de soportarlo consiste en oírlo. Ahora, que ya no existe otra cosa que ese estruendo, qué puede detenerse, quién puede resistirse, quién puede dejar de ver, de ver, de comprender, de presentir. Blanco, blanco...¹⁴⁸

¹⁴⁸ ARENAS, *Otra vez el mar*, op. cit., p. 17. « Tout est enterré, effacé, réduit au silence par cet autre bruit, par cette sorte de concert délirant. Des millions de cigales résonnent, invisibles, à travers la pinède. J'ai beau me boucher les oreilles – comme je le fais – je sais que je les entendrai quand même. Elles sont sur les feuilles de tous les arbres, sur les pierres et sur l'herbe de la route. Elles sont installées sur le toit de la voiture et là-haut, elles strident. La clameur a enflé d'un coup. C'est insoutenable. La seule manière de la supporter c'est de l'écouter. Maintenant que plus rien n'existe que ce vacarme, qu'y a-t-il pour nous arrêter, qui peut y résister. Qui peut s'empêcher de voir, de voir, de comprendre, de pressentir. Blanc, blanc... » (*Encore une fois la mer*, p. 16)

(*Blanco* : coeur de la cible ; blanc : vide, sans tache ni soupçon, page blanche, recommencement. *Blanco, blanco*, éblouissement.)

Le seul moyen de supporter est de s'y plonger ; c'est le choix de *Borges*, le choix de tous les « personnages » ; rien n'est possible en-dehors de ce qui est là si on ne plonge pas dans ce qui est là – chacun se plonge dans ce qui lui est insupportable, c'est-à-dire sa réalité (la cécité, la lumière du soleil, aveuglante et brûlante, le grondement incessant d'une contrainte quelconque d'où chacun doit émerger) ; s'immerger au coeur de soi-même. « [...] creo haber descubierto el terror, es decir, la verdad... Lo descubro y nada puedo hacer para evitarlo, para convencerme de que no lo he descubierto¹⁴⁹. » Regarder l'obstacle au point de ne plus le voir. Le faire disparaître.

« Si je me demande à quoi juger que telle question est plus pressante que telle autre, je réponds que c'est aux actions qu'elle engage¹⁵⁰. » La lucidité, conscience de sa propre position dans le monde, qui traverse l'oeuvre d'Arenas relève de cette conversation entre la lumière et le monde, du choix de l'action à prendre devant l'irréconciliable, de la création comme activité suicidaire de dépassement en dialogue avec l'absurde, témoignant de l'irrépressible vitalité nécessaire à ce choix, action et engagement. La lucidité éclaire la passion d'Arenas dans l'écriture, son engagement le plus ludique, le plus grave et le plus vital.

La question pressante de la lucidité vise la prise de conscience de l'être humain placé face à lui-même dans sa propre nature ; le disciple de Paracelse n'est pas du tout en mesure de s'affronter à ce qu'il a en fait sous les yeux, c'est-à-dire le problème de la rose, qui est celui de l'existence des choses dans la conscience, dans le langage ou l'imagination. Le disciple ne souhaite pas penser les questions que lui pose le maître sur ce qu'il a devant lui, ne serait-ce que le temps, ce pourquoi le disciple préfère conclure, rempli d'une fausse humilité, que le maître est un charlatan. Sa déception n'est qu'une crainte réelle de voir de ses yeux ce qu'il ne veut pas croire. Toutes les nouvelles du

¹⁴⁹ ARENAS, *Otra vez el mar, op. cit.*, p. 88.

¹⁵⁰ Albert CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*, Paris : Gallimard, 1942, p. 17. « Je n'ai jamais vu personne mourir pour l'argumentation ontologique. », ajoute-t-il.

recueil *La memoria de Shakespeare* portent sur ce renoncement à une partie de la conscience : à une partie de ce qu'il coûte d'être vivant ; les personnages de *Borges* renoncent à vivre constamment dans la lumière à sa pleine intensité. Mais la lumière ne s'éteint plus tout à fait ; *Borges* peut perdre par bribes la mémoire de Shakespeare, mais il ne peut en effacer la conscience ; « nada puedo hacer [...] para convencerme de que no lo he descubierto. »

Puedo analizarlo todo con una lucidez implacable, puedo recorrer de nuevo todos los momentos en que el horror me ha parecido más intenso, puedo vivir otra vez esos momentos ; todo eso puedo hacerlo. Pero lo que no lograré será enloquecer. [...] Y no enloquezco¹⁵¹.

Telle est précisément la brûlure de la lucidité : soutenir son éblouissement, sans emprunter d'échappatoire, sans souhaiter s'y soustraire. Ni *Borges* ni *Arenas* n'ont besoin de la convention de la folie, de la folie conventionnelle. La lucidité exige des actions concordantes et conséquentes. *Celestino* cherche et crée, dans l'écriture, comme les autres « personnages » cherchent et créent, dans leurs réflexions et révoltes ; *Celestino* est le seul de toute la *Pentagonía* à écrire, fébrilité incontrôlable de poésie ; ayant pris conscience de quelque chose il n'y renonce jamais, mais « s'inscrit » au contraire dans la poursuite et la réaffirmation constantes de cet élan d'une force qui l'anime et le dépasse.

L'écriture est motif de tous les textes d'*Arenas* et elle y est toujours un crime. *Ella* et *Héctor* en affrontent les interrogations. « Y comprendo, mientras recojo la loza y la llevo al fregadero, que la catástrofe inminente nunca llegará, porque está transcurriendo siempre¹⁵². » Le temps est la réponse, dans son côté sombre, offerte au disciple qui souhaite voir réapparaître la rose des mains du maître. J'ai compris à cet instant la réplique du Renard, « Tu es responsable de ta rose. »

¹⁵¹ ARENAS, *Otra vez el mar, op. cit.*, p. 118. « Je peux tout analyser avec une lucidité implacable, je peux passer en revue les périodes où l'horreur m'a semblé plus intense, je peux revivre ces moments ; je peux faire tout cela. Tout. Mais je ne réussirai pas à devenir folle. [...] Et je ne deviens pas folle. » (*Encore une fois la mer, op. cit.*, p. 162)

¹⁵² *Ibid.*, pp. 112-113. « Je comprends, pendant que j'emporte la vaisselle dans l'évier, que la catastrophe imminente n'arrive jamais d'un coup car elle se déroule sans cesse. » (*Ibid.*, p. 154)

*

Para ellos, después de todo, existe una lógica ; ellos, aun dentro del mismo horror, tienen principios, costumbres, leyes secretas. Seguramente durarán, resistirán, un poco más que nosotros, que yo. [...] Existe una corriente invisible, una tradición más fuerte que cualquier ley, que los protege, que los identifica y los agrupa, los salva, es decir los mantiene vivos dentro de la quemazón. [...] Pero yo soy libre, pienso yo¹⁵³.

À la suite de ses délibérations sur les images de sa conscience, *Héctor*, en précipitant sa voiture contre le parapet pour se jeter dans la mer plutôt que de rentrer à La Havane, provoque sa propre réponse. Affirmant sa liberté par tous les moyens, *Héctor* est un Empédocle mais aussi, au sens de Camus, un Sisyphe. Reconnaisant la brûlure, il veut vivre, reste convaincu que le sens de son existence lui est donné dans cette conscience, dans l'écriture, et s'y précipite sachant qu'il doit en mourir. *Héctor* a monté et remonté les diverses strates du temps, projetant sa voix en *Ella*, puis dans sa propre voix, le texte et le chant qu'il laisse derrière lui, comme une sandale, preuve de sa disparition affirmation de lui-même renforcée par son absence. Sa décision est attisée par la colère et la révolte, et *Otra vez el mar* s'écrit sur la révolte ; elle est pratiquée dans une souffrance instinctuelle, mais livrée avec une satisfaction d'égale intensité ; « Hasta última hora la excuanimidad y el ritmo : la fantasía... Héctor, Héctor, me digo precipitándome. Cautivo, desatado, furioso y estallando, como el mar¹⁵⁴. »

Les images (visions) se produisent dans le temps, hors du temps ; leur teneur poétique produit un mouvement, une ouverture du temps, et cette expansion désirée, dépassement du temps mortel, a sa part dans le désir de nouvelles images. Alors que l'éblouissement des images chez *Borges* se produit sous couvert, dans le clair obscur, chez *Arenas* il se produit sous la forme d'une brûlure ; la lucidité y fait l'objet d'une autre lutte. Les

¹⁵³ *Ibid.*, p. 114. « Il existe un courant invisible, une tradition plus forte que toute loi, qui les protège, les identifie, les rassemble et les sauve, c'est-à-dire qui les maintient en vie au fond de cette brûlure...[...] Mais je suis libre, moi... » (*Ibid.*, p.156)

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 375. « Jusqu'au dernier instant, l'équilibre et le rythme : l'imagination... Je me dis, Hector, Hector, et je me précipite. Captif, déchaîné, furieux et explosant, comme la mer. » (ARENAS, *Encore une fois la mer*, op. cit., p. 497.)

Borges de *La memoria de Shakespeare* craignent de rester dans la lumière, ils s’y plongent pourtant avec abandon, non sans frayeur, mais en font le récit au passé comme d’une aventure dont ils se sont séparés ; il s’agit d’éviter le discours de la folie et de s’énoncer du point de vue d’une raison restée saine par renoncement. Dans *Otra vez el mar* je perçois plutôt que chacun fonce volontairement dans la lucidité comme dans le parapet, se soumet volontairement à la brûlure, comme s’il n’y avait pas d’autre issue que d’en finir avec la peur, que de s’exposer ainsi avec une force entière. *Celestino* exprime sa peur impassiblement comme autant d’autres réalités ; cette peur n’est pas contorsionnée par un raisonnement comme l’est celle des adultes de *La memoria de Shakespeare* ; *Celestino* traverse sans fin les éblouissements et les brûlures les plus intenses, même celles conjurées par l’imagination, même celles provoquées par l’imagination. Le brouillard qui baigne l’aube est naturellement un espace de répit, surtout parce qu’il est un milieu dans le double sens du terme – à mi-chemin entre le soleil écrasant et la nuit effrayante –, dans lequel on peut se plonger entièrement et, si possible, disparaître un instant, comme sous la surface des vagues. « Eso es otra de las cosas que me gustan de este barrio : la neblina. Tan blanca... estirar las manos y no vérselas casi... Y si me las veo, me las veo tan blancas que no parecen que fuesen mis manos¹⁵⁵. » (Le brouillard ne soustrait pourtant pas aux apparitions terrifiantes du mois de janvier.) Et ainsi, lorsqu’on ne se voit pas, immergé dans un milieu un peu clément, se retrouver un peu plus près de soi-même, de ce dont on peut ressentir un émerveillement (un paisible éblouissement ?) et respirer ; vision de l’écriture.

Por eso yo todas las mañanas me me levanto bien temprano y me vengo para acá y me subo hasta lo más alto del potrero, donde están las matas de mango, y me quedo horas y horas embelesado, mirando qué linda se ve la casa llena de neblinas, pues es casi como una casa de los cuentos. [...] Es una lástima, a la verdad, que no se pueda vivir siempre en este neblinal, porque así las cosas serían diferentes siempre [...] Y la casa – si nunca saliera el sol – fuera también una casa de cuentos como la de la portada del libro de Celestino, y quién sabe si hasta mi madre, en vez de darme un janazo de vez en cuando, lo que hiciera siempre fuera

¹⁵⁵ ARENAS, *Celestino antes del alba*, Miami, segunda reimpression en Ediciones Universal, siguiendo el texto con la última revisión de Reinaldo Arenas, 2001, p. 31 ; « C’est encore une chose que j’aime bien de cet endroit : le brouillard. Si blanc... Allonger les mains et ne plus les voir... Et quand je les vois, je les vois si propres qu’on ne dirait pas ce que ce sont les miennes... » (ARENAS, *Celestino avant l’aube*, trad. Didier Coste, Paris : Mille et une nuits, 2003, p. 38.)

pasarme la mano por la cabeza, pues hay que tener en cuenta que el día que lo hizo de verdad había mucha neblina... Sí. Yo creo que es el sol, con este resplandor tan enorme, quien siempre tiene la culpa de que las cosas se pongan tan feas y de que la gente se enfurezca por cualquier bobería¹⁵⁶.

Le temps

La idea mía era publicar un canto y un capítulo, un capítulo y un canto y así seguir avanzando. Pero el editor me dijo que era una locura que nadie iba a entender nada. Otra idea todavía más enloquecida era publicar los dos textos de forma paralela. O sea, leer la novela paralelamente, a la vez, para ver como marchaban dos personajes por un mismo tiempo que además van en el mismo automóvil¹⁵⁷.

Dès le début tout est donc visible, mais non prévisible ; le visible passe inaperçu. Les six jours de *Ella* et les six chants de *Héctor*, deux structures qui restent la trame dominante de lecture, du moins, la plus visible, sont juxtaposées en trompe-l'œil. En effet le temps du récit est déjà « inversé » puisque, comme dans *El Palacio de las blanquísimas mofetas*, comme dans *Antes que anochezca*, la fin s'énonce dès le début : la mort s'est déjà présentée, installée dans le texte, elle n'est donc plus la fin ni précisément le dénouement du récit ; elle en fait simplement partie, le lecteur pourrait donc se détacher de la polarité du début et de la fin et prêter véritablement attention au temps – comme pour les êtres. *Otra vez el mar* signale déjà la répétition qui relie les deux parties, mais

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 31. « C'est pourquoi je me lève de bien bonne heure tous les matins, je viens ici et monte tout en haut de l'enclos des chevaux, là où il y a des mangues, et je reste des heures et des heures dans le ravissement, à regarder la maison toute jolie dans les brumes, car c'est presque comme les maisons dont on parle dans les contes. [...] C'est vraiment dommage qu'on ne puisse pas vivre indéfiniment dans ce brouillard, car alors les choses seraient toujours autrement [...] Et – si le soleil ne se levait jamais – la maison aussi serait une maison de rêve comme celle de la couverture du livre de Celestino, et qui sait si même ma mère, au lieu de me donner une coup de trique sur la tête, car il faut tenir compte que quand elle l'a fait pour de bon, c'était un jour où il y avait beaucoup de brouillard... Oui. Je crois que c'est le soleil, que c'est la faute de son incandescence tellement forte, si les choses deviennent toujours si laides et que les gens se mettent en rogne pour une bêtise. » (*Ibid.*, p. 38-39).

¹⁵⁷ Reinaldo Arenas, in SOTO, Francisco. *Conversación con Reinaldo Arenas*. Madrid : Editorial Betania, 1990, p. 51. « Mon idée était de publier un chant et un chapitre, un chapitre et un chant, et d'avancer ainsi. Mais l'éditeur m'a dit que c'était de la folie et que personne n'y comprendrait rien. Une autre idée encore plus folle était de publier les deux textes en parallèle. C'est-à-dire de lire le roman en parallèle, pour voir comment les personnages évoluent à l'intérieur d'un même temps, et qui en plus voyagent dans la même automobile. » (traduction libre)

aussi de multiples autres vagues du temps que le lecteur, peu à peu, décèle en prêtant l'oreille.

Ahora, es un adolescente. Pasamos el pinar. Nos vamos adentrando en la arboleda de los almendros. Los almendros son aquí los únicos árboles que sueltan hojas metódicamente, cada año, de acuerdo con las estaciones que, en este lugar, no existen. Pobres árboles, que no han perdido la memoria, cumpliendo una ceremonia innecesaria. Despoblándose y volviéndose a cubrir. Inútilmente. Las hojas amarillas, a veces completamente rojas, caen, lentas, sin apuro. Como si comprendieran la inutilidad de la tradición. Pobres árboles, desnudándose. Teniendo que soportar el sol sin una hoja que los proteja. El rito, simplemente ; la costumbre¹⁵⁸.

Malgré la destruction – de la répétition – qui fait partie du paysage, la beauté n'est pas étrangère, elle se fait sentir dans tout ce qui est accablé, dans la lumière qui brûle tout ce qu'elle éclaire ; c'est le propre de l'action du soleil, qui donne vie ou la retire et recueille toute chose à son terme. Tout ce qui « se passe » ici a lieu dans la conscience du temps, puisque tout s'est déjà produit et est en train de se produire. Un soupçon, un pressentiment, une certitude gouvernent le texte plongé en pleine lumière harassante mais qui ne cesse pas d'être belle ; ce qu'*Ella* aimerait ne pas voir ni savoir est déjà projeté en plein jour, mais doit passer inaperçu. La fin du récit étant déjà infiltrée dans tout le texte, ce n'est plus le déroulement du temps qui tire sur la lecture, c'est la lumière dans laquelle sont plongées les choses, dans laquelle elles sont visibles ; c'est la visibilité, la perceptibilité et la sensation du passage du temps qui en deviennent le « trope ». Reste l'intention de disparaître au beau milieu de la splendeur des seules choses qui arrêtent le temps ou qui n'en gardent pas la trace – le paysage et la mer, en particulier.

Y las condenadas cigarras continúan con su letanía. Dios mío, cuando fue la primera vez que descubrí el tiempo [...] ¿Y qué sentí en ese momento, cuando

¹⁵⁸ ARENAS, *Otra vez el mar, op. cit.*, pp. 14-15. « Maintenant, c'est un adolescent. Nous traversons la pinède. Nous pénétrons dans le bois d'amandiers. Les amandiers sont ici les seuls arbres qui lâchent leurs feuilles méthodiquement, tous les ans, selon les saisons qui n'existent pas en ce lieu. Pauvres arbres, n'ayant pas perdu la mémoire, accomplissant une cérémonie sans objet. Dépouillés ou luxuriants. Inutilement. Leurs feuilles, tantôt jaunes, tantôt d'un rouge vif, tombent lentement, sans se presser. Comme si elles comprenaient l'inutilité de la tradition. Pauvre arbres qui se dénudent. Obligés de supporter le soleil sans une feuille pour les protéger. Le rite, simplement ; la coutume. » (p. 13-14)

supe que había que envejecer, que morir, es decir, que siempre estamos envejeciendo, muriéndonos?... [...] Y el tiempo pasa, y el tiempo pasa. ¿Y qué es lo que queda? [...] ¡Nada! Sólo la vulgaridad, la irritante mediocridad. [...] Cállate, le digo a Héctor, que sigue con su letanía, ni siquiera te estoy oyendo. Pero él continúa mascullando, murmurando, quejándose: *¡Y el tiempo, el tiempo, el tiempo!*, gritan las cigarras, los pinos, esta inmensa claridad que ahora se nos abalanza y ahoga, inmoviliza, achicharra y difumina las ideas... [...] Corro hasta el mar. Me zambullo y salgo por la otra orilla¹⁵⁹.

*

Se cubre con las sábanas. Estamos juntos. ¿Te dormiste? No responde. Acerco mi cuerpo al suyo. Como siempre, mis cabeza sobre sus manos, en la almohada. Va llegando la gran neblina. Y las hojas. Hojas y más hojas, transformándose ya en cotorras verdes. Todas las cotorras descienden y forman una playa solitaria. Allí está ella. A veces solo la veo por unos instantes. Otras, se queda un rato. Y hablamos. Mejor dicho, habla ella. Yo la contemplo. Trae ese aire de distinguida desolación que yo jamás tendré aunque padezca cosas peores. Sus ropas están deterioradas, y a ella misma se le nota que ha envejecido. Sin embargo, aún se ve hermosa. Ahí, al costado del mar. En una playa que nunca visitaré. Sin árboles ni yerbas; sólo arena. Arenas brillantes que más allá se convierten en piedras. Cualquiera diría que ha sido arrojada hasta aquí por la marea. Parece de otro mundo. Pero su tristeza (su tragedia) me hace reconocerla, identificarla, verla como una conocida que, además, admiro. Porque tú al menos has podido ser; es decir, has agotado todas las posibilidades. *Mi derrota es mi triunfo*, puedes decir... [...] Soy la puta de Argos, dice ahora, con tal orgullo, que parece como si mencionara uno de sus títulos más nobles¹⁶⁰.

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 86-87. « Et ces maudites cigales qui poursuivent leur litanie. Mon Dieu, c'était quand la première fois que j'ai senti, que j'ai découvert le temps. [...] Qu'est-ce que j'ai éprouvé à ce moment là, quand j'ai su qu'il fallait vieillir, mourir, c'est-à-dire, que nous ne cessons de vieillir, de mourir?... [...] Et le temps passe. Et le temps passe. Que reste-t-il? Rien, me dit Hector, auprès de moi – depuis que l'essence est rationnée, nous allons presque toujours en bus au travail – même pas le souvenir d'une conversation intelligente, même pas le souvenir d'une gaucherie instinctive, naturelle. Rien! Rien d'autre que la vulgarité, l'irritante médiocrité. [...] Tais-toi, dis-je à Hector qui rabâche sa litanie, je ne t'écoute même plus. Mais il continue à marmonner, à ronchonner, à se plaindre: *et le temps, le temps, le temps!* piaillent les cigales, les pins, l'immense clarté qui nous tombe dessus et nous étouffe, nous immobilise, nous calcine et rend nos idées fumeuses. » (*Ibid.*, p. 117-118)

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 34. « Il se couvre avec le drap. Nous sommes ensemble. Tu dors? Il ne répond pas. Je me love contre son corps. Comme toujours, ma tête repose entre ses mains, sur l'oreiller. Le grand brouillard vient. Et les feuilles, qui se muent en perruches vertes. Elles descendent toutes et forment une plage solitaire. Elle est là. Quelquefois je l'aperçois fugitivement. D'autres fois, elle s'attarde. Alors nous parlons. Où plutôt c'est elle qui parle. Moi, je la contemple. Elle arbore un air de désolation distinguée, que je n'aurai jamais, même si je devais subir un sort plus cruel. Ses vêtements sont usés; elle-même semble vieillie. Elle est pourtant belle encore, là, au bord de la mer. Sur une plage où je n'irai jamais. Sans arbres, sans herbe; rien que du sable. Des grains de sable brillants qui, plus loin, se transforment en galets. On croirait que c'est la marée qui l'a rejetée jusqu'ici. Elle semble issue d'un autre monde. Mais ma tristesse (sa tragédie) m'aide à la reconnaître, à l'identifier, à la voir comme une connaissance que, du

Le rêve qui précède le premier jour appelle l'apparition familière d'Hélène et une forme de reprise d'une scène de la bataille de Troie telle elle n'est possible qu'en rêve – dans la littérature. Cette apparition concerne en toute première instance une référence à l'*Illiade* et à la tragédie. Comme pour l'apparition de la Vierge, c'est plus profondément l'intervention de certaines images que le sens particulier (plus précisément l'interprétation) de ces rêves-hallucinations qui me paraît ignifiante ; l'apparition d'Hélène de Troie ainsi transfigurée et douloureusement parodiée est un appel de l'*Illiade* comme souffle d'inspiration, rappel d'une image – *aussitôt transformée en une autre* – d'un récit ancien, référence à l'écriture dans ce qu'elle a de très premier, la poésie telle que *Borges* l'a évoquée dans « La ceguera ». Autrement le rêve ne serait que le reflet magnifié de la sensation de défaite qui habite déjà *Ella*, une simple allusion au fait que le couple qu'elle forme avec *Héctor* est une façade en déroute, projeté sur la surface changeante de la mer.

Les rêves présentent la fabuleuse caractéristique d'associer très vivement les images aux sensations et aux émotions, et c'est l'effet que me font ces images : une profonde impression. Peut-être est-ce dans le désir de raviver ces images dans ce qu'elles ont d'intensité et de déraisonnable que repose leur forte capacité d'impression.

Incroyable idée de tisser les irrévérentes inspirations de la Genèse et de l'*Illiade* – d'un texte sur les origines qui s'ouvre dans la lumière divine et d'un texte initiateur qui germe de la colère humaine et des dieux à la vision obscurcie par la passion attribué à aveugle ; la paternité de chacun des textes étant discutée, qu'importe ; enfer et beauté ; parodique et satyrique, mais lyrique, l'élan est caractéristique de l'écriture d'*Arenas*, sa manière de travailler ce qui le frappe et l'illumine ; irrévérence, quelque chose le pousse à contrarier le caractère poétique admis de certaines choses, puis de l'intensifier et de projeter d'autres images du désordre ou de la brutalité vers des dimensions poétiques.

reste, j'admire. Car, toi, au moins, tu as pu être toi-même ; je veux dire, tu as épuisé toutes les possibilités. *Ma déroute est mon triomphe*, peux-tu dire...[...] Je suis la putain d'Argos, dit-elle à présent, toute fière, comme si elle citait l'un de ses meilleurs titres de noblesse. » (*Ibid.*, p. 41-42)

Chacune des lignes annonçant les jours de *Ella* « interprète » le thème des jours de la Création, avec l'apparition de la lumière, du ciel, de la végétation, des astres, des oiseaux et autres animaux (*Remolinos de aves amarillentas cayendo sobre las olas*), et d'Adam (*Héctor desnudo, tendido sobre la cama, es lo primero que veo*). *Ella* et *Héctor* ont le souffle d'Ève et d'Adam dans cette création-destruction où la conscience, une forme de savoir mortel, déclenche leur supplice, mais ils sont aussi *Hélène* et *Hector* de *l'Iliade*, *Hélène* et *Hector* déchus, dans un monde où l'ordre des choses n'est pas régi par les dieux ni par les rapports convenus entre le masculin et le féminin – *Hélène* bafouée parmi les Achéens et les Troyens, détrônée par la beauté des hommes qui se précipitaient d'abord pour la séduire, mais, *mis à nu*, finissent par se séduire entre eux et se jettent dans une tout autre bataille – déchaînement parodique caractéristique de l'écriture d'*Arenas* tirant sur les images, les renouant dans sa propre inspiration – jusqu'à l'apparition d'Adonis qui attire dans la mer la mêlée de guerriers enflammés ; tous s'éloignent et disparaissent à l'horizon.

La trompeta ha dejado de sonar, el punto lejano ha desaparecido. Ella está sentada en una piedra y solloza. Me coloco a su lado, en la arena. Parece no haberme advertido y sigue llorando. Finalmente, me mira como reconociéndome. ¿Soy la puta de Argos ? Me pregunta y señala para el mar ya desierto. Al instante se ríe a cacajadas. Al momento se convierte en un huevo pequeño, como el de una paloma. Lo cojo, no sin temor ; estoy un rato con él bajo el puño cerrado. Ahora me incorporo y lo tiro al mar. Se oye un enorme estruendo. Alzo la vista. Por un costado del cielo avanza un escuadrón de aviones amarillos, parece un enjambre de avispas que todo lo va nublando. Sobre la tierra y el mar caen bombas como un aguacero de colores. Caen junto a mí, levantando la arena convertida en polvo ; sobre las olas, que se alzan furiosas e incendiadas. Todo arde. [...] A cada instante una columna de fuego se alza ante mis ojos. Me voy quedando ciega y empiezo a gritar. [...] Mi voz descende. [...] Mientras lloro descubro que los aviones se han marchado. [...] Suelto los párpados [...]. Ya está aquí el contraste, la luz —he sollozado, he estado sollozando¹⁶¹.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 39. « On n'entend plus la trompette, le point s'éloigne et disparaît. Assise sur un rocher, elle sanglote. Je vais la rejoindre, sur le sable. Elle n'a pas dû me remarquer, et ses larmes coulent toujours. Elle me regarde enfin et semble me reconnaître. Suis-je la putain d'Argos ? Me demande t-elle avec un geste vers la mer à présent désertée. Puis elle éclate de rire. Elle devient bientôt aussi minuscule qu'un œuf de colombe. Je le prends, non sans effroi ; je le tiens au creux de ma main. Puis je vais le jeter dans la mer. Un énorme vacarme éclate. Je lève les yeux. Sur un pan de ciel vole une escadrille d'avions jaunes, on dirait un essaim de guêpes qui assombrissent toutes choses. Sur terre et sur mer, les bombes pleuvent comme une averse de couleurs. Elles pleuvent près de moi et soulèvent le sable mué en poussière ; elles

Créations et destructions, colère et révolte, origine des récits ; *Otra vez el mar* serait comme la tragédie d'*Héctor*, *Héctor* en train d'écrire (de ne pas écrire) dans sa lutte. Ses six chants entonnent sa colère, les mots mis en mouvement sur la page sont encore plus près du mouvement des furies ; les chants des sirènes annoncent précisément la mort et il faut se rendre sourd pour survivre. *Héctor* refuse d'être sourd, et être aveugle est impossible dans cette lumière.

« Le temps est la préoccupation la plus profonde et la plus tragique des êtres humains ; on peut même dire : la seule tragique. Toutes les tragédies que l'on peut imaginer reviennent à une seule et unique tragédie : l'écoulement du temps¹⁶². » En quelque sorte le premier livre et le premier poème, tous deux à l'origine du temps.

Le temps

« La memoria es un presente que no termina de pasar. – Octavio Paz », dit l'exergue à la première partie de *Otra vez el mar*. Arenas, s'adressant au traducteur¹⁶³, a fourni pour *Otra vez el mar* le schéma des temps imbriqués dans lesquels s'écrit le texte, les temporalités de *Otra vez el mar* :

Presente inmediato : viaje en auto. Salida de la playa y llegada al túnel de La Habana (5 horas)
 Presente reciente : los 6 días en la playa ; cantos y capítulos (días) (6 días)
 Presente recordado : pasado reciente : los 10 años de la Revolución (10 años)
 Pasado evocado : pasado : la infancia ; adolescencia (28 años (aproximadamente))
 Pasado poético o utópico : los sueños y pesadillas y delirios, utopias, etc. (3000 años (?)) (más o menos)¹⁶⁴

pleuvent sur les vague qui se déchaînent, incandescentes. Tout flambe. [...] À tout instant une colonne de feu de dresse devant mes yeux. Aveuglée, je crie. [...] Ma voix descend. [...] En larmes, je découvre que les avions sont repartis. [...] J'entrouvre les paupières [...]. Voici venu le contraste, la lumière – j'ai sangloté, sangloté sans trêve. » (*Ibid.*, p. 49)

¹⁶² Simone WEIL, *La source grecque*, op. cit., p.

¹⁶³ ARENAS, *Encore une fois la mer*, op. cit., p. 504.

¹⁶⁴ « Présent immédiat : trajet en voiture. départ de la plage et arrivée au tunnel [d'entrée] de La Havane (5 heures)

Présent récent : les 6 jours à la plage – chants et chapitres (jours) (6 jours)

Ce sont d'abord les trois mille ans qui m'ont frappée. Trois mille ans, cela remonte au temps des Grecs de l'*Illiade*, au temps du poème tragique ; cela remonte à la colère des dieux égoïstes et passionnels qui ont infligé aux guerriers la mort à leur guise, et l'enfer des souffrances dont chacun est témoin. Cela remonte à la tragédie du temps incendiaire et destructeur, le seul et véritable sort que les dieux immortels ont infligé aux êtres humains : la brûlure du temps qui passe. C'est à l'égard du temps qui passe que les hommes sont inconsolables.

Les larmes de la *Vieja Rosa* sont intemporelles parce qu'elles remontent à l'origine du drame, à la source d'où le temps lui-même a commencé à s'écouler ; la conscience de la solitude face à son propre destin. Et ainsi derrière les larmes, la colère, et derrière la colère, les larmes ; la lumière saisit, éblouit, et rappelle à chacun ce cri sous la brûlure et la morsure du temps. Et la brûlure-temps et la morsure-savoir sont ainsi jetés en pleine lumière, et c'est la conscience qui brûle.

« Presente », « Presente », « Presente », « Pasado », « Pasado » ; que presque tous les temps s'énoncent au présent, telle est la particularité du texte qui fait éclater le temps en un présent qui ne cesse de passer, temps infini et terriblement déterminant. Le temps qu'Arenas désigne comme cyclique (c'est-à-dire surtout non linéaire, revendication d'une liberté) est aussi le temps littéraire ; les trois mille ans du « présent utopique ou poétique ». C'est au coeur de ce temps que les oeuvres, les textes, les récits, exercent leur faculté de se rappeler, de se tisser dans les uns dans les autres. C'est là, où la mer a livré parmi les plus anciens récits, que s'exerce la perméabilité des textes et de l'imagination à des images qui « existent déjà », qui viennent de loin – que Jung, dans *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, pourrait désigner comme les images qui habitent l'inconscient, ou Tisseron, dans sa *Psychanalyse de l'image*, comme celles qui

Présent remémoré : histoire récente : les 10 années de la Révolution (10 ans)

Présent évoqué : passé : enfance, adolescence (28 ans (environ))

Présent poétique ou utopique : les rêves et cauchemars et délires, utopies, etc. (3000 ans (?) (à peu près)) » (Traduction libre). En espagnol dans la traduction française.

nous frappent à tel point qu'elles prennent sur nous une emprise dont chacun cherche à se libérer en créant d'autres images (ou en les reprenant ou transformant.)

Fuites et poursuites (comme une fuite inversée) de la Vierge vers sa navette spatiale, fuite des guerriers valeureux et subvertis, fuite et poursuite du temps. (Ainsi l'angoisse, en même temps, de voir le temps s'inverser tel une goutte¹⁶⁵ d'eau qui remonte l'escalier.) L'oeuvre d'Arenas rend visible à même le texte l'écriture comme vitale préoccupation. C'est d'ailleurs cette interrogation, sous la forme d'une progressive mise en cause du statut de l'auteur et de sa relation à l'écriture – avec son irrévérence et capacité de ré-invention caractéristiques – qui fait de son oeuvre une attitude contrariante et explosive pour la convention d'une époque et d'un régime carburant sur la productivité du temps, fondé sur sa progression, fatale mais contrôlée ; c'est (aussi) en ce sens que « Reinaldo Arenas es casi la única voz que dentro y fuera de Cuba se ha atrevido a cuestionar los fundamentos de la realidad política y de la realidad ficcional¹⁶⁶. »

La colère

El hombre desnudo entona su propia miseria.

José Lezama Lima

(Exergue à la deuxième partie de *Otra vez el mar*)

La primera parte es una novela completa pero parcial. Hay un problema grave con el lector, es que muchas veces no quiere entrar en la segunda parte. Yo tengo varios amigos que me llamaron para decirme, “¿cómo es posible que después de

¹⁶⁵ Dino BUZZATI, « Une goutte », *Les sept messagers*, traduit de l'italien par Michel Bretiman, *Œuvres*, Paris : Robert Laffont, 1995.

¹⁶⁶ MONEGAL, « El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas », in *Reinaldo Arenas : alucinaciones, fantasía y realidad*, *op. cit.*, p. 13 ; « Reinaldo Arenas est pratiquement l'unique voix, à Cuba et en-dehors, qui ait osé mettre en question les fondements de la réalité politique et de la réalité fictionnelle. » (traduction libre)

esa primera parte hayas escrito *eso otro* ?” [...] La primera parte es la novela en el sentido más convencional de la palabra y la segunda es la explosión¹⁶⁷.

Héctor, l’homme nu (*Héctor*, l’homme à nu) qu’*Ella* aperçoit à ses côtés au matin du sixième jour, entonne son chant de sa propre voix. À la « fin » du texte *Héctor* se révèle l’auteur de la première partie. Pourquoi son chant est-il si difficile à lire ? Peut-être parce que *Héctor* est l’auteur d’un crime – il chante ses visions les plus grotesques et les plus désespérées, tandis que *Ella* est le témoin de sa conscience, c’est-à-dire elle-même et *Héctor*. Tandis que la première partie constitue une vision imaginée par lui et qui se déroule dans le temps, dans laquelle il s’inclut (la narration du point de vue de *Ella* comprend ses conversations avec elle-même et avec *Héctor*) et dans laquelle sa voix masculine transparaît par moments, de manière suffisamment ambiguë pour passer inaperçue (par exemple, les souvenirs d’enfance évoqués par *Ella* sont ceux d’*Héctor*, alias *Celestino*) le chant de *Héctor*, celui de la deuxième partie, est aussi l’explosion d’une façade, sa « vérité » en son propre nom, l’anti-poème, la position la plus difficile.

À vrai dire, *Héctor* fait exploser le temps – c’est-à-dire, une certaine vision du temps dans l’écriture, la temporalité de la narration, ses valeurs et sa morale. Le fil qu’on peut encore suivre dans la première partie, même s’il prend la forme du reflux constant et peut-être trompeur des vagues, se fibrille, se démonte et explose dans la deuxième. Ses six « chants » concordent en apparence avec les six jours de la voix de *Ella*, mais sont des bombes à retardement qui détonnent une à une ; *Héctor* est *Héctor*, et *Héctor* s’agit avec l’absurde (au sens donné par Camus) et la plus indéchiffrable fusion délibérée entre un trajet de retour en voiture vers La Havane, le trouble d’une rencontre au bord de la mer sous un soleil aussi écrasant que possible, le récit des six jours passés avec *Ella* et leur petit enfant, puis, complètement étrangères au récit de la première partie, les péripéties hallucinées des dizaines de personnages aux noms et surnoms surgis d’autres récits – nommés en rafale : Coco Salas, Reinaldo Arenas alias La Tétrica Mofeta,

¹⁶⁷ Reinaldo Arenas in SOTO, *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 52. « La première partie est un roman complet mais partiel. Le grave problème avec le lecteur, c’est qu’il ne veut souvent pas entamer la deuxième partie. Plusieurs de mes amis m’ont téléphoné pour me dire : « comment est-ce possible qu’après cette première partie tu aies écrit *cette autre chose* ? [...] La première partie est le roman au sens le plus conventionnel du terme et la deuxième est l’explosion. » (traduction libre).

Tomasito la Goyesca, Delfin Prats, Mahoma, Tedevoro au destin frustrant et tragique – des protestations furieuses, lyriques, mêlées d’auto-dérision, des sauts d’un texte et d’un personnage à l’autre traités avec une irrévérence exubérante, humour à bride abattue, des courts récits dont *Héctor* est l’auteur (« Los negros », « La mesa », « Monstruo II »), enfilés tels quels, parmi d’autres interrogations furieuses d’*Héctor* dans la peau d’un intellectuel homosexuel et pour cela réprimé, vivant et luttant pour et avec lui-même à une certaine époque de la révolution, disposé à – en train d’exécuter – son plus énorme sacrifice, l’anéantissement de la négation.

Cuando los bujarrones, instigados por Mahoma y la Tétrica Mofeta, tiraron al mar el cuerpo acribillado a navajazos de José Martínez Mattos (alias Tedevoro) lo que cayó al agua fue una hoja de historietas que navegó brevemente, se balanceó, se curvó, y, vertical, descendió hasta el fondo donde quedó varada entre dos erizos de mar, también erectos. Ya que los relojes daban las diez de la noche, amanecía. El efímero rosado del tiempo cayó sobre el pinar desteñido, sobre los aparatos del Coney Island reducidos desde hacía mucho tiempo a escombros inutilizables, sobre los ex bares, ex restaurantes, ex cafés y ex sitios de diversión y vida ya clausurados para siempre. Y sobre los techos de la absurda ciudad... ¡Rosado! ¡Rosado! Ése era, a pesar de todo, el color de los techos.

¿Seguir ?
¿No seguir ?¹⁶⁸

À tout moment *Héctor* se présente devant le dilemme de son existence ; chaque personnage est un texte et les images en soulignent la littérarité ; l’écriture est toujours en jeu, au seuil d’une question insurmontable qui est aussi le moteur de cette écriture, interrogation et affirmation d’une intensité renversante. Si le texte de *Ella* est une vision intérieure projetée par *Héctor*, que signifie *conventionnel* par rapport à *explosion* ? Peut-être la première voix (et conscience) vit-elle encore dans la convention du temps, sous la

¹⁶⁸ ARENAS, *Otra vez el mar, op. cit.*, p. 341. « Quand les enculeurs, à l’instigation de Mahomet et de la Lugubre Mouffette, jetèrent à la mer le corps criblé de coups de poignard de José Martínez Mattos (alias Jetedévore) ce qui tomba à l’eau c’est une feuille d’historiettes qui flotta un moment, se balançait, se plia, et coula à pic jusqu’au fond où elle resta ancrée entre deux oursins, eux aussi en érection. Puisque les horloges sonnaient dix heures du soir, le jour se levait. La rose éphémère du temps tomba sur la pinède incolore, sur les appareils de Coney Island réduits depuis très longtemps à des décombres inutilisables, sur les ex-bars, les ex-restaurants, les ex-cafés et les ex- parcs de loisirs et de vie désormais clôturés pour toujours. Et sur les toits de l’absurde ville... Rose ! Rose ! C’était, malgré tout, la couleur des toits.

Poursuivre ?
Ne pas poursuivre ? »

(*Encore une fois la mer, op. cit.*, p. 454).

forme de l'histoire et de la chronologie elle-même (mais s'en délivre, mais s'y noie, dans ses rêves ou hallucinations, oscille sans cesse entre les deux – surveille les rides de son visage mais accueille la vision du dinosaure et abandonne les mots pour décrire son inquiétude la plus profonde) tandis que la seconde, dans la forme du chant, se soustrait à cette exigence, la brusque, convoque et provoque, avant de se jeter dans le vide et de laisser le chant « écrit sur le néant ». Arenas place l'écriture et le personnage sur la même ligne du temps lorsqu'il présente ainsi le livre : « En mi novela el texto es lo que queda escrito después de la muerte. Pero es un texto que se piensa cuando está vivo. Los cantos sobreviven a la muerte del personaje. El texto quedó escrito sobre la nada¹⁶⁹ ». Le livre, le néant, c'est ce que nous avons entre les mains : tout et rien. Conventionnel est peut-être le fait que la première partie offre encore des repères ; à travers *Ella*, le lecteur peut se faire une idée de *Héctor* ; la deuxième fait exploser cette intériorité et certainement sa mise en forme ; il faut briser et refaire toutes les images de *Héctor* dans ses oscillations, vacillements, tourments et tournoisements sur la page. *Ella* serait un être imaginaire dont la voix soutient un texte écrit par un autre être qui ne peut écrire mais chante son poème avant d'éteindre sa voix, laissant derrière lui cette sandale invisible ; *Otra vez el mar* est ce jeu d'intensités qui réduit à néant l'opposition, toute vision dualiste dont elle pourrait faire l'objet, en appelant un interlocuteur, en poussant la réinvention et le dépassement à l'une de leurs ultimes conséquences.

*

Canto tercero

Me levanto y sólo veo fulminaciones luminosas, chorros de luz chillona, grandes llamaradas cayendo, entrando, royendo, destruyendo, llamando para golpear, obligándome a incorporar, haciéndome ver así, fijo, desnudo, inútil, impotente y furioso, naufrago sobre las blanquísimas sábanas, en medio de la claridad. Mírate, mírate. Ahí, aquí, ante esta realidad que no es realidad, sino incoherencia que no se detiene, perpetua fijeza de la inconstancia... Me levanto, me levanto y no me

¹⁶⁹ « Dans mon roman, le texte est l'écrit qui reste après la mort. Mais c'est un texte pensé de son vivant. Les chants survivent au personnage. Le texte a été écrit sur le néant. » (traduction libre) Reinaldo Arenas in SOTO, *op. cit.*, p. 49.

levanto, sino que sigue ahí, mirando mi estricta extensión de soledad, mi cuerpo¹⁷⁰.

Ici la lumière est le vecteur insistant d'une destruction nécessaire, donne un élan puis le neutralise, crie, le paralyse ; l'illumination se produit de manière brutale et provoque ou attise la colère non pas d'Achille, mais d'*Héctor*. La première partie de *Otra vez el mar* s'écrit dans la solitude avec les palpitations de l'animal qui retrouve quelques soubresauts de vie, traversant le temps infligé aux créatures depuis l'arrivée de la lumière, c'est-à-dire depuis le lever du jour, chaque jour. Il ne s'agit pas seulement de l'animal humain, l'interrogation reste vivante, car *Ella voit* le dinosaure qui lui fait interroger la parole, souffre elle aussi, doute, ravale le doute, tente de traverser le jour, de surmonter quand même la brûlure.

Comme les premières lignes de la première partie devant la mer où les couleurs (et leurs absences) montrent une vision intérieure, les premières lignes de la deuxième chantent les chants intérieurs, les fureurs, les intensités près d'exploser sous le soleil, « Mar de la Furia » :

El mar
es ahora un estruendo apagado
que disfrazaba sus ofensas con tranquilos
susurros.

El mar
grito que se retuerce,
perturbado instrumento
por el que se han deslizado
todos los terrores,
sobre el que han resonado
todas las fanfarrias.

El mar
estruendosa carcajada
furia en constante acecho,

¹⁷⁰ Arenas, *Otra vez el mar*, op. cit., p. 211. Troisième chant. Je me lève et ne vois que des foudroiements éblouissants, des jets de lumière crieuse, la chute de hautes flammes, qui entrent, rongent, détruisent et cognent, m'Obligent à me redresser et à me montrer aïnisi, figé, nu, inutile, impuissant et furieux, naufragé sur les draps d'une blancheur éblouissante, en pleine clarté. Regarde-toi, regarde-toi. Ça et là, devant cette réalité qui n'en est pas une, mais plutôt incohérence sans fin, perpétuelle fixité de l'inconstance... Je me lève, me lève sans me lever, car il est toujours là, à regarder ma stricte extension de solitude, mon corps. » (*Encore une fois la mer*, op. cit., p. 284)

luminoso estertor

Veranos¹⁷¹.

Même la découpe visuelle du texte de la deuxième partie donne l'image d'un chant qui appelle et d'un chœur qui répond (« Veranos »). « Alguien que viene tocando el mar, el mar violeta. Al oscurecer. *Voces y voces*, pero, ¿ningún corazón que escuche¹⁷² ? » Comme la femme et la flamme, *Héctor*, lui aussi, en appelle à la destination de sa propre existence. Le texte a en ce sens la forme d'un dialogue : qui en est l'interlocuteur ?

La deuxième partie est bel et bien dans la colère d'*Héctor*, tout comme la colère d'Achille, dévastatrice, est le point d'entrée de l'*Iliade* ; comme Achille, *Héctor* se retranche dans son refus de combattre, bombarde de sa colère une volonté extérieure et arbitraire – l'exigence de la société, le prix à payer pour s'en libérer, l'usure lancinante du quotidien et l'espoir de plus en plus ténu de se démasquer vivant. Et pourtant dans le torrent du barrage rompu il sait exercer son libre-arbitre – écriture, disparition.

« L'une des seules positions philosophiques cohérentes, c'est la révolte. Elle est un affrontement perpétuel de l'homme et de sa propre obscurité¹⁷³. » *Héctor* dédoublé par *Ella* se dédouble encore avec l'ange, l'adolescent et victime du crime qui est le crime contre soi-même. « Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 161.

« La mer

n'est plus que vacarme éteint
qui déguise ses offenses sous de paisibles
murmures.

La mer

cri convulsif
instrument perturbé
par lequel se sont glissées
toutes les terreurs,
sur lequel ont retenti
toute les fanfares.

La mer

éclat de rire fracassant
furie perpétuellement aux aguets,
râle lumineux.

Étés. »

ARENAS, *Encore une fois la mer*, *op. cit.*, Deuxième partie, Premier chant, p. 221.

¹⁷² *Ibid.*, (Deuxième partie) p. 172. « Quelqu'un vient, effleure la mer, la mer violette. Au crépuscule. Des voix et des voix, mais nul cœur pour t'écouter ? » ARENAS, *Encore une fois la mer*, *op. cit.*, p. 236.

¹⁷³ CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*, *op. cit.*

suicide. [...] Ce jeu mortel qui mène de la lucidité de l'existence à l'évasion hors de la lumière, il faut le suivre et le comprendre¹⁷⁴. »

Qu'un élan (une vérité ?) de trois mille ans puisse encore ressurgir, inaltéré, encore nouveau et renouvelé – vivre aimer créer se révolter mourir – réaffirme que le temps littéraire consiste en instants d'éclat. Même dans les lueurs de la science-fiction, elle aussi parodiée, ce qui est parodié, c'est le besoin de camoufler la réalité vécue à vif ; pour cela, nul besoin de la cohérence des genres.

Ellos, los furtivos, también tercicos, decidieron perecer, más no comparecer... PERO AUN CUANDO TE REVIRES O ESTALLES, dijo entonces Robot Encargado de Desapasionar a los Apasionados – última arma para aniquilar a los inconformes – AUN CUANDO TRIUNFES, AUN CUANDO ACEPTES O RECHACES ¿NO SIENTES QUE UNA ESTAFA DESMESURADA ESTÁ CAYENDO SIEMPRE SOBRE NOSOTROS ? ¡UNA ESTAFA ANTIGUA E INDESCIFRABLE ! – retumbaba la voz de Robot Desengañador-. ¡MÁS PERDURABLE QUE TODOS LOS CONSUELOS O TRIUNFOS ! ¿ENTONCES QUÉ ? ¿PARA QUÉ ? -dijo la voz de alta frecuencia decepcionante-. ENTONCES, ¿PARA QUÉ SEGUIR PERSISTIENDO, ANHELANDO, LUCHANDO ?...¹⁷⁵

Même s'il n'est pas exclu de triompher d'un contexte capable de décourager le moindre sentiment humain, l'interrogation sur le sens de la vie vécue s'affronte à la conscience du temps qui passe, dans toute sa neutralité, sans viser personne, et l'esprit lucide n'a d'autre voie que de s'éclairer sur les questions tragiques « pourquoi, pour quel motif, à quelle fin ? » (vivre). Rien – presque rien – n'arrête le temps. Les créatures sont trompées parce que ressentir c'est vivre, vivre est exister dans le temps. Exister dans cette lumière-là peut paraître intolérable, *absurde*, tant la relation au temps, sans l'imagination, est irréconciliable : ni juste ni injuste. Ou n'est-ce qu'une machination de

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 17-19.

¹⁷⁵ ARENAS, *Otra vez el mar*, op. cit., p. 207. « Eux, les fugitifs, tout aussi obstinés, décidèrent de périr plutôt que de comparaître... MAIS MÊME SI TU VIRES DE BORD OU SI TU ÉCLATES, fit alors Robot Chargé de Dépassionner les Passionnés – arme ultime pour achever les non-conformes, MÊME SI TU PÉRIS OU SI TU TRIOMPHE, MÊME SI TU ACCEPTES OU SI TU REFUSES, NE SENS-TU PAS QU'UNE ESCROQUERIE DÉMESURÉE NE CESSE DE NOUS TOMBER DESSUS ? UNE ESCROQUERIE ANCIENNE ET INDÉCHIFFRABLE ! – la voix de Robot désenchanté retentissait. PLUS DURABLE QUE TOUTES LES CONSOLATIONS OU TOUS LES TRIOMPHE ! ALORS QUOI ? À QUOI BON ? – dit la voix de haute fréquence décevante. À QUOI BON S'ACHARNER À PERSISTER, À DÉSIRER, À LUTTER ?... » (*Encore une fois la mer*, op.c it., p. 279).

la machine à douter, destinée à mieux faire succomber et asservir ? Le crime existe-t-il vraiment ? *Héctor* est-il lui-même son propre personnage ? Un désir d'anéantissement devant l'inutilité de la lutte révèle en lui une affirmation ; mais il a eu besoin auparavant de détruire quelqu'un d'autre – un interlocuteur, un double : le jeune homme qui a déclenché sa passion tout en lui échappant aussi, dans son adolescence innocente, invulnérable et rayonnante qui ressemble à l'ange de la Vieja Rosa et à qui il inflige une cruauté stupéfiante en le « détrompant » sur le geste de passion qu'il vient de commettre, et à qui il brise en quelques mots la conscience :

Ya sabes lo que eres. Si lo ocultas dejás de ser, si lo muestras, te aniquilan... No sé si me habrás entendido –le repito acercándome y mirándolo despacio–. [...] Valdría más –digo alejándome– destruirse uno mismo sin darles tiempo a que ellos tengan el placer de hacerlo...¹⁷⁶

La cruauté dont il fait preuve, qui n'est autre que la cruauté qu'il subit lui-même et dont on devine les traces dans le récit de *Ella*, est-elle ce qui rebute le lecteur de la deuxième partie ? Alors que dans l'*Iliade* les hommes et les guerriers agissent la colère, la passion et la cruauté des dieux et, tout en étant susceptibles et parfois orgueilleux, sont des hommes aimés et valeureux, *Héctor* répond de lui-même et de sa propre fureur et de sa révolte. *Héctor* ne peut être un héros au sens de la tragédie classique, ni l'acteur passif de son destin ; soumis à la lumière, comme toute créature au temps, il est faillible ; il n'est pas le poète aveugle d'un poème tragique, mais l'homme seul qui entonne sa propre misère. Dans son crime, il ne s'épargne pas lui-même. Est-ce ce côté féroce de l'être humain qui a besoin de détruire, acculé par la passion à sa propre limite, qui répugne au lecteur ? Ou la découverte d'une ombre cynique (mais pleine de ressources) au coeur de celui dont il pouvait peut-être, jusque-là, partager la lutte ? Ou le fait de connaître déjà la « fin » à travers le regard de *Ella* et de revoir monter la pierre jusqu'au sommet en sachant qu'elle doit redescendre ? Chez *Héctor*, ce n'est pas le crime qui est irréconciliable, mais sa condition mortelle et prisonnière aperçue dans toute sa lumière.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 317. « Tu sais ce que tu es. Si tu le dissimules tu cesses d'exister, si tu le montre, on t'anéantit... Je m'approche de lui, je l'examine lentement [...] Il vaudrait mieux, dis-je en m'éloignant, se détruire soi-même sans leur laisser cette satisfaction... » (*Ibid.*, p. 419)

« L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde¹⁷⁷. » La réponse incompréhensible est aussi un silence. Cette posture trouve d'autres résonances plus avant dans la réflexion, au moment du double. *Héctor* (satyrique, lyrique, délirant) joue l'appel et la réponse, imaginant sa première interlocutrice (silencieuse), *Ella* ; chacun est en fin de compte livré à lui-même, avec pour seuls interlocuteurs la mer, la lune et le soleil de l'été qui procurent les douloureux éblouissements de la conscience.

On a compris déjà que Sisyphe est le héros absurde. [...] Tout au bout de ce long effort mesuré par l'espace sans ciel et le temps sans profondeur, le but est atteint. Sisyphe regarde alors la pierre dévaler en quelques instants vers ce monde inférieur d'où il faudra la remonter vers les sommets. Il redescend dans la plaine. C'est pendant ce retour, cette pause, que Sisyphe m'intéresse. [...] Cette heure qui est comme une respiration et qui revient aussi sûrement que son malheur, cette heure est celle de la conscience. [...]

Si ce mythe est tragique, c'est que son héros est conscient. Où serait en effet sa peine, si à chaque pas l'espoir de réussir le soutenait¹⁷⁸ ?

Otra vez el mar se déverse précisément au cours de cette *pause* d'*Héctor* (et *Ella*) : les cinq heures de trajet du retour, des six jours des vacances à la mer. Cet « *Otra vez* » est maintenant clair ; le récit peut reprendre. « Pour moi, devant ce monde, je ne veux pas mentir ni qu'on me mente. Je veux porter toute ma lucidité jusqu'au bout et regarder ma fin avec toute la profusion de ma jalousie et de mon horreur¹⁷⁹. »

¿No sabes que nunca podrás ser tú mismo, sino una máscara, una vergüenza, una piedra de burla y escándalo y de venganza para los otros, y de incesante humiliación para ti ? Nada más que para sobrevivir tendrás que traicionar y negar precisamente lo que te justifica y eres. Óyeme, óyeme : vivirás siempre como suplicando, pidiéndole perdón a todo el mundo por un crimen que no has cometido, que no existe¹⁸⁰.

¹⁷⁷ CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*, op. cit.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 165.

¹⁷⁹ Albert CAMUS, « Le vent à Djémila », *Noces*, op. cit., p. 30.

¹⁸⁰ ARENAS, *Otra vez el mar*, op. cit., p. 315. Tu ne sais pas que tu ne pourras jamais être toi-même, mais un masque, une honte, une cible du sarcasme, de la rumeur, de la vengeance pour les autres, une humiliation continuelle pour toi-même ? Rien que pour survivre, il te faudra trahir et renier justement ce qui te justifie, ce que tu es. Écoute-moi, écoute-moi : tu passeras ta vie à supplier, à demander pardon à tout le monde pour un crime que tu n'as pas commis, qui n'existe pas. (*Encore une fois la mer*, op.cit., p.417).

Otra vez el mar met à vif une existence continuellement soumise à la contradiction lucide, à l'intensité maximale ressentie comme une chaleur et une lumière accablantes et quasi insoutenables – dont la mer – l'écriture – peut parfois calmer la brûlure.

« Conscience et révolte, ces refus sont tout le contraire du renoncement. Tout de ce qu'il y a d'irréductible dans un coeur humain les anime au contraire de sa vie. Il s'agit de mourir irréconcilié et non pas de plein gré¹⁸¹. » Puisque le crime inexsistant est celui d'exister. Ce qui peut alors toucher la *Vieja Rosa*, comme *Ella*, comme *Héctor*, car la mort n'est pas le suicide mais un sacrifice pour conquérir le temps, et l'image saisissante d'un temps capturé à l'instant du sommet, au point vacillant où le rocher, de nouveau, dévale la montagne. Tel est le poids de l'écriture – qui peut acquérir une grande vitesse de transformation.

Borges s'évertue avec patience à la recherche de cette image qui suspend le temps, le saisit en une seule image (un seul éclair, parfois), ce dont il est question dans « Veinticinco de agosto, 1983 », « La rosa de Paracelso », « Tigres azules », « La memoria de Shakespeare », « El Aleph » ; tandis qu'*Arenas* cherche dans la plus grande frénésie à vivre à fond ce temps, sacrifiant tout, lui sacrifiant tout, cherchant aussi le sacrifice comme ultime récompense (l'écriture, ou la mort), et se conduit à son dernier retranchement, avec irrévérence et rage, mais profitant avec vitalité de la moindre issue – imagination, ultime provocation des images capables de se dissoudre l'une dans l'autre : « Hasta última hora la ecuanimidad y el ritmo : la fantasía... Héctor, Héctor, me digo precipitándome. Cautivo, desatado, furioso y estallando, como el mar¹⁸². » « Toute la joie silencieuse de Sisyphe est là. Son destin lui appartient. Son rocher est sa chose¹⁸³. »

¹⁸¹ CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 80.

¹⁸² ARENAS, *Otra vez el mar*, op. cit., p. 375. « J'ai encore le temps de me retourner pour regarder le siège vide, à côté de moi. Je voyage tout seul – comme toujours – dans la voiture. Je me dis, Hector, Hector, et je me précipite. Captif, déchaîné, furieux et explosant, comme la mer. » (*Encore une fois la mer*, op. cit., p. 497).

¹⁸³ CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 167.

Arenas dans sa relation à l'*Illiade* et sa passion pour l'écriture, avait l'intuition de quelque chose de très ancien, de très lumineux et fort. Des circonstances tout particulièrement éprouvantes l'ont obligé à récrire par trois fois *Otra vez el mar*. Sisyphe heureux relevant le défi, et triomphant ? Maintenant, comme pour Kafka dont « [t]out l'art [...] est d'obliger le lecteur à relire¹⁸⁴ », le lecteur saisit l'ampleur de la tâche de lecture.

L'absurde

—¿Es un salchicha? —pregunta la señora.

—No. es un salchicha —responde la señora.

—Ah. ¿No es un salchicha? —pregunta la señora.

—No. Es un salchicha —responde la señora.

Y la mañana instala todas sus claridades. El aire, absolutamente transparente, vibra como una sinfonía. El tiempo, que es de primavera efímera, y por lo tanto gloriosa, comienza a ser esencialmente tiempo, y como tal se impone, se hace notar. La luz se apodera de todas las esquinas. Formando verdaderas piruetas salta por las ventanas ; retorciéndose cual bailarina india se alarga en los pasillos ; con una infinidad de tintineos, también cual bailarina, egipcia, entra, gran humanista, en las casas de huéspedes, y no se escatima ya con las ventanas, claraboyas, rejas, pañuelos y calzoncillos tendidos. Repartiéndose en innumerables saltos –danza, danza, danza – se esparce ya por las avenidas, sube, descende, cual si bailara la suiza. Infatigable, trepa árboles, hojas, pájaros, calvicies y monumentos patrios. Clásica, cae sobre los geranios de la Quinta Avenida. Libidinosa, baña los cabellos de los adolescentes, los lomos de las guaguas y los pantalones ceñidos. Politizada, se bifurca en ramalazos centelleantes contra las latas relucientes de los Alfa-Romeo. Oh, las casas son blancas; las calles y los gestos, blancos; los ómnibus y las aceras, y las uñas de todo el mundo, blancos. El muro y el mar son también blancos. ¿Y los techos?... Las nubes pasan raudas y altísimas muy emperifolladas de blanco. Las pizzerías son blancas. Blancos los bancos, las bocas, las vacas y hasta las becas. ¿Y los techos?... Los gorriones blancos se desgañitan en el aire impecablemente blanco ; saltan, se agrandan, ¡Dios!, ¡Dios!, sobre los flamboyanes blancos. Se desgalillan, se desgañitan, sin cesar revoloteando sobre catafalcos y emblemas, sobre las guirnaldas y las adelfas, giraldillas y torres del Ministerio de Comunicaciones... Y todas esas plumas, y to do ese corre-corre y todos esos sitios donde se posa el triino-pataleante (que también es blanco) son blancos. ¡Jesús! Pero se han posado ahora sobre los techos que aun no tienen color....

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 171.

Tedevoro sale de su cueva. Aunque los relojes marcan las cinco de la tarde son las diez de la mañana¹⁸⁵.

L'absurde convoque la lumière. Le sixième chant d'*Héctor* qui commence par ce bref et absurde échange de mots tranche sur le ton grave du précédent où *Héctor* livre le jeune homme au suicide ; qu'espérer de moins absurde ? La lumière transformée en personne et en temps se défile, se joue follement et sournoisement de son rôle grave, et danse, déjoue les heures, virevolte sur toutes les choses, incendie la ville en irradiant une seule couleur qui masque toutes les autres. La lumière s'esquive de toute signification imposante qui se dissout en intensités, en nuances, en variations. Impossible pour *Tedevoro* de jamais distinguer les couleurs des toits, comme toute chose évidente ; seulement à l'heure mortelle de cinq heures du soir (*las cinco de la tarde* de Lorca), le *rose*, la rose, la couleur désirée, souhaitée, éblouissante de simplicité, lui saute aux yeux – il est n'est pas trop tard.

¹⁸⁵ ARENAS, *Otra vez el mar*, *op. cit.*, p. 321. « —C'est un saucisson à pattes ? demande la dame.

—Non C'est un saucisson à pattes, répond la dame.

—Ah, Ce n'est pas un saucisson à pattes ? demande la dame.

—Non. C'est un saucisson à pattes, répond la dame.

Le matin répand sa clarté. L'air, d'une transparence absolue, vibre comme une symphonie. Le temps, celui d'un printemps éphémère, donc glorieux, devient un temps essentiel et s'impose comme tel. La lumière a envahi tous les coins des rues. Elle saute par les fenêtres en faisant maintes pirouettes ; elle ploie comme une ballerine hindoue, s'étire dans les couloirs ; avec une infinité de tintements, comme une ballerine égyptienne, elle entre, grande humaniste, dans les pensions de famille et ne ménage pas ses efforts aux fenêtres, sur les claires-voies, sur les grillages, sur les mouchoirs et les caleçons qui sèchent sur la corde. Elle se répartit en bonds innombrables – elle danse, danse, danse, se disperse par les avenues, elle escalade des arbres, des feuilles, des oiseaux, des calvities et des monuments patriotiques. Sportive, elle éclaire un bout de papier impulsé par un tourbillon. Classique, elle tombe sur les géraniums de la Cinquième Avenue. Libidineuse, elle baigne les cheveux des adolescents, les toits des bus et les pantalons moulants. Politisée, elle bifurque en rafales scintillantes sur les carrosseries étincelantes des Alfa Roméo. Oh, les maisons sont blanches ; les rues et les gestes, blancs ; les autobus, les trottoirs et les ongles de tout le monde, blancs. Le mur et la mer, blancs aussi. Et les toits ?... Le ciel arbore sa blancheur. Très haut, les nuages se déplacent vite, tout festonnés de blanc. Les pizzerias sont blanches. Blancs les bancs, les bouches, les vaches et même les jeunes bourisères. Et et les toits ?... Les moineaux blancs s'époumonent dans l'air d'un blanc impeccable ; ils sautent, s'agrandissent, mon Dieu, mon Dieu ! sur les flamboyants blancs. Ils s'égosillent, s'époumonent, en voltigeant sans cesse au-dessus des catafalques et des emblèmes, des guirlandes et des lauriers-roses, des girouettes et des tours du ministère des Communications... Toutes ces plumes, toute cette agitation, tous ces endroits où se pose le gazouillis-trépiquant (blanc aussi) sont blancs... Doux Jésus ! Mais ils viennent de se poser sur les toits qui n'ont pas encore de couleur... Jetedévore sort de sa grotte. Quoique les horloges indiquent cinq heures de l'après-midi, il est dix heures du matin. » (*Ibid.*, p.p. 424-425).

Chapitre 3 – Destructions

Je fus placé à mi-distance de la misère et du soleil.

Albert Camus, *L'envers et l'endroit*

L'imminence de la destruction se présente d'abord comme une image fascinante et d'une grande beauté qui culmine en une attaque fulgurante – avions, vaisseaux et oiseaux en flammes qui plombent sur les eaux dans *Otra vez el mar*, étoile scintillante transformée en monstrueux météore dans « El reino de Alipio », incendie qui fibrille le texte et crépite en feux d'artifices dans « La Vieja Rosa », soleil cruel et lames étincelantes de la hache de grand-père qui s'acharnent sur Reinaldo ou Celestino dans *Celestino antes del alba* ; toutes formes d'éblouissement dont la lumière, brûlante, signale une destruction – une destruction qui, comme dans les rêves, sous diverses formes, a soi-même pour objet. La destruction dans la lumière exerce en soi une puissante fascination.

Chercher la lumière et la produire sont-ils un geste issu de la même nécessité ?

Une telle tension n'est pas au départ apparente, mais la difficulté de la réflexion sur l'éblouissement provient de ce que son instant pivote sur une énergie essentiellement solaire : énergie destructrice ou créatrice (ou les deux, ou aucune). Cette polarité ainsi présentée invite un mode de pensée axé sur le jugement, où la destruction comporte une violence et la violence axée sur la destruction est inévitablement perçue dans son attaque contre la vie, en opposition à la création associée elle aussi au domaine de la vie (la création étant aussi, non moins curieusement, toujours assortie d'une souffrance associée à cette violence, interprétée naturellement comme le prix de l'existence). Mais l'énergie du soleil n'est pas infléchie d'intentions. Pourrait-on d'abord penser « destruction » et « création » comme des mises en forme – et mises en images – d'une

même énergie ? Peut-on les penser comme des conséquences (et des vecteurs) du passage du temps ? « Par-delà bien et mal » ?

[...] el texto se vale de dos series de connotaciones que sugieren un polo de construcción y otro de destrucción entre los que se mueve la narración. Ambos grupos de connotaciones se construyen a partir de la oposición sombra-luz y de una serie de parejas de valor equivalente (neblina/sol, oscuridad/claridad, árbol/desierto, frescura/calor) que indican, por un lado, la borrosidad y la difuminación asociadas por el narrador con la imaginación poética, por el otro, la implacable esterilidad solar identificada con la desnudez imaginativa. Aunque cada grupo de significantes se orienta en dirección contraria, los dos polos se conectan por medio de la violencia, amenaza constante que funciona como fuerza motriz generadora del tejido narrativo¹⁸⁶.

Cette série de contrastes vus comme des rapports d'opposition et qui vise le texte de *Celestino antes del alba* (*Cantando en el pozo*) sont presque des jeux de mots – est-ce la propension de la pensée à saisir les contrastes comme des pôles détachés, en-dehors de leur fluctuation dans le temps ? L'obscurité totale existe-t-elle ? La clarté totale ? Nomme-t-on en même temps toutes les nuances qui séparent l'ombre et la lumière ? Tout est-il séparé en deux groupes distincts ? « Ambos grupos de connotaciones se construyen a partir de la oposición sombra-luz y de una serie de parejas de valor equivalente (neblina/sol, oscuridad/claridad, árbol/desierto, frescura/calor) », sont citées comme des abstractions en naturellement exclusives et opposées. Pourtant chacune est une perception qui s'installe dans la durée ; chacune est faite de nuances et possède, par rapport à l'autre, des intensités relatives de luminosité. Entre l'arbre et le désert s'étend une immensité de végétations et de vents violents, de quiétude et de rafales, de mers et de populations ; l'arbre est peut-être tout à côté du désert, en son coeur même, car l'arbre croît parfois dans le désert ; l'opposition est trop simple. Ce qui m'intéresse est

¹⁸⁶ « Le texte s'appuie sur deux séries de connotations qui suggèrent un pôle de construction et un autre de destruction entre lesquels se meut la narration. Les deux groupes de connotations se construisent à partir de l'opposition ombre-lumière et d'une série de couples de valeur équivalente (brouillard/soleil, obscurité/clarté, arbre/désert, fraîcheur/chaleur) qui indique, d'un côté, le flou et la dispersion associées par le narrateur à l'imagination poétique, de l'autre, l'implacable stérilité solaire identifiée à l'absence d'imagination. Bien que chaque groupe de signifiants soit orienté dans des directions contraires, les deux pôles sont reliés par la violence, menace constante qui fonctionne comme force motrice génératrice du tissu narratif. » (traduction libre) Nivia MONTENEGRO, « El espejismo del texto : reflexiones sobre *Cantando en el pozo* », *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 13, n° 2 (invierno 1989), pp. 276-284.

ce qui entre ces extrêmes fait que ce sont des extrêmes ; d'ailleurs l'extrême brûlure chez *Arenas* est une intensification qui surgit des nuances et non le produit d'une progression graduelle ; l'incendie peut se produire à tout instant du temps, car tout instant peut être culminant – l'accumulation ou la progression ne sont pas une condition nécessaire.

Dans quelle mesure les « pôles » parlent-ils du texte ? Une vaste gamme de variations d'intensité dont l'ensemble (dont on ne pourrait faire la somme puisque cet ensemble doit également fluctuer dans le temps) constitue, avec toutes les contradictions que cela peut supposer, une vision de l'écriture délestée des conséquences d'une forme de vision qui produit de simples contrastes. Il ne s'agit pas d'une formule qui résume le texte – j'attire l'attention sur le geste, bien représenté dans ce passage de Montenegro, de pensée qui fait abstraction des nuances ; les visions de la cécité et les défis de la vision montrent que cécité et vision ne sont que relatives ; les contrastes, des conditions de possibilité. C'est entre le clair et l'obscur, selon le *Traité des couleurs* de Goethe, que surgissent les couleurs à leur plus forte intensité, ou qu'elles sont les plus affluentes et accessibles à la perception. Chacune apparaît comme étant à la fois elle-même, effet visuel et substance visuelle, comme la feuille verte ne pourrait être feuille sans être verte ; mais chaque couleur, dans le temps, est une variation d'intensité par rapport à elle-même et dans la lumière ; ce qui est perçu comme l'essence est alors, par l'effet même de cette variation, changeant, en fonction de la perception mais aussi de sa propre variation au plan de l'intensité ; ainsi, dans ce registre, c'est la nuance qui assure la visibilité.

No me cansaré de descubrir que el árbol de las seis de la mañana no es este de las doce del día, ni aquél, cuyo halo nos consuela al anochecer. Y ese aire que en la noche avanza, ¿puede ser el mismo de la mañana? Y esas aguas marinas que el nadador del atardecer surca cortándolas como un pastel, ¿son acaso las de las doce del día? Influyendo, de manera tan evidente, el tiempo en un árbol o en un paisaje, ¿permanecemos nosotros, las criaturas más sensibles, inmunes a tales señales?
[...]

Quien, por truculencias del hazar, lea algunos de mis libros no encontrará en ellos una contradicción, sino varias ; no un tono, sino muchos ; no una línea, sino varios círculos. Por eso no creo que mis novelas puedan leerse como una

historia de acontecimientos concatenados sino como un oleaje que se expande, vuelve, se ensancha, regresa, más ténue, mas enardecido, incesante, en medio de situaciones tan extremas que de tan intolerables resultan a veces liberadoras.

Así creo que es la vida. No un dogma, no un código, no una historia, sino un misterio al que hay que atacar por distintos flancos. No con el fin de desentrañarlo (lo cual sería horrible) sino con el fin de no darnos jamás por derrotados.

Y es en ese plano, el de víctima inconsolable e incansable de la Historia, del tiempo, donde nuestro amado fray Servando logra su verdadera ubicación. Él justifica y ampara esta suerte de poema informe y desesperado, esta mentira torrencial, irreverente y grotesca, desolada y amorosa, esta (de alguna forma hay que llamarla) novela¹⁸⁷.

Cette image qui porte une vision du temps porte aussi une pensée de l'écriture comme modulation ; modulation d'images ; nuances et intensités que sont les images, comme la description de l'arbre qui change avec l'heure du jour ; ce n'est alors pas seulement l'apparence visible de l'arbre qui change, mais la « nature » de l'image perçue. Ce caractère ondulatoire met aussi en lumière le potentiel de transformation que l'arbre nourrit dans ses variations d'intensité. De même le texte, parfois « victime inconsolable et infatigable de l'Histoire », recèle-t-il de telles modulations et y trouve-t-il, peut-être précisément déclenchées par la densité de ses charges contradictoires, sa « véritable » position dans le temps, c'est-à-dire, avant tout, *vivant*.

Se trouver entre l'être et le non-être, comme le sont les individus livrés en même temps à leur existence et à leur disparition, à leurs contradictions et sentiments les plus profonds et révélateurs, à leur course de par le monde et à leur agitation intérieure, faite d'incertitudes et de détermination, de doutes et de passions, parfois portés jusqu'à leurs plus extrêmes limites et confrontés à leurs potentiels décuplés, comme l'Empédocle de Bachelard au moment de basculer, ne constitue pas une série d'oppositions mais d'extrêmes tensions, de contractions et d'expansions ; c'est cela qui fait monter l'intensité – telle est la situation décrite par le point culminant, le sommet, le paroxysme d'une intensité surgie entre deux extrêmes ou à un point impromptu du temps : un seuil. Ce n'est donc pas un point rejoint comme un précipice à une extrémité, mais un point

¹⁸⁷ Reinaldo ARENAS, « Fray Servando, víctima infatigable », *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*, Barcelona : Tusquets Editores, 1997, pp. 20-21.

susceptible de se présenter à tout moment du temps ; et c'est précisément la construction de la narration, la destruction de la linéarité du temps, qui fait apparaître ces points d'intensité critique ; c'est pour cela qu'on retrouve *Fortunato*¹⁸⁸ mort tous les matins sur le toit et qu'il suffit de dire un petit mot pour le rappeler à la vie (comme chaque jour qui se lève) : « pipi » (ou « soleil » ?) sous un envol blanc : « Todos los días Fortunato aparece muerto sobre el techo de la casa, con las palomas encima. Todos los días igual : el blanquízal de palomas que sale volando en cuanto yo digo pipi, y Fortunato muerto se pone en pie. — Celia ».

*

La ensoñación le dan vida a la vida del narrador. El niño/narrador se mueve entre momentos de realidad y casi imperceptiblemente pasa a situaciones imaginarias. Dichas imaginaciones se desarrollan en el momento en que el niño/narrador las *dice*, las crea en tanto que discurre. [...] se puede notar cómo el narrador pasa del plano real al imaginario ya que ambos discursos están separados por un punto, con lo cual el espacio y el tiempo subjetivos se están realizando en el momento de la enunciación. Es así como Reinaldo Arenas nos introduce en un mundo donde la ensoñación ya no es un espacio meramente subjetivo ; el hilo de la narración indica que ese plano forma parte de la *realidad* de la narración. El narrador logra que lo real y lo imaginado se vuelvan uno mismo y de ahí que sea casi imposible separarlos¹⁸⁹.

Ou plutôt, tout à fait impossible de les séparer. Ignification du texte au point de la prise de conscience ; le point entre deux phrases qui marque un seuil et l'efface aussi, qui relie en fait deux espaces implacablement polarisés, « réalité » et « fiction » ; le bref

¹⁸⁸ Reinaldo ARENAS, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, Barcelona : Tusquets Editores, 2001, p.181.

¹⁸⁹ « La rêverie donne vie à la vie du narrateur. L'enfant/narrateur se meut entre des moments de réalité et passe presque imperceptiblement à des situations imaginaires. Ces imaginaciones se déroulent au moment où le narrateur les *dit*, les crée en parlant. [...] on peut remarquer comme le narrateur passe du plan réel à l'imaginaire puisque les deux discours sont séparés par un point, en conséquence de quoi l'espace et le temps subjectifs se réalisent au moment de l'énonciation. C'est ainsi que Reinaldo Arenas nous introduit dans un monde où la rêverie n'est plus seulement un espace simplement subjectif ; le fil de la narration indique que ce plan fait partie de la *réalité* de la narration. Le narrateur parvient à faire en sorte que le réel et l'imaginaire se fondent en un seul et qu'il soit presque impossible de les séparer. « Martha E. PATRACA RUIZ, « El espejo duplicado al infinito. *Celestino antes del alba* », in Maria Teresa Miaja de la Peña, coord., *Del alba al anochecer. La escritura en Reinaldo Arenas*, Madrid ; Frankfurt am Main ; México : Iberoamericana ; Vervuert ; Universidad Nacional Autónoma de México, 2008., pp.72-73. (traduction libre)

énoncé de Monegal souffle cette polarité à partir du point de vue le plus proche de la littérature, celui où le texte assume sa propre explosion. Il ne s'agit nullement de résoudre la polarité – « Se trata más bien de un aferrarse al mundo, que es realidad y es sueño al mismo tiempo, que es poesía y vulgaridad al mismo tiempo, que es estupor y consuelo al mismo tiempo¹⁹⁰. » Cette dernière phrase est tirée de « Con los ojos abiertos », court essai d'Arenas sur un roman d'Onelio Jorge Cardoso intitulé *Abrir y cerrar los ojos* – « Con los ojos cerrados » étant le titre d'une nouvelle d'Arenas. Avec l'insistance poétique sur l'organe de la vue, ouverts ou fermés, les deux visions (Monegal et Arenas) coïncident dans l'exigence d'aborder le texte à partir d'une vision intérieure au texte et au regard. Un éventuel référent ne se trouvera pas en-dehors du texte, mais dans son « hallucination » ; seul le rapport de transformation entre une expérience et l'écriture (relation qui se produit en réciproque et non dans un seul sens) pourrait faire sens à titre d'objet d'étude, et encore, seulement pour amplifier la teneur imagée de ce qui se présente dans le texte. La condensation de la notion de réalité sur le seul plan du texte ancre l'interrogation sur la nature des images et en repose les termes.

Dans la mise en relief des contrastes présentés comme des pôles opposés, l'intervention de la violence, évoquée, n'est cependant pas articulée ; il serait juste de dire que la violence est le vecteur d'une transformation *possible* – puisque c'est la violence qui fait courir *Celestino*, précisément ce qu'il brave pour continuer à écrire ses poésies – les écrirait-il moins s'il était hors de danger ? Ou la violence est-elle simple manière d'exprimer l'urgence d'écriture ? – ce que ravivent l'éclat des coups de hache et le dédoublement évoqué par ce geste de *trancher en deux* la tête de *Reinaldo-Celestino*. Les images de violence destructrice rendent visibles la sensation et le risque d'anéantissement personnel que représenteraient pour *Celestino* le fait de *ne pas* écrire.

Les textes recueillis dans *Del alba al anochecer. La escritura en la obra de Reinaldo Arenas* gravitent autour de l'idée que l'imagination surgit dans des moments de violence – « Un aspecto muy importante de estas ensoñaciones es que la mayor parte de las veces

¹⁹⁰ Reinaldo ARENAS, « Con los ojos abiertos », *La Gaceta de Cuba*, (La Habana) VIII, 81 (febrero, 1970), p. 11.

son precedidas o mezcladas con momentos de violencia¹⁹¹ » – pour désigner l’imagination comme faculté d’échapper à cette violence. Cette idée a pour effet de polariser de nouveau « réalité » et « fiction ». Ainsi la violence est-elle fréquemment interprétée en fonction de l’histoire, mais très peu de son intervention dans le texte. Y a-t-il une autre interprétation possible ?

Alors que mère, grand-père et grand-mère se présentent chez *Celestino antes del alba* sur le point d’abattre un objet tranchant sur la tête de *Reinaldo* et de *Celestino*, ces derniers rêvent souvent de pouvoir crever ou arracher les yeux au grand-père : précisément l’organe de la vision – pourquoi ? *así ya no puedes verme, ni puedes perseguirme, ni azotarme ni golpearme ni humillarme ni herirme, como cela tu ne podrás plus me voir ni me poursuivre ni me fouetter ni me battre ni m’humiller ni me blesser* ; ce qu’Ulysse a bel et bien exécuté pour Polyphème et d’une autre manière Persée pour la Gorgone : le regard qui voit, le regard point faible, point de contact, point fort ignifiant, imageant, pétrifiant, supprimé par le pieu carbonisé ou par la lame du couteau énucléant et supprimant l’organe de la vision, en définitive, l’œil ou la tête, le cerveau perceptif et pensant, ressentant, tramant ses images et ses actions. « Parfois l’image poétique violente la signification¹⁹². »

C’est qu’autant l’esprit a du mal à *se représenter* l’apparition (la présence d’une image là où auparavant il ne semblait pas en exister une, charchant donc des images de continuité ; ou la formation d’une image vertigineuse de l’ordre de celle qui se produit dans « L’Aleph ») ; autant l’esprit lutte avec l’idée, la représentation de la disparition. Alors que (ou tout comme) l’esprit dispose de l’image elle-même pour s’expliquer l’apparition de l’image, soulageant son dilemme en fondant l’image à son apparition, il a recours à l’image pour s’expliquer l’absence ; à première vue, c’est le dilemme de la représentation de la disparition qui comporte la plus grande difficulté et qui évoque le mieux les limites de la pensée, mais après réflexion le premier dilemme est aussi

¹⁹¹ « Un aspect très important de ces rêveries est qu’elles sont la plupart du temps précédées ou mêlées à des moments de violence. » (traduction libre) Martha E. PATRACA RUIZ, « El espejo duplicado al infinito », in *Del alba al anochecer, op. cit.*, p. 73.

¹⁹² Gaston BACHELARD, *Fragments d’une poétique du feu*, Paris : Presses universitaires de France, 1988, « Introduction », p. 39.

troublant ; il s'adresse au même mystère. Sans doute le piège débordant consiste-t-il à poser « représentation » et « explication » comme des équivalents. En effet l'explication a affaire au langage logique tourné vers une origine explicative (et visant une mise en ordre), tandis que la représentation (en tant que cela pourrait désigner une image), pensée comme la relation au langage à travers la vision du monde (vision du monde pensée comme regard intérieur), signale une activité vaste et complexe articulée par des images qui, bien qu'elles puissent « remonter » à une apparition, ont peut-être plus de valeur ou de charge dans leur seule présence et dans le mouvement intérieur qu'elles signalent ; une image est-elle un plan fixe ou l'équilibre aussi fort qu'il est ténu et potentiellement explosif d'une série de configurations en train de se produire ?

La réflexion qui suit a recours à une figure de la lumière sous la forme du feu, parmi celles évoquées par Bachelard dans *Fragments d'une poétique du feu*¹⁹³ : Prométhée, Empédocle, le Phénix. L'Empédocle y est décrit aimanté par la tentation de la mort flambante ; son élan se condense en un saut dans la cheminée du volcan à la rencontre de la matière en fusion ; cet élan, signe ignifiant et point culminant, persiste comme image chargée de sens dans l'image de la sandale (ou d'une oeuvre ou d'un poème, comme le chant d'*Héctor* laissé derrière lui, « escrito sobre la nada », « écrit dans le vide », *Otra vez el mar*) restée à terre au bord du sommet, image perdurante qui est l'effet sensible de la disparition dont l'esprit essaie de faire sens ; image contradictoire (ou contrariante) de la disparition qui, par une obsession de lecteur, risque à tout moment d'être transformée en trace, en ordinaire document. L'Empédocle réunit les deux axes de cette partie de la réflexion en ce que son intensité se trouve dans l'élan ; l'élan du saut et de la chute qui précipite le temps dans sa dissolution et son exaltation. Je comprends l'Empédocle comme une figure de la disparition poétique exprimée dans la flamme – une intense lumière – qui laisse une trace aussi intensément poétique de la charge qui l'anime. Cette disparition est une intervention dans le passage du temps.

¹⁹³ Œuvre inachevée et posthume, ce qui prend une curieuse résonance dans la configuration de la disparition qui fait apparaître une oeuvre, ou son potentiel.

Intensités : le sommet

L'intensité lumineuse portée à un moment d'éblouissement, parfois de brûlure, conforme une poétique de l'extrême, une poétique du paroxysme ; le sommet et son Empédocle présentent des figures de cette poétique où le sommet montre l'image de l'intensité maximale, et Empédocle, l'être qui vacille, décidé ; ils manifestent, dans les mots de Bachelard, la tentation de la mort, mais concernent sans doute plus intensément l'embrasement et l'embrasement de l'existence de toutes les possibilités, en un seul instant, au-dessus d'un puits de lave bouillonnante.

Empédocle appartient à l'univers des êtres qui se livrent à leur propre anéantissement dans le feu, l'une des intensités extrêmes de la lumière. Mais quelque chose dans le saut, de l'ordre des images ambiguës et profondes (saut et chute) contredit en même l'anéantissement. « Empédocle est une des plus grandes images de la *Poétique de l'anéantissement*. Dans l'acte empédocléen l'homme est aussi grand que le feu¹⁹⁴. » « Aussi grand que le feu » donne la mesure de l'intensité du geste et de la conséquence, l'intensité du vertige absorbé à cet instant et à ce point tournant et pivotant. Le sommet, moment décisif qui marque le point de non retour, est aussi un point de contradiction, le point d'une forme d'unité (et d'unicité), un point de suspens, un point de transformation. Bachelard prête au « complexe d'Empédocle » un désir de renouvellement ; un tel complexe me semble plutôt chez Arenas une forme de désir d'atteindre, de franchir un seuil.

Le drame d'Empédocle ne se décide pas dans une dialectique du oui et du non. La négation pèse sur les idées, jamais sur les images. Les dialectiques d'interprétation se multiplient. Se vouer au feu, n'est-ce pas devenir feu ? Ou bien se vouer au feu, n'est-ce pas réussir à devenir Rien. Grand passage de la majesté de la flamme à la majesté du Rien. Ou bien encore ce grand feu, ce feu total, n'est-il pas le garant d'une totale purification ? Mais être purifié, n'est-ce pas une garantie de renaître ? Quel espoir de Phénix n'est-il pas au cœur du Philosophe ? [...] Qui accepte toutes les possibilités – car il faut les accepter toutes – entre dans un règne de la Poétique du Feu¹⁹⁵.

¹⁹⁴ BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu*, op. cit., p. 137.

¹⁹⁵ *Ibid.*, pp. 137-138.

« Celestino y yo », réflexion d'Arenas sur *Celestino antes del alba*, revendique aussi cette acception et acceptation de « toutes les possibilités », c'est-à-dire encore davantage celles qu'on ne connaît pas, exigence première du travail d'écriture, comme aspiration métaphorique et défi au format de pensée qui tend à remplir les espaces insondables entre les extrêmes en usant de l'artifice de la spécialisation.

Y no creo tampoco que el novelista o el escritor en general, deba conformarse con expresar una realidad, sino que su máxima aspiración ha de ser la de poder expresar *todas la realidades*. Pues de lo contrario sería como si yo levantara una mano y hablara sólo de la posición que ocupa esa mano mientras permanece levantada, olvidando porqué se alzó, cuáles fueron los motivos que tuvieron lugar en el cerebro para que se produjese el hecho físico de que la mano se haya levantado ; pero aún seríamos demasiado superficiales si solamente tratáramos de explicar el levantamiento de la mano a través de las causas acaecidas en el cerebro : habría que seguir profundizando e investigar el motivo de esas causas que influyeron en al subconsciente para que incitara al cerebro y éste diera la orden a los nervios y éstos a los músculos para que esta mano pudiera levantarse ; y a su vez esos motivos primarios tendrían otros motivos primarios, ya externos, que nuestros sentidos captaron y quedaron guardados ; pero a la vez, esos motivos primarios también tendrían que ser originados por otras causas también primarias, y ya este levantamiento de la mano queda comprometido con los árboles, con el tiempo, con los astros y, en fin, con el universo infinito ; de manera que, entonces, después de haber sondeado someramente en todos estos acontecimientos, ¿no resulta simplemente mezquino hablar solamente de la posición que ocupa esta mano levantada ; de la forma en que a nuestros ojos, que ven tan poco, se nos ofrece ? ¿No resultaría demasiado limitado, para un escritor honesto, expresar simplemente esta realidad elemental de una mano levantada cuando hay miles de realidades mucho más profundas que han determinado, en fin de cuentas, este hecho puramente mecánico ?¹⁹⁶

¹⁹⁶ ARENAS, « Celestino y yo », in *Unión* (La Habana), VI, 3 (julio-septiembre), p. 119. « Et je ne crois pas non plus que le romancier ou l'écrivain en général doive se contenter d'exprimer une réalité, mais bien que sa plus grande aspiration doit être celle de pouvoir exprimer *toutes les réalités*. Autrement, il en serait comme si je levais la main et ne parlais que de la position qu'occupe cette main pendant qu'elle est en suspens, oubliant pourquoi elle s'est levée, quels ont été les raisons produites dans le cerveau pour que se produise le fait physique de lever la main ; mais nous serions encore trop superficiels si nous tentions d'expliquer le soulèvement de la main par les causes survenues dans le cerveau : il faudrait approfondir encore et rechercher derrière ces causes le motif qui s'est exercé sur le subconscient pour que celui-ci incite le cerveau à donner l'ordre aux nerfs, et ceux-ci aux muscles, de lever la main ; et ces motifs primaires à leur tour auraient d'autres motifs primaires, extérieurs ceux-là, captés et enregistrés par nos sens ; mais ces motifs primaires eux aussi seraient déclenchés par des causes elles aussi primaires, et voilà que ce soulèvement de la main se retrouve engagé avec les arbres, avec le temps, avec les astres et, enfin avec l'univers infini ; de sorte qu'alors, après avoir sondé sommairement tous ces événements, n'est-il pas simplement mesquin de parler seulement de la position qu'occupe cette main levée ; sous la forme qu'elle offre à nos yeux, qui voient si peu de choses ? Ne serait-il pas exagérément limité, pour un écrivain honnête, d'exprimer simplement cette réalité élémentaire d'une main soulevée alors qu'il existe des

La réalité dont il est question ne peut être littérale, elle se rapporte à la *vision*, c'est-à-dire à l'*insight*, qui, plutôt qu'expliquer et exposer, sonde et provoque des ondes. Ce n'est pas ce qui est caché qui s'offre dans l'écriture, mais ce qui transite justement en pleine lumière ; l'engagement et la participation de toutes choses entre elles, les intensités de ce qui les anime, les liens qui les vivifient. Que serait la relation entre les choses sinon une énergie qui circule dans ses nuances et ses variations d'intensité ? Une telle énergie agence les pensées et les images que produisent ces associations dans le langage, dans l'écriture. Une telle vision de l'écriture pense la réalité ailleurs que dans les causes, dans l'écriture elle-même ; elle pense la pensée dans le vif, la littérature dans les images, des images animées, invisibles à l'œil, inspirées par la vision, animées des sensations dans lesquelles elles surgissent. Elle pense le temps dans l'écriture, non hors d'elle.

Ah, pero cuando tratamos de expresar las diferentes realidades que se esconden bajo una realidad aparente, los superficiales, que pululan en forma alarmante, los superficiales, a quienes hay que dárselo todo molido y masticado, pegarían el grito en el cielo, y exclamation, satisfechos : “Ya se repite, porque vuelve otra vez a mencionar un hecho que ya describió” ; ignorando que ese mismo hecho es infinito y se puede tratar también en forma infinita si en verdad queremos profundizar sobre el mismo, y queremos expresar todas las realidades¹⁹⁷.

Todas las realidades – diferentes realidades que se esconden bajo una realidad aparente – frappent à la porte de « L'Aleph », réclamant de pivoter périlleusement sur les sommets, soif d'une image inépuisable, frémissante et galopante. Cette image hallucinante, bouillonnante, virulente, fractionnante et partielle, cette image unique et multipliante ancre sa « définition » de l'écriture, de la littérature comme un réseau d'intensités, de « toutes les intensités » « ou du moins quelques-unes », recouvrant et

milliers de réalités beaucoup plus profondes qui ont déterminé ce geste en fin de compte purement mécanique ? » (traduction libre).

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 119. « Ah, mais quand nous tentons d'exprimer les différentes réalités qui se cachent sous une réalité apparente, les superficiels, qui pullulent de façon alarmante, les superficiels, à qui il faut donner les choses déjà mastiquées et réduites en bouillie, s'indignent et s'exclament, satisfaits : « Ça y est, il se répète parce qu'il mentionne de nouveau un fait qu'il a déjà décrit » ; ignorant que ce même fait est infini et qu'il peut aussi être traité à l'infini si on veut vraiment l'approfondir et exprimer toutes les réalités. » (traduction libre)

emportant la simple dialectique du oui et du non – du bien et du mal, du vrai et du faux, de la réalité et de la fiction. Ce qui était à décider, le choix à faire, est déjà fait – sauter dans le vide – et le texte continue d'affronter la question qui en est le mobile. En ce sens, l'écriture est le domaine de la « Poétique du Feu ».

Peut-on mettre à l'épreuve dans le texte ce dont on ne fait pas l'expérience ? Le récit du drame d'Empédocle est-il le vertige d'Empédocle, le saut d'Empédocle, la disparition d'Empédocle ? *Celestino antes del alba*, est-ce la mort de *Celestino*, le rêve de *Celestino*, l'éveil de *Celestino* ? « 25 de agosto 1983 », est-ce *Borges* ou *Borges*, à 23 ans d'écart ? Leur rencontre, plus précisément ? « Noces à Tipasa », est-ce le printemps de la ruine, l'éclatement du monde dans toute sa vapeur solaire sur une mer de plomb, fraîcheur et brûlure confondues, vécues intensément ? *Otra vez el mar*, dans la contemplation de la mer, ses trames de couleur enchevêtrées, comme les trames du temps, présent surchargé de plusieurs cycles de présent, de littérature, de rêves hallucinants et d'utopies intensifiées dans leur reflux incessant ? C'est ce qui se rapproche d'une signification de l'intensité qui donne sa force à la vision de l'écriture. *Arenas* (l'écriture d'*Arenas*) reste près de s'y être exposé, qui s'énonce depuis un lieu qui le brûle – les flammes sur le point de zébrer le texte, de l'ignifier, d'éclater sous la chaleur et dans les couleurs. *Otra vez el mar*, *El color del verano*, *Celestino antes del alba*, viennent d'un lieu qui brûle, d'un point d'énonciation exposé à la brûlure.

Entre destruction et création, un lien pourrait s'exprimer ainsi : non qu'une chose doive être détruite pour qu'en apparaisse une autre, mais qu'une chose doive d'abord *exister* pour qu'en apparaisse une autre, ou sa transformation – pour qu'elle puisse être transformée ; mais cette première chose n'est pas une image : c'est l'esprit désirant et *ignifiant*, réfléchi dans une mise en images de sa vision du monde et de lui-même – se réfléchissant dans l'univers des images qu'il produit ou habite. Et que l'apparition d'une chose puisse exiger la disparition ou la reformulation d'une autre, en une absence vivifiante et non forcément chronologique, plutôt selon une organisation semblable à l'image produite ou perçue par celui qui aurait dû pouvoir pivoter sur son talon sur le sommet de l'Etna pour s'apercevoir lui-même au cœur d'une image saisissante, aussi

saisissant que le geste élémentaire et chargé de sens d'une main levée, image de l'interrogation, image d'une affirmation.

Celui qui du sommet de l'Etna promène à loisir ses yeux autour de lui est principalement affecté par l'*étendue* et la *diversité* du tableau. Ce ne serait qu'en pirouettant rapidement sur son talon qu'il pourrait se flatter de saisir le panorama dans sa sublime *unité*. Mais, comme sur le sommet de l'Etna, aucun homme ne s'est avisé de pirouetter sur son talon, aucun homme non plus n'a jamais absorbé dans son cerveau la parfaite unité de cette perspective, et conséquemment toutes les considérations qui peuvent être impliquées dans cette unité n'ont pas d'existence positive pour l'humanité. Je ne connais pas un seul traité qui nous donne cette levée du plan de l'*Univers* (je me sers de ce terme dans son acception la plus large et la seule légitime) »¹⁹⁸.

C'est dans cette circularité (la circularité étant, dans un monde linéaire, l'image qui permet de se représenter une telle perception) que repose le problème de l'image : en apparence, c'est la question de « la totalité » (l'*Univers*) mais en réalité c'est celle du rapport entre le chemin et la pensée : ce qui se déploie en un instant a-t-il la même portée, le même *impact*, que ce qui se saisit par l'effet d'un déploiement linéaire ? Est-il même de la même nature ? La couleur est une vibration saisie d'emblée par l'œil sous forme d'étendue et de durée dont les limites ne sont définies que par la capacité physique de l'œil à formuler une équation à partir de cette fréquence ; la vue d'une couleur provoque un univers d'associations chargées d'émotion qui participent à la sensation de soi dans l'espace, dans le temps – dans le cosmos et la chaos. La couleur n'a ni commencement ni fin. L'image a-t-elle un commencement et une fin ? Peut-être repose-t-elle justement, et principalement, sur l'infinie et insaisissable faculté des associations qui se produisent, aussi précisément, après le début et avant la fin, c'est-à-dire maintenant. Un point tournant, une charnière, une réaction chimique possèdent une charge synoptique qui repose sur la plasticité synaptique : la faculté de créer des liens.

C'est la question de « L'Aleph » de *Borges* – la manière dont se forme la perception de sorte qu'elle échappe au temps ; car le temps est « mis en forme » dans l'écriture. Mais la pirouette décrite par Edgar Poe a lieu là où la ligne du texte rejoint le point de l'image

¹⁹⁸ Edgar Poe, *Eureka*, traduit par Baudelaire, cité par Bachelard dans *Fragments d'une poétique du feu*, *op. cit.*, p. 141.

captée par le regard (intérieur) circulaire, c'est-à-dire en une seule pièce. Avec cette pirouette vient le vertige. Le processus de la formation de l'image importe à titre de ce qu'elle a de propre à son médium ; toutefois une image – visuelle, mentale, poétique – est une image ; la protestation relative à la linéarité du texte conforme une sorte de prétexte à l'imperfection – dire que le texte est imparfait parce qu'il constitue un détour par rapport à l'immédiateté de l'image est une protestation qui peut se justifier du point de vue de la cécité (une cécité réelle) mais la cécité montre aussi que l'immédiateté de l'image n'est que relative, car le langage se saisit des sens associés à la production des images par d'autres moyens pour lesquels la nostalgie de la vision n'est qu'une sourde cécité à l'ampleur du domaine poétique des images. Pourquoi *Borges* serait-il attelé à la lecture et à l'écriture, alors que la vue ne lui a jamais été clémente ? Son écriture expose une constante mise à l'épreuve de la configuration des images dans le langage.

L'importance qu'il accorde à la teneur métaphorique, musicale et poétique des mots, à la forme des labyrinthes, des miroirs et des livres, démonte la litanie de l'imperfection du langage (et de l'écriture) par rapport aux images *visuelles*, qui tiennent apparemment leur perfection de la perfection divine, de son immédiateté transcendante, du langage sans intermédiaire. Cette mise en duel ne fait pas état de la modalité propre au langage et de son rapport aux images, ne tient pas compte de la persistance du littéraire dans l'univers des images (de l'univers des images littéraires) ; l'écriture n'est peut-être pas tant à la remorque et à la recherche des images qu'en surnoise justification du rapt dont elle est née, si le langage est arrivé chez les êtres humains par le fait du vol de Prométhée, qu'il faut toujours et continuellement justifier et dont il faut de préférence se culpabiliser en recourant à l'écriture précisément sous prétexte qu'elle est imparfaite entre les « mains » humaines. À cet endroit ce n'est pas le langage mais la pensée qui manque de précision, d'acuité, d'honnêteté. La main d'Arenas soulevée en interrogation et en affirmation montre l'écriture autrement que dans la dialectique de la perfection et de l'imperfection, de la supériorité et de l'infériorité ; elle interpelle le lecteur dans sa vision binoculaire ; qu'il ait au moins le courage de se former une vision intérieure. Trois dimensions ne lui suffisent pas, il exige de toucher lui aussi, de sa propre vision, ce qu'il voit.

C'est un jeu de masques de la part de *Borges* – la cécité fait découvrir, sous le couvert de la cécité, qu'on recouvre la capacité propre à l'écriture de produire des images aussi abruptes, poignantes et brûlantes que la lumière ou le feu dont elle est issue parce qu'elles se produisent dans la vision intérieure, atteignent l'individu en son cœur, invisiblement. Il est rusé d'invoquer l'imperfection du langage de l'écrit par rapport au langage des images et de le faire du point de vue de la cécité. La force des images propres à l'écriture littéraire – et alors pourquoi la notion d'image, nécessairement, pour décrire l'apparition propre à la vision intérieure et d'intensité comparable à la vision parfaite – est pourtant manifeste ; comment expliquer l'inspiration et même le simple désir d'écriture (aussi cuisant et risqué que l'effort puisse paraître par moments), comment expliquer le simple désir de lecture ? Curiosité d'invoquer le « pouvoir » de l'écriture, qu'on découvre sous couvert d'une mise en marche intérieure de l'objet visible et absurde à la vue que sont la page d'un texte et les signes ignifians qui le composent.

Ainsi et encore, pourquoi s'étendre sur le résidu, la mythologie de la perte, de l'inaccessible et de l'indicible – c'est la *vision* qui manque à *Borges*, et c'est à partir de cette absence qu'il fait tout surgir ; pourquoi faire le détour de l'excavation biographique pour démontrer ce qui manque, alors que le plongeon et le saut dans le vide sont en pleine vue, dans l'écriture elle-même ; ces images-là, qu'en fait-on ?

En réalité, la question s'amplifie au moment où le texte, par ses moyens « linéaires » (il faudrait plutôt dire « littéraires »), sous la forme apparente d'une séquence, provoque des apparitions d'images, de celles dont « L'Aleph » pouvait être une métaphore, comme la « levée du plan de l'*Univers* » : une image saisie dans l'instant où elle se forme, dont l'impression et les sensations peuvent persister, mais dont la configuration dépend de l'immédiateté (instant et proximité) dans laquelle elle est saisie. Porte-t-elle une signification révélatrice ? Si l'Aleph agit comme une image révélatrice de l'ampleur de l'incapacité du langage à saisir l'image, l'écriture (et l'écriture seule) provoque tout de même cette image, et donc, cette *vision* ; il faut donc à plusieurs instants distinguer l'écriture du langage, celle-ci étant une forme contrainte, mais douée, de celui-là. Peut-

être l'Aleph est-il d'un stratagème pour attirer l'attention sur la portée de cette forme d'éblouissement (l'image saisie et saisissante) qui produit un impact qui désactive le passage du temps qui transforme la durée ? C'est que la pensée agit sous l'influx d'un manque ; le mouvement, sous l'impulsion d'un vide, par induction d'un lien rendu possible du fait de son absence. La pensée surgit sous forme de question, non de réponse. Elle a pratiquement la forme du passage du temps, mais au-delà de son enchaînement chronologique. Une année-lumière est l'expression de la distance parcouru, et non du temps, calculée à partir de la célérité de la lumière ; c'est donc la vitesse de propagation qui prime sur le temps, non l'inverse. J'aime penser que la pensée, comme la lumière, est une onde, et qu'elle renverse et s'empare ainsi de la relation au temps ; de même, la lumière est condition de possibilité de la notion d'image traversée aussi par la pensée ; l'image doit correspondre à ce même principe ; une année-lumière est, à toutes fins pratiques pour l'esprit humain, purement une image.

De nouveau dans le domaine de l'image, l'Aleph est aussi la première lettre de l'alphabet ; et surtout sa métaphore. Il peut être aussi l'image de ce sur quoi repose le langage – non exclusivement ; *Borges* attire aussi l'attention sur la musicalité de la parole et surtout de la musicalité poétique de ses origines et de ses résonances à travers la littérature (dans sa vision de la littérature), mais la constante évocation de la lumière, de l'acte et des répercussions de la vision dans le langage, de la réflexion à l'illumination, ne cesse de rapporter le langage à l'image. Non une image totalisante comme pourrait le laisser entendre l'image de l'Univers, mais une image « totale », au sens où elle apparaît de manière à saisir d'un coup les sens (et peut-être aussi « les significations » dont elle peut être porteuse, mais la signification est aussi le regard porté sur l'image et, en ce sens, on ne peut en débattre, car on a affaire à « toutes les possibilités »), en provoquant aussi un vertige. L'image ainsi produite tranche aussi parce qu'elle est le fait d'un risque terrible, égal à celui endossé par qui aurait pivoté sur son talon sur le sommet d'un volcan ; elle comporte et signifie le risque provoqué par une telle vision, avec laquelle il faudrait ensuite savoir continuer à vivre. (*Borges* pour voir l'Aleph a dû descendre dans la cave de son ennemi, ce qui équivaut à peu de choses près aux profondeurs de la Terre, au risque de se voir enfermé pour toujours, mais est-ce

précisément en cela que consiste le risque ou est-ce seulement la condition (l'obscurité) requise pour faire apparaître l'image, condition qui ressemble à une forme de « chambre noire » ?)

Ce risque est-il pris effectivement (car Poe ne semble pas le concevoir), et que suppose le fait que de telles images ne fassent pas effectivement partie de la vision offerte à l'esprit humain ? Les images poétiques de la littérature sont-elles de telles images à « moindre échelle » ? Ou une tension vers ce type d'image et ce qu'elle comporte de lucidité inaccessible ? Ou, si une telle lucidité est accessible, fait-elle s'abattre inévitablement sur elle le châtiment de Prométhée qui paie de sa souffrance éternelle le prix de l'accès à une telle source d'images ?

Ce qui dans l'image relève de la lucidité est ce dont sa configuration particulière fait prendre conscience. Le risque – cette forme de risque – ressort avec force dans les textes d'Arenas : il apparaît dans la violence et de la destruction, blessure, brûlure, éblouissement de l'éclat tranchant d'une lame ou d'un coup porté au coeur, intenses luminosités ; un risque parfois assumé et consumé, comme dans certains des passages qui suivent d'*Otra vez el mar* ; parfois défié, souvent réitéré, comme dans *Celestino antes del alba* et « Bestial entre las flores » ; parfois désiré, imploré, comme dans *El color del verano*.

Ainsi le risque est-il aussi incrusté dans la vision du temps ; conscience de la finalité et persistance conjuguées dans l'interrogation et le défi donnent lieu à une forme de force fragile. En quelque sorte le fameux problème de la linéarité du texte, sous la forme d'une protestation que l'on prête à *Borges*, est un problème que *Borges* surmonte alors « aveuglement » par la faculté de vision qui se prolonge dans la cécité. La tension vers l'image dans la production du texte apparaît plus vivement du fait de la cécité biographique. C'est la cécité elle-même, réelle et métaphorique, qui révèle (dans ce cas précis) la tension et la propension du texte à l'image, le caractère imagé inhérent au texte.

La lumière voyage en ligne droite dans le vide, mais elle est une onde, c'est-à-dire animée d'un mouvement ondulatoire ; de cette onde, la couleur est une fraction ou une inflexion. La linéarité du langage seule ne peut rendre compte du texte littéraire ; le langage doit être animé d'une fréquence de vibration, d'un pouls ; en physique, l'énergie anime la matière ; l'écriture littéraire doit être une forme d'énergie en mouvement. « La creación literaria es una vibración íntima que tiene su raíz en un lugar inefable que no será nunca la tribuna. » Ce qu'Arenas, dans son essai « El mar es nuestra selva y nuestra esperanza »¹⁹⁹, présente comme une description de l'esprit littéraire cubain offre en fait une vision littéraire intime dans le registre de l'onde, de ses nuances et de leur puissance, discrète, intense, inquiète :

Para mí, lo cubano dista mucho de ser una abigarrada descripción monumental y barroca, al estilo de Alejo Carpentier. Para mí lo cubano es la intemperie, lo tenue, lo leve, lo ingrátido, desamparado, desgarrado, desolado y cambiante. El arbusto, no el árbol; la arboleda, no el bosque; el monte, no la selva. La sabana que se difumina y repliega sobre sus propios temblores. Lo cubano es un rumor o un grito, no un coro ni un torrente. Lo cubano es una yagua pudriéndose al sol, una piedra a la intemperie, un matiz, un aleteo al oscurecer. Lo cubano es lo que ondula. Más que un estilo, es un ritmo. Nuestra constante es la brisa. Más fuerte al atardecer, casi inmóvil al mediodía, anhelosa y gimiente en la madrugada. De ahí que la novelística cubana no esté escrita en capítulos, sino en rachas; no sea algo que se extiende, sino que ondula, vuelve, se repliega, bate, ya con más furia, ya más lentamente, circular, rítmica, reiterativa, sobre un punto. Así, si de alguna « teluricidad » podemos hablar es de una teluricidad marina y aérea... Nuestra selva es el mar²⁰⁰.

¹⁹⁹ ARENAS, *Necesidad de libertad, Mariel : testimonios de un intelectual disidente*. México : Kosmos-Editorial, 1986, pp. 29-33. « La création littéraire est une vibration intime dont les racines sont en un lieu ineffable qui ne sera jamais la tribune. » (traduction libre)

²⁰⁰ ARENAS, « El mar es nuestra selva y nuestra esperanza », *Necesidad de libertad, op. cit.*, p. 31. « Pour moi, l'esprit cubain est loin d'une description bigarrée monumentale et baroque, dans le style d'Alejo Carpentier. Pour moi l'esprit cubain, c'est l'intempérie, ce qui est ténu, léger, aérien, déséparé, déchiré, désolé et changeant. C'est l'arbuste et non l'arbre, le bois, non la forêt, la montagne, non la jungle. La savane qui se répand et se replie sur ses propres tremblements. L'esprit cubain est un grondement ou un cri, non un chœur ni un torrent. L'esprit cubain est un palmier qui pourrit au soleil, une pierre à la belle étoile, une nuance, un coup d'aile dans le soir tombant. L'esprit cubain est ce qui ondule. Plus qu'un style, c'est un rythme. La brise est notre constante. Plus forte à la tombée du jour, presque immobile à midi, avide et gémissante à l'aube. Ainsi le roman cubain n'est pas écrit en chapitres, mais en rafales ; ne s'étend pas, mais ondule, revient, se replie, bat, tantôt furieux, tantôt lent, circulaire, rythmique, réitératif, en un point. S'il faut parler d'une « telluricité », c'est d'une telluricité marine et aérienne... La mer est notre jungle. » (traduction libre)

Quelque chose dans le souffle de cette description me fait penser qu'Arenas s'adressait à lui-même, à sa propre écriture ; ce que pouvait être « l'esprit cubain » ou le « roman cubain » est une affinité qu'il définit seul, dans le même sens que son introduction à *El mundo alucinante* ; ce passage profondément poétique saisit un mouvement de l'écriture dans ce que celle-ci a de plus précis et précieux – une proximité vibrante avec le paysage et avec soi-même – et en projette la vision. Ondulation et fréquence se conjuguent dans la physique de l'écriture, mouvement et rythme. Les images de cette nature peuvent apparaître en des points, des creux et des ponts, suivant des intensités changeantes qui impriment leurs sensations – sensations qui révèlent la force d'une sensibilité.

Le problème de la linéarité imparfaite mesurée à la totalité saisissante et immédiate d'une image visuelle produite par un périlleux *mouvement* circulaire s'agence à la vision du temps qui comporte une immédiateté ; l'année-lumière exprime la distance parcourue entre là-bas immensément loin et ici, à mes yeux, dans ma perception – c'est ainsi que se forment les images. Dans l'image, dans l'espace et dans le temps, l'immédiateté est aussi une proximité. J'ignore ce qu'est *là-bas*, à 300 000 kilomètres, tant que je réfléchis à l'éloignement ; à l'instant où je saisis la portée de la célérité de la lumière qui parcourt cette distance en une seule seconde, je comprends que là-bas est en même temps ici ; la vitesse de la lumière, par son trajet ondulatoire, permet ce rapprochement. C'est dans cette proximité quasiment enveloppante de l'image, proximité acquise en toute linéarité, que réside le risque : dans la proximité avec le risque, puisque là-bas, où l'image se forme, m'est inconnu au moment où l'image me saisit. La linéarité du langage – l'effet de distance parcourue – sert peut-être même de bouclier contre le danger que recèle l'immédiateté d'une image pivotante qui pourrait faire basculer à la rencontre de sa propre disparition.

L'impact produit par un tel ordre d'images relève-t-il de l'idée que « l'image poétique violente la signification » ? Ainsi la discussion se tourne-t-elle vers les images de destruction et la destruction des images, et la possible portée de cette conjonction.

Temps et destructions : la faim

En effet, la destruction en cause concerne le temps ; l'action destructrice du temps imprime sa brûlure dans le regard et dans la chair d'*Ella* et d'*Héctor*, de la *Vieja Rosa*. Je pourrais aussi relire dans le texte des « Blessés » la destruction opérée par le passage du temps. La brûlure et la destruction s'annoncent par une clarté éblouissante de lumière ou de couleur. Dans *Otra vez el mar*, la destruction se profile aussi sous une autre forme qu'elle partage avec l'*Illiade*, c'est-à-dire la destruction de la ville. La ville est elle-même une forme du temps, mieux reconnue lorsqu'elle se présente comme ruine.

À l'aube du quatrième jour – en rêve, dans le sommeil lourd et clairvoyant d'*Ella* qui revient, sous l'effet d'une urgence incontrôlable, absurde et poétique, d'une traversée à la course de la pinède jusqu'à la mer, en se blessant aux pierres et aux oursins, aller-retour, en criant *Coupes ! Coupes ! Coupes !*, un mot des sommets, un mot qui l'enchanté – en rêve, la ville de *Otra vez el mar*, La Havane, flambe dans un grand délire. Dans la clarté incandescente, *Ella* et *Héctor* vont alors rejoindre la file du pain qui s'étire entre les cadavres des morts de faim.

¡Copas! ¡Copas! ¡Copas! Y cuándo, y cuándo. Cuando suena el primer *clac* los dos dejamos de mordernos los dedos de los pies y de llorar y salimos a la explanada resplandeciente. Pisando esqueletos de hombres y animales, abriéndonos paso entre huesos que a veces forman verdaderas montañas (tanta ha sido el hambre y las plagas), seguimos avanzando sudorosos, y ya ocupamos nuestro lugar en la cola del pan²⁰¹.

Peu après dans la file du pain, un désordre fomenté depuis un certain temps éclate sous l'effet débordant d'une terrible levure. Des mots, qui à première vue résonnent hors contexte, éclatent et crépitent comme des bombes parmi la foule. Un gigantesque bûcher est allumé par les soldats chargés du maintien de l'ordre, dans lequel ils précipitent toute

²⁰¹ ARENAS, *Otra vez el mar*, op. cit., p. 97. « Coupes ! coupes ! coupes ! Quand, quand. Quand le premier *clac* retentit nous cessons tous les deux de nous mordre les orteils, de pleurer, nous débouchons sur l'esplanade resplendissante. En piétinant des squelettes d'homme et d'animaux, en nous frayant un passage entre les ossements qui forment de vraies montagnes (la famine et les fléaux furent si atroces), nous avançons en sueur, et nous prenons la place dans la file d'attente pour le pain. » (*Encore une fois la mer*, opé cit., p. 132).

personne de la file qui refuse d'exécuter leurs ordres les plus obscènes et les plus violents. La situation dégénère et s'intensifie jusqu'à l'absurde, quand une femme aux ongles qui s'allongent démesurément et se raccourcissent de manière imprévisible se met à s'auto-lacérer en hurlant des mots interdits (à première vue, des articles de la réalité américaine – *Chevrolet ! Oldsmobile 1969 ! Tourne-disque de haute fidélité !* – et des noms de produits de première nécessité) avant de s'immoler dans le grand bûcher qui ne cesse de prendre de l'ampleur ; ses cris et son délire marquent un point culminant qui déclenchent la révolution populaire. D'autres membres de la file d'attente rejoignent cette clameur et procèdent à un carnage spectaculaire et féroce ; chacun est blessé à mort, mais continue de démolir, de s'entre-tuer et de s'entre-dévorer dans la bataille. Le drame s'intensifie ; bravant la menace des brigades venues contrôler l'émeute, la femme aux ongles télescopiques ressort du bûcher, carbonisée, et entame la destruction de la Havane déjà à moitié incandescente tout en proférant, comme un lance-flammes virulent, des mots quotidiens, des mots bibliques, des mots de l'Antiquité romaine, des mots-subversion, des mots socio-économiques, géopolitiques, des mots satyriques et essentiels – des mots (presque) universels : « Du pain ! »

*Si no se restablece el orden, gritan ahora los altavoces desde el monumento de la Plaza Cívica, nos veremos obligados a utilizar armas más complejas. Pero el desorden no sólo no se aplaca, sino que aumenta. La plaza empieza a hervir. La batalla se desarrolla sobre el fuego. Los sobrevivientes devoran a los soldados que no pueden escapar. De repente, distingo sobre el edificio de la Biblioteca Nacional a la mujer de uñas variables. « ¡Pan! », grita con voz ronca que apaga el estruendo de la batalla y a puño limpio empieza a demoler la construcción. « ¡Pan de flauta! », grita ahora parada sobre las ruinas, y, de un salto, se encarama sobre el edificio de Las Fuerzas Armadas. « ¡Pan de gloria! », brama mientras hace añicos todos los ventanales. « ¡Pan de fiesta! », vocifera y reduce a escombros toda una terraza. « ¡Pan de molde! », grita y derrumba a patadas la gran sala de recepción. « ¡Pan de maíz! », clama y echa abajo todos los cimientos, saltando hasta el Ministerio del Interior. « ¡Pan de piquito! », chilla y arremete contra las antenas, las torres y las ventanas de este ministerio. La muchedumbre enfebrecida la contempla desde la plaza hirviente. « ¡Pan negro! », dice ahora, fulminando de una patada el Palacio de la Revolución. « ¡Pan dulce! », clama y derrumba de un golpe la prisión del Castillo del Príncipe. « ¡Pan con mantequilla! », grita y echa abajo el edificio del periódico del *Granma*, « ¡Pan de ajonjolí! ¡Pan de rosca! Pan de queque! » repite entre alaridos y elevados sollozos mientras golpea metódicamente el teatro de la CTC, el Palacio de Justicia y el edificio de la Revista *Verde Olivo*. « ¡Pan de pasas! », clama, echando a correr y reduciendo a*

escombros la Prisión de El Morro, de ahí salta hasta el Hotel Nacional. « ¡Pan de manteca! », grita y todos ven cómo la antigua construcción se abate sobre las calles entre un estruendo de ladrillos, cristales, muebles, cabillas y aparatos receptores. « ¡Pan de trigo! », exclama a voz en cuello y de un puñetazo descomunal echa por tierra el Foxa que cruje como adolorido desplomándose sobre la ciudad. « Pan de Caracas! », dice ahora a gritos alzando el vuelo y destruyendo todos los edificios, las casas más elevadas, las estatuas y monumentos oficiales. La muchedumbre, a gritos de *pan, pan, pan*, echa a correr por la ciudad y empieza a destruirlo todo, a remover los escombros y convertirlos en polvos. [...] Y miles de pequeñas comisiones (a una de las cuales pertenecemos Héctor y yo) tienen como meta pulverizar todos los escombros y esparcir al viento lo que no pudo someterse al fuego. Así, lanzando dentelladas, devorándonos (nosotros tampoco podemos dominarnos), nos apoderamos de la ciudad y proseguimos su desastre²⁰².

Sous l'action de la faim éclatée, la ville s'écroule en ruines, dans un désastre comparable à celui qui résulte de l'action du temps, mais dans l'intensité d'une accélération ; le temps réduit les villes en ruines ; la faim accélère le temps. Tandis que le pain rassemble la famine et la faim, le pain et les jeux, la tyrannie et la discorde, le pain d'une symbolique et concrète nourriture qui marque le passage du temps – le pain et le lever

²⁰² *Ibid.*, pp. 103-104. « Si l'ordre n'est pas rétabli, hurlent les haut-parleurs, depuis le monument de la Place Civique, nous serons forcés d'utiliser des armes plus complexes. Pourtant, loin de faiblir, le désordre s'intensifie. La place bouillonne, dans le feu de la bataille. Les survivants dévorent les soldats qui ne peuvent s'échapper. Soudain j'aperçois, juchée sur le bâtiment de la Bibliothèque nationale, la femme aux ongles variables. « Du pain ! » crie-t-elle d'une voix rauque qui éteint le fracas de la bataille et, à mains nues, elle entreprend de démolir l'édifice. Debout sur les ruines, elle se hisse d'un bond sur le bâtiment des Forces armées et crie : « Flûte de pain ! ». Elle brame : « Pain brioché à l'anis ! » et elle démolit toute une terrasse. Elle crie « Pain de mie ! » et détruit à coups de pied le grand salon de réception. Elle braille « Pain de maïs ! » et jette bas toutes les fondations, en sautant jusqu'au Ministère de l'Intérieur. Elle vocifère « Pain épi ! » et attaque les antennes, les tours et les fenêtres de ce ministère. La foule enfiévrée l'observe depuis la place ardente. À présent elle foudroie d'un coup de pied le Palais de la Révolution aux cris de « Pain noir ! ». « Pain brioché ! » s'exclame-t-elle en renversant d'un coup la prison du Castillo del Príncipe. « Pain beurré ! » elle abat en criant l'édifice du journal *Granma*. Elle hurle, sanglote : « Pain au sésame ! Couronne de pain ! Pain génois ! » tout en flanquant des coups méthodiques contre le théâtre de la CTC, le Palais de Justice et le siège de la revue *Verde Olivo*. Elle clame « Petit pain aux raisins ! » et prend ses jambes à son cou non sans avoir démoli de fond en comble la prison de El Morro, d'où elle bondit jusqu'à l'Hotel Nacional. « Pain viennois ! » et nous voyons tous comment la construction ancienne s'abat sur les rues dans un vacarme de briques, de meubles, de tiges de fer et d'appareils récepteurs. « Pain de blé ! » crie-t-elle d'une voix de stentor et elle renverse d'un énorme coup de poing l'immeuble Foxa qui crisse comme s'il avait mal et s'abat sur la ville. « Quatre-quarts ! » et elle prend son envol en détruisant tous les édifices, les plus grands immeubles, les statues et les monuments officiels. La foule, en criant *du pain, du pain, du pain*, court à travers la ville et se met à tout détruire, à remuer les décombres et à les réduire en poussière. [...] Des milliers de petites commissions (Héctor et moi nous appartenons à l'une d'elles), ont pour objectif de pulvériser les décombres et de répandre aux quatre vents ce qui n'a pas pu être soumis au feu. C'est ainsi, à coups de dents, en nous entredévérant (nous n'arrivons pas non plus à nous maîtriser), que nous prenons possession de la ville et parachevons le désastre. » ARENAS, *Encore une fois la mer, op. cit.*, pp. 141-145.

du jour, c'est-à-dire, la vie – la file d'attente dans la pénurie, le pain qui marque l'abondance ou la rareté, le pain des riches et le pain des pauvres et surtout le pain de l'esprit désirant dans sa volonté de penser – comment la faim se retourne-t-elle en destruction ? Car ces variations désespérées sur le *pain* sondent la profondeur d'un désir longuement, fortement réprimé, d'une famine individuelle, collective et généralisée. La *faim*.

Se présente ici en toute clarté l'association de la faim, appétit qui n'est autre qu'une forme d'élan vers le monde, et de la destruction ; quelle est la nature de cette association ? La bataille sanglante qui détruit la ville est-elle la conséquence d'une volonté d'anéantissement, une volonté néfaste, une destruction menant à la destruction ? Pourrait-elle être aussi, en même temps, l'expression seule d'une forme d'énergie vitale ? Car la faim est un élan vital ; la faim qui affaiblit décuple aussi les forces – à ce moment, elle devient irrépressible.

Y, de pronto, es la gran humareda, el estallido final. Un fuego invisible va cubriendo toda la ciudad, fulminando los cables de alta tensión que la rodeaban para que nadie pudiera abandonarla, dispersando en el aire hasta las últimas instalaciones detecta-susurros y lanza-amenazas. El fuego invisible llega a la tierra ; la batalla se paraliza. El pelo, los ojos, la piel, la carne, se van cayendo. En un instante la Ciudad se llena de esqueletos que también se difuminan. Sin poder ya gritar, veo como mi pelo pasa fluyendo ante mis ojos. Veo Hector despedazándose ; los dos, trabajosamente, en un esfuerzo final, echamos a correr por entre los escombros y pedazo de huesos, rumbo al mar²⁰³.

Une pareille vision apocalyptique de la destruction de La Havane ébranle comme une force mythique absorbant l'énergie des furies et des flammes, Troie incendiée, ancienne et flamboyante, emportant des guerriers valeureux. Même si le saccage de La Havane se fait plutôt au milieu des cris sauvages, de l'absurde déchaîné, sans orgueil, sans foi ni loi, justement pour cela, cette destruction a quelque chose de très ancien. De la bataille

²⁰³ *Ibid.*, p. 106. « Soudain c'est la grande colonne de fumée, l'explosion finale. Un feu invisible recouvre toute la ville, foudroyant les câbles de haute tension qui l'encerclaient pour que personne ne puisse la quitter, dispersant dans l'air jusqu'aux dernières installations de détecte-murmures et de lance-menaces. Le feu invisible descend sur terre ; la bataille se fige. En un instant, la ville se remplit de squelettes qui partent en fumée, eux aussi. Incapable de crier, je vois ma chevelure flotter devant mes yeux, je vois Hector déchiqueté ; tous deux, péniblement, dans un ultime effort, nous courons parmi les décombres et les fragments d'os, vers la mer. » (*Ibid.*, pp. 141-145.)

contre les institutions, l'asservissement des vaincus comme des ennemis, rien ne subsiste que les décombres pulvérisés qui retombent sans effet dans l'immensité, comme peut disparaître brusquement toute trace de civilisation. L'image du bûcher amplifiée aux dimensions d'une image de fin du monde – le rêve se termine dans le souffle abrasif d'une forme d'explosion nucléaire – condense la clarté et la brûlure d'une dévastatrice liberté, métabolisme rugissant, passage du drame au néant, au calme. De l'incendie rageur de toutes les intensités au silence final et retentissant, c'est une destruction que l'on sent nécessaire : détruire la ville meurtrière avant qu'elle ne reprenne le dessus, brûler la ville meurtrie avant qu'il ne soit trop tard, assassiner la ville démente maintenant que personne n'a plus rien à perdre ; anéantir la ville démentie, au cas où quelque chose pourrait encore s'en relever. Une destruction graduelle, exponentielle, irrépressible, sans merci. Qu'est-ce qui provoque ce déchaînement de forces, qui conduit la faim au paroxysme de la destruction et de l'autodestruction ? La flambée des « fondations » (encore une fois) culmine en désintégration. L'ange qui apparaît cette fois, c'est la mer ; quand plus rien n'est possible, quand plus rien ne reste, encore la nécessité de la mer, dernier horizon et horizon premier.

Qu'est-ce que cette destruction ? Qu'est-ce que la faim qui la déclenche ? Qu'est-ce que la ville, qui doit être détruite ? La ville s'effondre définitivement sous l'effet d'un seul cri culminant : *du pain* ! Quelle est la relation entre ces images de destruction et celle du langage évoquée par *le pain* ?

¿Cómo convocar a las musas en tanto que apresuro a marcar en la cola del pan ?
¡Quién es el último!, ¡Quién es el último! ... Y el mediodía difumina contornos y sueños. Sólo la inmensa polvareda se eleva sobre figuras sudorosas y derrotadas, sobre la mole en perpétuo derrumbe de lo que fue una ciudad. Ciudad ya sin poetas que la mitifiquen y la reconstruyan. Ciudad varada en su desolación estricta ; pudriéndose, no sólo en el sentido literal del término (no hay vehículos que recojan la basura) ; sino en el otro, el más patético y profundo, el histórico. Ciudad expulsando o estrangulando a todo el que intente, aunque sea fugazmente, esbozarla²⁰⁴.

²⁰⁴ ARENAS, « El mar es nuestra selva y nuestra esperanza », *Necesidad de libertad. Mariel : testimonios de un intelectual disidente*. México : Kosmos Editorial, 1986, p. 30. « Comment convoquer les muses alors que je me serre dans la file du pain ? ¿Où termine la file?, ¿Où termine la file? Et le soleil de midi estompe les contours et les rêves. Seul l'immense nuage de poussière monte sur les silhouettes en sueur et

Est-ce la nostalgie de la ville qui s'exprime ? Ou, à travers l'image de la ville en pleine disparition, la nostalgie (famine hurlante) de la poésie, source et puits des images ? Les images de la ville ici en ruine découvrent l'interdiction de produire des images et l'effet décapitant, stagnant et décomposant produit par leur absence. Que ce sentiment de désolation terrassant saisisse Arenas au moment précis où il se serre dans la file du pain, n'est-ce pas encore une affirmation du lien entre l'élan vital de la faim et le désir d'une transformation, d'une intense métabolisation d'images ? Que la faim trouve son expression paroxystique dans l'anéantissement par le feu (amorcé par les coups de *dent* et coups de pied dans les bâtiments pour parvenir à leur démolition), n'est-ce pas encore le courant entre la faim, l'énergie vitale et la lumière, un désir tourné vers la lumière, nourri de lumière, exacerbé au point d'être prêt à en brûler ?

De quoi a-t-on faim ? Dans la mesure où elles dépendent de l'activité de l'organe de la vision – l'œil, ou l'imagination –, les images aux sens optique et métaphorique sont faites de lumière, rendues possibles par la lumière, vecteurs de lumière. La faim, affirmation ultime du désir de vivre et déchaînement de la destruction totale des images, par les images dans le langage, sous les cris de la pénurie du *pain*, est une faim flamboyante qui fait resurgir l'essentiel de la nature de la relation au monde. La faim, lien vital avec le monde, ce qui revient à dire avec soi-même ; la faim, dont on peut mourir, pousse aussi à continuer à vivre furieusement – à réclamer des images, à vivre des images, à faire vivre des images, objets et produits de la faim ? De quoi a-t-on faim ?

défaites, sur la masse en perpétuel effondrement de ce qui avant était une ville. Ville désormais sans poètes pour la mythifier et la reconstruire. Ville enlisée dans sa stricte dévastation ; en pleine putréfaction, au sens littéral (il n'y a pas de véhicule pour collecter les déchets) ; mais aussi au sens plus pathétique et profond, le sens historique. Ville qui expulse ou étrangle tous ceux qui, même fugacement, tentent de l'esquisser. » (traduction libre)

*Celestino antes del alba : la faim**Tenemos hambre.*Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba**Fuiste a robar comida ; pero tu abuela
te vio y te dio un golpe con la escoba.*—*Mi tía Celia*²⁰⁵

Tenemos hambre. Aunque Celestino no ha dicho ni media palabra desde que salimos de casa, yo sé que él también tiene hambre. Y algunas veces (aunque él no quiera) de vez en cuando se oyen los traqueteos de sus tripas. ¡Qué podremos comer ahora que todo está enfangado! El río se oye bramar más abajo. Ese río es incansable, y, poco a poco, ha ido arrastrando casi toda la tierra y las matas y ya sólo quedamos nosotros, aquí, dentro de un tronco de ocuje y rodeados por esa veta de agua sangrosa que crece y crece sin parar, llevándose reses, árboles y gente ; todo en una sola baliza enorme y bullente que se agiganta y se revuelve cada vez más rápida, arrastrando a los bejucos, que habían quedado colgados casi en el aire y a alguno que otro árbol, sostenido en pie quién sabe por qué milagro... Celestino está temblando detrás del tronco de ocuje que se escurre, resinoso y lleno de cucarachas. Yo lo veo ahora temblando. Los relámpagos, a pesar de que ha dejado de llover, siguen fastidiando. El tronco de este árbol es enorme y no entra otra luz que no sea la de los relámpagos de allá afuera, que nos alumbran y nos vuelven a la oscuridad. Si salgo, ¿quién me estará esperando con una gran lanza en mitad de la puerta? Si me atrevo a salir, ¿quién podrá contener el hacha de mi abuelo que se afila y centellea y me dice : vamos? ¿Quién podrá sujetarme si empiezo a respirar de nuevo? Si respiramos, ¿quién entonces podrá decir que no nos ha descubierto? Es ya de día, y en este hueco de árbol, lleno de cucarachas enormes, todo sigue oscuro.

—¿Por qué no salimos afuera? —le digo yo a Celestino, después de muchísimos años—. De todos modos ellos no se van a ir, ni nos van a dejar tranquilos. Aquí no podemos seguir. Nos moriremos de hambre²⁰⁶.

²⁰⁵ ARENAS, *Celestino antes del alba*, op. cit., p. 81. « Tu as été voler de la nourriture, mais ta grand-mère t'a vu et elle t'a donné un coup de balai. » (*Celestino avant l'aube*, op. cit., p. 97).

²⁰⁶ *Ibid.*, pp. 72-73. « On a faim. Bien que Celestino n'ait pas soufflé mot depuis qu'on a quitté la maison, je sais que lui aussi a faim. Et des fois (même à son corps défendant), on entend le gargouillement de ses entrailles. Qu'est-ce qu'on va bien pouvoir manger maintenant que tout est rempli de boue ? On entend la rivière mugir en bas. La rivière est infatigable, petit à petit elle a emporté presque toute la terre et la végétation, et il ne reste que nous ici, dans un tronc de calambouc, entourés de ce bras d'eau sanguinolante qui ne cesse de grossir, emportant bestiaux, arbres et gens ; le tout en une seule masse flottante et bouillonnante, énorme, géante et qui tourbillonne de plus en plus vite, entraînant les lianes qui étaient restées presque suspendues en l'air, accrochées à quelque arbre demeuré debout par on ne sait quel

Les mouvements, au sens musical, sont menés par la faim. Cela va de soi au plan de la misère de la campagne pelée, où la faim tenaille littéralement, mais il s'agit (aussi) d'une autre faim, plus primitive ou plus primordiale, la même faim qui conduit à la destruction de La Havane sous les cris « *du pain!* » ; seulement ici la faim n'est pas réprimée, elle est conduite par d'autres chemins jusqu'à son abstraction (plus loin les enfants dévoreront l'image même de la faim – le néant, le cafard, la métamorphose) ; la faim se nourrit de la faim. L'accumulation est peut-être ici moins ancienne (moins politique) que dans *Otra vez el mar*, simplement la faim originelle, la faim qui va à son objectif, détournée et contrôlée par des obstacles catalyseurs, mais la faim-élan vital, celle par laquelle s'expriment les êtres, l'« appétit » d'aller vers et dans le monde ; en effet, il faut sortir du creux de l'arbre qui a servi de refuge, « double accompagnateur²⁰⁷ ».

Appétit, torrent, lumière, éclats et éclairs, danger, élan et dédoublement, transformation d'images ; le temps s'étire sans commune mesure. Dans le torrent croissant qui fait suite au déluge – et ce que celui-ci a de très ancien – déferle une autre image de force qui contrarie et attise la faim. « On peut dire que dans le domaine psychologique, le concept de libido a la même signification que celui d'énergie dans le domaine de la physique depuis Robert Mayer²⁰⁸. » La référence concerne le principe de conservation de l'énergie énoncé par Mayer à partir de la découverte (l'observation) de l'oxydation comme étant la réaction chimique primordiale à tous les êtres vivants. L'oxydation

miracle... Celestino tremble derrière le tronc de calambouc glissant, résineux et plein de cafards. Maintenant je le vois trembler. Il ne pleut plus, mais les éclairs continuent à nous chercher noise. Le tronc de cet arbre est énorme et il n'y entre d'autre lumière que celle des éclairs qui nous éblouissent, puis, nous laissent dans l'obscurité. Si je sors, qui est-ce qui m'attendra avec une grande lance en travers de la porte ? Si j'ose sortir, qui retiendra la hache de mon grand-père qui s'affile, étincelle et me dit : viens voir un peu ? Qui pourra m'immobiliser si je me mets à respirer ? Si nous respirons, qui pourra dire qu'il ne nous a pas découverts ? Déjà il fait jour et, dans ce creux d'arbre plein d'énormes cafards, tout reste sombre.

—Pourquoi ne sortons-nous pas ? dis-je à Celestino au bout de très nombreuses années. De toute façon, ils ne s'en iront pas, ils ne nous laisseront pas tranquilles. On ne peut pas rester ici. On mourra de faim. Partons sur-le-champ. » (*Ibid.*, pp. 87-88).

²⁰⁷ Peter SLOTERDIJK, *Bulles. Sphères I*. Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni. Voir le Chapitre V, « L'accompagnateur originel. Requiem pour un organe rejeté. » Paris : Pauvert, 2000.

²⁰⁸ JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles, Analyse des prodromes d'une schizophrénie*. Préface et traduction d'Yves Le Lay, Paris : Georg Éditeur, 1993 [1953], p. 237.

consiste en un échange d'énergie décrit par la transformation de l'énergie chimique en énergie mécanique ou thermique (mouvement, chaleur) ; l'énergie chimique, à sa source, remonte à l'énergie lumineuse provenant du soleil ; ce principe est illustré à sa source par l'observation et la suggestion, de la part de Mayer, que les plantes transforment la lumière en énergie chimique. L'idée, et l'image, de la lumière solaire comme source d'énergie – ce qui anime dans sa dépense, nourrit et permet de produire ou, plus justement, transformer – imprime une note essentielle à la vision de la libido : énergie vitale qui meut les pensées et les actions, qui alimente et transforme ; dans son association à la lumière, cette énergie doit être la même qui nourrit les images, qui, essentielles à la vie psychique, doivent elles-mêmes être énergie.

À ce point de vue cette conception coïncide avec le concept de *volonté* de Shopenhauer, de même que nous ne pouvons saisir de l'intérieur que comme vouloir, ou désir, ou envie ce que nous voyons de l'extérieur comme mouvement. Cette introduction dans l'objet de représentations psychologiques est désignée dans le langage psychologique par le terme d'*introjection*. L'introjection a pour effet de subjectiver l'image du monde. C'est à cette même introjection que la notion de force doit son existence. Galilée l'a déjà dit clairement : « il faut chercher son origine dans la perception subjective de notre propre force musculaire. » De même le concept de libido en tant que *cupiditas* ou *appetitus* est une *interprétation* du processus psychoénergétique que nous éprouvons sous la forme d'un « appetitus ». Ce qu'il y a au fond de lui, nous ne le savons pas plus que ce qu'est en elle-même la psyché. [...] Et cela nous conduit à un concept de libido qui s'élargit d'une façon générale jusqu'à la notion de « *tendre vers* »²⁰⁹.

L'introjection consiste en l'association d'une émotion à une perception de sorte que celle-ci s'imprime sous la forme d'une vision du monde. Que toute référence au désir puisse aussi réellement désigner une volonté, un élan, une énergie qui organise la relation au monde, désir d'éblouissement, transforme la vision torturée et fausement explicative qui caractérise la vision de la libido comme une manifestation biographique vaguement camouflée ou mise en évidence dans un texte littéraire en quelque chose de plus essentiel et de plus vital. Autrement, comment un individu en proie à ses peurs et à sa lucidité pourrait-il, à l'heure et à l'urgence d'écrire, obéir au simple motif de s'exhiber tel qu'il se sait, sur un seul plan déterminé que l'État se charge déjà assez

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 243-244.

vilement d'encadrer, de classifier et de brider ? Comment expliquer l'écriture d'un texte tissé des images et des interrogations les plus profondes et les plus troublées sur soi-même et sur l'ordre des choses, sur l'ordre du monde ?

Le point de vue énergétique libère l'énergie psychique de l'étroitesse trop grande d'une définition. L'expérience montre que des processus instinctifs d'un genre quelconque peuvent être souvent démesurément grandis par un afflux d'énergie venu de n'importe où. Cela est vrai non seulement de la sexualité, mais aussi de la faim et de la soif²¹⁰.

C'est donc la nature de la relation au monde qui prime et importe. Tout ce qui peut s'exprimer au sens figuré par « tenemos hambre », c'est aussi ce désir qui manifeste l'existence, la présence, la disposition de « vouloir » agir – être – dans le monde. Être soi-même, faut-il ajouter. C'est aussi chez *Reinaldo* et *Celestino* réfugiés au creux de l'arbre la nature de la force qui atteste de leur existence et de leur faculté de créer des images – et de les, et de s'y inscrire. Cette « volonté » se traduit aussi dans ce contexte comme l'activité de l'imagination. L'image de la faim réitère la nature vitale et mortelle de l'imagination ; la faim prépare une implosion de la signification. C'est en partie ce que présente la définition de la libido comme appétit ou élan d'action, comme volonté ; dans le sens général de cette énergie qui tend vers l'action s'active la notion de transformation, où la transformation est ce vers quoi tend une action, ne serait-ce que la transformation d'une image en une autre de ses possibilités. « Les couleurs sont des *actes* de la lumière, des actes et des souffrances », vibrations de cette force vitale : *lumière et libido* ; les couleurs signalent les actes de la lumière, car les couleurs activent une transformation, et manifestent les souffrances associées au passage d'un état à un autre, une souffrance de déclenchement, de contrainte ou de difficulté liées à la transformation ou à l'adéquation ou l'inadéquation de la forme et de son élan, la souffrance associée à la conscience et au risque que toute transformation, toute image, toute créature pour ainsi dire puisse être soumise au temps, soumise à sa propre durée.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 246.

Le lien entre l'écriture et l'éblouissement a son nid et sa lymphe dans le langage de ses images; l'écriture conjugue *libido* et *lumière*, traversée par les images, produisant des images.

¿Quién puede afirmar que la luz y la sombra no hablan ?
Solamente aquellos que no comprenden el lenguaje del día y de la noche.
Moussa-Ag-Amastan²¹¹

La citation a tout à voir avec la question, mais encore plus le fait que cette citation s'intercale dans le texte de *Celestino antes del alba* qui porte les forces de frappe de la lumière. L'attention portée à la luminosité transparait déjà dans l'exergue à *Celestino antes del alba*. Le langage et l'écriture inscrivent une brûlure magistrale : *O lumière ! c'est le cri de tous les personnages placés, dans le drame antique, devant leur destin.* (Camus). Prise de conscience et lucidité sont à la fois le fait, l'effet et le vecteur de la lumière, d'où le risque d'être saisi en même temps par la vision intemporelle de l'instant et par sa brûlure fulgurante.

Dans la réflexion de Jung le soleil intervient, *au plan des images*, comme source d'énergie première, mais il représente la conjonction de l'énergie vitale et de la force de destruction, car l'œil qui le fixe peut s'y brûler et la matière retourne à son état primaire et potentiel par l'effet de cette même lumière sans mesure. Il importe soudain de distinguer les passages qui manifestent le soleil comme avatar du temps destructeur de ceux qui manifestent les autres éclats éblouissants et leurs foudroiements, comme l'éclair ou la hache. Dans *Celestino antes del alba*, quelque chose de lancinant et de déterminant infuse dans le fait de vivre toujours à proximité d'une lame tranchante à l'éclat galvanisant qui s'abat régulièrement sur la tête, dont *Reinaldo* et *Celestino* se méfient et se jouent tant qu'ils peuvent ; l'éclat de la lame provoque des incisions de lucidité, conscience aiguë du danger représentée aux yeux d'un enfant sous la forme d'un objet menaçant. Ce sursis virtuel devant l'ampleur de la force du temps dans la conscience enfantine qui n'en connaît encore l'absurde confrontation que sous la forme

²¹¹ Cité dans ARENAS, *Celestino antes del alba*, *op. cit.*, p. 77. « Qui peut affirmer que la lumière et l'ombre ne parlent pas ? Seulement ceux qui ne comprennent pas le langage du jour et de la nuit. —Moussa-Ag-Amastan » (*Celestino avant l'aube*, *op. cit.*, p. 91)

du jeu poétique et violent est bel et bien l'attribut de l'enfance ou pour ainsi dire de la forme consciente de l'enfance, qui dans *Celestino antes del alba* n'a pas été mimée mais habitée, et qui n'a pas, dans l'exercice d'écriture, été distordue en une conscience d'adulte (c'est du moins mon impression) – quelque chose de plus fort agit et veut. *Celestino* meurt, est mort, par exigence du monde de l'enfance qui doit s'affronter à sa manière propre aux forces qu'il agit et qui le transforment, dans la mesure où il transforme lui-même ses images du monde.

Une telle transformation ne saurait se produire sans l'impact et l'effet incisifs d'instruments dont le mouvement violent produit le choc nécessaire. Ainsi parmi ces instruments, les objets « phalliques » qui, selon la vision de Jung²¹², sont des symboles souvent placés à la place de la divinité créatrice ; la pierre jetée par la mère à la tête de l'enfant, la lance, la hache étincelante du grand-père et celle de la grand-mère, lâche, tous menaçant *Reinaldo* et *Celestino*, sont de cet ordre. Précisément parce qu'il s'agit d'une forme qui représente la divinité créatrice, l'instrument est destructeur et créateur : « abrirle la cabeza en dos », « matarlo », et « sacarle los ojos al abuelo », ces violences déclenchent une force de transformation – un désir et une volonté, c'est-à-dire ce qui pousse à agir – toujours en suspens au-dessus de sa tête, toujours sur le point de s'abattre, et qui s'abat puis reprend sa course (dans les scènes que se représentent *Reinaldo* et *Celestino* en imagination). La vie de *Reinaldo* et de *Celestino* se déploie comme l'élan d'une force irrépressible, dans le dédoublement de la conscience sans cesse menacée et, pour cela, attisée. Toutes sortes d'objets et de gestes sont prêts à conjurer et à catalyser toute création et toute transformation possibles. Instruments et désirs métaphoriquement menaçants pour l'œil : les enfants nourrissent le désir d'énucléer le grand-père en lui crevant les yeux pour lui retirer cette force solaire – l'œil ; en la lui retirant ils feraient aussi la nuit sur leur monde agité par sa force organisatrice. Dans l'œil se noue le noeud (nucleus) du désir d'éblouissement sans cesse heurté par une lumière brûlante.

²¹² JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, op. cit., p. 229.

La violence

La última cucaracha me la acabé de comer de un solo bocado. Le brindé un pedazo a Celestino, pero él me dijo que no, que ya estaba lleno. Entonces yo la agarré viva, y me la eché a la boca. Y me la tragué de un viaje. No saben tan mal las cucarachas. Por lo menos, me pareció que esta última tenía un sabor agradable. Pero seguramente es sólo por eso : porque era la última. Y ahora sabemos que no hay escapatorias. La lanza de mi madre se deja entrever por la rendija del hueco, y yo me pregunto : ¿quién rayo le habrá dado esa lanza a mi madre ? Y el cabo del hacha de abuelo brilla y brilla y casi parece un sol, tan odioso como el de siempre.

—¿Qué hacemos ahora que ya se han acabado las cucarachas ? —le pregunto a Celestino, y entonces él se corta un dedo y me lo da—. Eres demasiado bueno —le digo yo—. Pero con eso no resolvemos nada. —Y él se arranca entonces un brazo.

Yo grito.

Grito, pero no muy alto. Y me tapo enseguida la boca. Lo miro un solo momento, y salgo corriendo del hueco. El resplandor me detiene. El hacha de abuelo me hace cosquillas en los ojos y luego me va rozando el pescuezo. Los relámpagos aún se pueden ver, aunque muy lejos, tan lejos que cualquiera diría que no son relámpagos, sino las luces de un pueblo de mar. Pero todos bien sabemos que por aquí no hay mar. Y mucho menos pueblo. Estamos solos. A mí no me gusta vivir tan lejos de la gente, pues se pasa uno la vida entera viendo visiones. Y lo peor es que nunca se puede decir si son visiones o no lo son, porque no hay más nadie en todo este lugar. Y solamente estamos nosotros para verlas²¹³.

²¹³ ARENAS, *Celestino antes del alba*, op. cit., p. 73. « J'ai fini le dernier cafard d'une seule bouchée. J'en ai offert un morceau à Celestino, mais il m'a dit que non, qu'il n'avait plus faim. Alors je l'ai attrapé encore tout vif, et je me le suis jeté dans la bouche. Et je l'ai avalé d'un seul coup. Ça n'a pas si mauvais goût que ça les cafards. Du moins, le dernier m'a paru avoir un goût agréable. Mais c'est sûrement pour la simple raison que c'est le dernier. Et maintenant on sait qu'il n'y a pas d'échappatoire. On entrevoit la lance de ma mère par la fente de notre trou, et je me demande : Tonnerre de Dieu, qui a bien pu donner cette lance à ma mère ? Et le fil de la hache de grand-père brille, on dirait presque un soleil, aussi odieux que celui de tous les jours.

Qu'est-ce qu'on va faire maintenant qu'on a terminé avec les cafards ? Ai-je demandé à Celestino ; alors il s'est coupé un doigt pour me le donner. « Tu es trop bon, lui dis-je. Mais ce n'est pas avec ça qu'on va résoudre notre problème. » Alors il s'arrache un bras.

Je crie.

Je crie, mais pas bien fort. Et je la boucle aussitôt. Je le regarde juste un instant, puis je sors du trou à toute vitesse. L'étincellement m'arrête. La hache de grand-père me fait des chatouilles dans les yeux et puis me frôle le poitrail. On aperçoit encore les éclairs, mais très loin, si loin qu'on pourrait très bien s'imaginer que ce ne sont pas des éclairs, mais les lumières d'une ville au bord de la mer. Or nous savons tous très bien qu'il n'y a pas de mer dans les parages. Et de ville encore moins. On est seuls. Moi, ça ne me plaît pas d'habiter si loin des gens, on passe sa vie entière à avoir des visions. Et le pire, c'est qu'on ne peut jamais dire si ce sont des visions ou pas, étant donné qu'il n'y a personne pour confirmer. Parce qu'il n'y a que nous pour voir les visions. » (*Celestino avant l'aube*, op. cit., p. 88-89)

Reinaldo et *Celestino* à l'intérieur du tronc d'arbre finissent de manger les cafards si fortement chargés des forces de la métamorphose. Si on se montre vivant, qui ne sera pas là pour nous tuer ? L'écho de cette question résonne dans la cachette et le refuge.

La faim contrariée par le torrent, inondation chargée de terre, a tout emporté et rien ne laisse à se mettre sous la dent ; pourtant il faut *sortir* pour ne pas mourir de faim. Il le faut. Par conséquent, il n'y a plus d'issue. C'est une force d'une grande violence qui pousse *Reinaldo* hors du refuge, dont vivent les affamés – plus rien que soi-même à manger, ou le don de soi sous une forme toute juxtaposée à un néant sans commune mesure. De qui puis-je recevoir un don aussi grave ? De quoi suis-je capable ?

Celui qui a des visions éprouve la solitude ; une solitude profonde qui tranche le regard au moment où on s'aperçoit que personne d'autre n'est là pour partager les images de sa vision. La solitude est peut-être même l'une des conditions de la vision. Quelque chose dans cette solitude confère à la violence une plus forte intensité ; quelque chose d'inextricable ; être seul à affronter, comme *Borges*, l'incertitude et l'éblouissement, avoir des visions affirme la solitude. « Y solamente estamos nosotros para verlas. » Il ne s'agit pas d'un recours à l'indicible ou à l'incommunicable, mais d'une réaffirmation de ce plan de l'image qu'on pourrait être seul à voir, dans toutes ses dimensions. Si le bonheur dans l'image²¹⁴ repose en partie dans l'illusion que l'image que je vois est une vision partagée par d'autres, reconnaissance et sentiment de me trouver parmi les autres, que d'autres voient la même image que moi, alors je présume que d'autres voient ma vision dans l'écriture, j'admets que cette vision ne peut être partagée, et me trouve devant l'absurde de ma solitude, nourrie de ma certitude de voir et de mon incertitude d'être vue. Le courage d'Arenas est d'avoir renoncé à se reposer sur de telles incertitudes. « Estamos solos. » C'est une tranquille et tragique affirmation, qui multiplie son ambiguïté dans le fait de n'être pas « singulière » : « Nous sommes seuls. »

²¹⁴ Serge TISSERON, *Le bonheur dans l'image*. Paris : Éditions du Seuil, 2003. Tisseron pense à partir de l'image visuelle, celle qui effectivement se voit, mais le mécanisme reflète en réalité l'aptitude à voir et à se voir soi-même en relation avec et parmi les autres, fondée sur le fait que si l'autre me voit comme je me vois et me reconnaît ainsi, alors je peux me reconnaître aussi dans cette image, ce qui, moyennant la réciproque, confirme notre existence mutuelle, fait excessivement rassurant – et parfois vertigineux.

« A mí no me gusta vivir tan lejos de la gente, pues se pasa uno la vida entera viendo visiones. Y lo peor es que nunca se puede decir si son visiones o no lo son, porque no hay más nadie en todo este lugar. Y solamente estamos nosotros para verlas. » La pensée poursuit son affirmation : on ne peut s'en remettre à personne pour savoir si on voit. D'où vient la conscience de n'être pas *seul*, mais *seuls* ? L'éblouissement ou la destruction qui saisissent les sens traversent brusquement la solitude, ils produisent une vision à partager à condition de ne pas se trouver seul ; mais est-on vraiment seul avec soi-même ? Quand on n'est pas seul sous l'orage, au moment où la foudre tombe, et encore ébloui de l'éclair, chacun a comme premier réflexe de chercher le regard de l'autre sans mot dire ; l'élan du regard à cet instant retient tout. Tel est le risque sans cesse affirmé de l'image partagée : instant de certitude éprouvée en suspens, elle peut aveugler, brûler, détruire, me montrer que le double n'est autre que moi-même.

Destruction, comme violence, adressée à autre chose qu'à la destruction des objets et des êtres : « Parfois l'image poétique violente la signification. Les surréalistes ont donné bien des exemples de cette violence. C'était là une nécessité polémique pour réveiller la liberté d'imaginer²¹⁵. » C'est bien de cela qu'il s'agit ; d'une violence qui s'adresse à la signification – surréalisme avec lequel, si on veut parler de ressemblance, Arenas entretient des affinités. Ainsi le déchaînement de forces tranchantes a quelque chose d'ambigu dans sa violence même. Une telle violence se double d'une transformation. À propos de cette violence précise, c'est la hache du grand-père de *Celestino antes del alba* qui me vient à l'esprit ; elle rejoint d'autres images de destruction violente par incision et par brûlure, mais celle-ci en particulier possède un son. Cette hache qui abat tous les arbres sur lesquels *Celestino* a gravé un mot ou un poème fait tonner dans le texte son « chas, chas, chas » ; *Celestino antes del alba* en contient plusieurs pages presque entières : *hachas hachas hachas*. *Chas* – le son d'un coup qui tranche et l'aspiration qui précède donnent aussi le mouvement de la hache qui se relève et cisaille

²¹⁵ BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu*, op. cit., Introduction, p. 39.

le texte en plusieurs endroits²¹⁶. Sous la forme d'un coup de hache, que signifie une telle destruction ?

Musicalement, le mot-son hypnotisant reconquiert la page ; ce mot qui pourrait simplement accompagner le geste – combien de coups faut-il pour abattre une forêt ? – annule par répétition la signification destructrice ; celle-ci se transforme en rythme, en fréquence. La répétition approfondissant l'incision vient à bout de la signification. Transparaît la force qui doit animer tous ces coups de hache ; la répétition ne cesse pas d'être violente. À plusieurs endroits du texte, la répétition a valeur d'image ; répéter le mot, l'expression ou la phrase répétés semblent retentir, rejouer, trouver prise sur ce qui se trouve d'absurde à saisir, en quelque sorte ré-éprouvé ; réimpression de l'image, répétition de l'image et de ce qu'elle évoque et provoque. C'est une morsure, une forme (parmi d'autres) de persistance de l'image, non comme image visuelle, mais comme un impact par lequel, dans l'écriture, l'image insiste. Ainsi, la linéarité de l'écriture dialogue avec l'immédiateté de l'image produite, comme la musique avec le son ; qui dira s'il s'agit des coups qui se succèdent ou du même coup qui s'abat, coup après coup ? C'est alors le temps qui appuie la violence que l'écriture retient.

Ahora sí no hay escapatorias : la lanza de mi madre ya corre y resbala en un no sé qué tipo de cosquilla tan puyante y caliente. Mi abuelo levanta el hacha lo más alto que puede, con las manos, y afina la puntería, « en mitad de la cabeza », parece que piensa, y sus ojos brillan como los de los gatos cuando ya todo está oscuro. Mi abuela, muy tiesa, permanece tranquila, con otra hacha jugueteándole entre las manos, mientras puntea con los dedos en el filo. Ella es insoportable y a la vez cobarde, y por eso espera a que la lanza de mi madre me haya traspasado las tripas, y a que el hacha de mi abuelo haya hecho dos jícaras de mi cabeza, para entonces dar el golpe final, y luego decir que no fue ella la culpable. ¡Vieja gallina !, le digo yo, con la boca bien cerrada, a que no te atreves a ser tú la primera en darme el hachazo. *Al fin comienzan los cantos más abajo de los dientes de perros, los cubos de agua en el patio, las hormigas con alas.* El hacha de abuelo brilla, y yo empiezo entonces a llorar por lo bajo, para que nadie pueda asustarse (ni yo mismo). Pero de todos modos yo sé que estoy llorando, y no importa que sea alto o bajito : en fin de cuentas, soy también una gallina. Tan gallina como mi abuela, pienso : total, ya que voy a llorar, y los demás lo saben mejor será que llore a gusto. Y doy unos berridos tan altos que el cielo hace « Pasf », y se raja en cuatro partes... Fue entonces, por primera vez, cuando

²¹⁶ ARENAS, *Celestino antes del alba*, op. cit., pp. 76-83 ; *Celestino avant l'aube*, pp. 96-103.

vimos a Celestino, allá, bajo las grandísimas almendras de la arboleda, escribiendo y escribiendo en los troncos y en los gajos de las matas, la más larga de todas las poesías. Yo lo vi, y dejé de gritar, aunque no sé por qué, pues yo no sabía siquiera que el garabateo que él estaba haciendo con su cuchillo fueran poesías ni cosa que se le parezca. Y no me explico cómo es que mamá, abuelo y abuela se pudieron enterar en ese momento, pues ellos son tan brutos como yo, o quizás más, y ninguno sabe ni la o. Pero el caso es que me dejaron, sin darme un rasguño, y corriendo como centellas se abalanzaron sobre Celestino, diciéndole palabras tan grandes, que el mismo abuelo, cuando le cae atrás a la yegua, sin poderla coger, las había dicho antes²¹⁷.

La violence personnifiée dans les intentions tranchantes suspendues vise le centre, le cœur : « en mitad de la cabeza ». Quand sa tête serait ouverte en deux, « dos jícaras de mi cabeza », *Reinaldo* serait peut-être invulnérable, car le centre une fois ouvert en deviendrait inaccessible. Cette opération terrifiante et d'autre part imaginaire nécessite des éclats, des étincelles et un déchirement de ciel. Dans ce passage, la première impression est que les événements se succèdent en glissant d'un plan à un autre, et l'esprit peut se fatiguer à la reconstitution d'un ordre ; mais une lecture plus acérée fait constater que le temps chronologique ne domine pas ; le texte se formule dans l'apparition des images. Tout survient sans doute en même temps. L'ordre (linéaire)

²¹⁷ ARENAS, *Celestino antes de alba*, op. cit., pp. 74-75. « C'est maintenant qu'il n'y a plus d'échappatoire : la lance de ma mère se coule et glisse en faisant je ne sais quelle chatouille toute piquante et chaude. Mon grand-père lève sa hache le plus haut qu'il peut, des deux mains, et précise sa visée ; on dirait qu'il pense : « en plein milieu de la tête », et ses yeux brillent comme ceux des chats quand tout est sombre. Ma grand-mère, très raide, reste imperturbable, ses mains jouent avec une autre hache dont elle tâte le fil du bout des doigts. Elle est insupportable, et lâche en même temps, c'est pourquoi elle attend que la lance de ma mère m'ait transpercé les tripes et que la hache de mon grand-père ait fait deux bols de mon crâne pour donner le coup final, et dire ensuite que ce n'est pas elle la coupable. Vieille poule ! lui dis-je, la bouche bien fermée, qu'est-ce qui t'empêche de me donner un coup de hache la première ? Ose ! Enfin viennent les chats, de plus bas qu'entre les dents des chiens, les seaux d'eau dans la cour, les fourmis ailées. La hache de grand-père brille, et alors je me mets à pleurer tout bas, pour ne faire peur à personne (pas même à moi). Mais, de toute façon je sais que je suis en train de pleurer, et peu importe que ce soit tout haut ou tout bas : en fin de compte, je suis moi aussi une poule mouillée. Aussi poule mouillée que ma grand-mère, et je me dis : Après tout, comme je vais pleurer et les autres le savent, autant vaut que je pleure de tout mon saoul ; et je pousse des beuglements si forts que le ciel fait « Pssf » et se déchire en quatre... C'est alors qu'on a vu Celestino pour la première fois, là-bas, sous les très grands amandiers du bosquet, en train d'écrire et d'écrire sur les troncs et les branches les plus basses des arbres, la plus longue de toutes les poesías. Je l'ai vu et j'ai arrêté de crier, sans savoir au juste pourquoi, car je ne savais même pas que les gribouillages qu'il était en train de faire avec son couteau étaient de la poésie ou quelque chose d'analogue. Et je ne m'explique pas comment maman, grand-mère et grand-père ont pu s'en rendre compte sur le moment, car ils sont aussi ignorants que moi, si ce n'est davantage, et aucun ne connaît la première lettre de l'alphabet. Toujours est-il qu'ils m'ont laissé, sans me faire la moindre égratignure, et se sont jetés sur Celestino à la vitesse de l'éclair, en lui disant des mots si gros que même grand-père ne les avait encore jamais prononcés en tombant sur la jument sans pouvoir l'attraper. » (*Celestin avant l'aube*, op. cit., pp. 90-93).

d'apparition des images répercute une temporalité vitale qui est l'exigence biologique de l'écriture, mais non la condition du déroulement du texte – le temps ne se dissout pas sous l'effet de sa « désorganisation » par la violence des images : il est ainsi fait. L'ordre d'inscription n'est donc qu'une mesure relative du sens ; il ne peut être déterminé comme tel que dans la mesure où intervient la conscience, c'est-à-dire dans la mesure et dans l'ordre où celle-ci saisit les images (se saisit des images, est saisie par les images). La chronologie fait partie de la « signification » à laquelle la violence poétique porte atteinte. À cela s'ajoute le paradoxe que ces images – violentes – peuvent provoquer de ces éblouissements saisissants ou émerveillants qui « arrêtent » (arête) le temps. À cet instant suspendu des haches au-dessus des têtes, c'est l'écriture qui provoque l'interruption saisissante, qui détourne l'énergie destructrice de cette cible – la tête, organe vital –, vers une autre destination (qui est peut-être sa véritable cible), ou qui attire les foudres sur elle, comme l'arbre attire la foudre ; c'est que *Celestino* inscrit précisément dans les arbres son long poème.

À quoi tient la récurrence des images du feu et des images tranchantes, précisément quand il s'agit de poésie ? Association frappante et de plus en plus évidente entre la force transformatrice d'une telle violence (ou, plus précisément, de la blessure tranchante ouverte dans la signification de sorte que blessure n'est plus souffrance mais brèche : il n'y a alors plus matière à opposition mais ouverture), et de l'inscription poétique – puisque c'est la lame tranchante qui permet l'inscription, et la brûlure *potentielle* qui sous-tend ces actes. L'action d'abattre les élans poétiques (action associée, il est vrai, d'abord à l'ignorance et à une volonté de pouvoir, un excès de force évoquée par Simone Weil dans « *L'Illiade* ou le poème de la force » dirigée contre une transformation possible) pratiqués par incision (incision dans l'écorce de « l'arbre de vie », qui est plus loin le refuge tout noir des deux enfants affamés et des cafards qu'ils croquent en guise de nourriture, entre le courant implacable des inondations et la faim manifeste qui creuse, elle aussi, les créatures au fond de leur âme – la faim qui talonne, aiguise et manifeste l'élan vers le monde – d'ailleurs, elle doit les pousser hors du tronc d'arbre qui les protège de l'orage alors qu'ils pourraient s'y trouver infiniment

vulnérables) – l'action d'abattre les arbres est-elle, enfin, ici, une violence qui s'adresse à la signification de la violence ?

« Ya no hay escapatoria », récurrence insistante dans les textes d'Arenas, de « La Vieja Rosa » a *El color del verano*, à travers *Celestino antes del alba*, *Otra vez el mar*, prononce l'instant de contradiction entre l'imminence d'une destruction violente, comme la hache dont le mouvement virtuel de chute sur la tête de *Reinaldo* ou de *Celestino* est sans cesse opéré par l'imagination, l'inexorable cours du temps et l'interruption et l'expansion de l'instant sous l'effet de cette intervention de la violence dans la brèche et la fuite qu'elle précipite. « No hay escapatoria » : est-ce une vision du langage, où la parole n'offre d'autre issue que la réalisation des images qu'elle produit, ou d'autre issue que la distorsion et la destruction du sens « réel » (réfèrent), par le défaut même du langage de ne jamais s'accorder à la restitution exacte de la perception que suscitent les sens, y compris l'imagination, ce qui entraîne une incision dans la signification, partagée entre l'inadéquation et la possibilité de transformation de l'image que pourrait produire ce même écart ? Ou une vision du langage qui signale par l'instant de la violence incisive l'inévitable et nécessaire activation de l'imagination, c'est-à-dire de transformation des images ? Est-ce une impasse qui s'adresse à la lecture, où la hache qui s'abat signale-t-elle l'activation des images comme incontournable et intrinsèque à l'existence même de la lecture ? Est-ce la nature irrémédiablement temporelle de tout ce qui est placé à la lumière du soleil, de ce qui y est exposé de manière brutale ?

Les images aussi sont temporelles : temporelles à la lecture, soumises aux intempéries de la lecture, dans la mesure où la lecture participe à la configuration des visions de la lecture. L'image de la destruction se renverse toujours en destruction de l'image : saisissement de l'image et destruction de l'image pour s'en libérer – *El Asalto* en est l'extrême et furieuse mise en images – tentative aussi de se libérer de l'emprise du temps.

L'œil

L'éclat – arme ou éclair – et l'éblouissement atteignent d'abord cet organe : l'œil. Les attaques à cette cible déclinent les variations de ce qui active la violence et s'attaque à la vision en visant l'organe de la vue.

Y, quizás sin darse cuenta, inconsciente, comienza a tejer, da algunos puntos y vuelve a guardarlo todo en el bolsillo de la bata donde el niño ahora mete una manita. Es demasiado curioso, digo. Es lógico, dice ella ; también el mío quería saberlo todo ; a esa edad todo le interesa ; un día por poco me saca los ojos. Sabrá Dios qué pensaría él que eran mis ojos. » Sí, es « lógico », es « lógico », pienso. Y ahí está el mar, invariable²¹⁸.

Ainsi l'effet poignant des occurrences de « sacarale los ojos » dans *Celestino antes del alba*, se répercute dans les atteintes à l'œil et à la vue, (déjà fortement imprimées chez *Borges* (mais sans cette violence dans l'énonciation) sans description de l'acte ; la violence réside dans le *désir* de supprimer. L'atteinte à l'œil redouble dans d'autres images (plus loin explorées) des textes d'*Arenas*, dont l'œil-œillet arraché dans « Bestial entre las flores », l'œil-étoile mortel et la *communion* de l'espace intérieur et des constellations dans « El reino de Alipio ». Non seulement l'organe de la vue, mais l'action du regard et ce qui ouvre au règne de la vision forment une image ancienne qui remonte à la force mythique du regard chez les Grecs.

Pour les Grecs de l'époque d'Homère, la présentation d'un visage (l'identité visible d'une tête) avait quelque chose d'intrinsèquement magique. Comme pour en atténuer le pouvoir, l'art grec primitif montrait généralement les visages de profil, afin que leur regard n'atteignit pas ceux qui les voyaient. Si le visage était représenté de pleine face, comme dans le masque tragique appelé *gorgoneion*, c'était avec la volonté délibérée d'inspirer la crainte en rappelant au spectateur la mythique Gorgone, dont la vue changeait en statue de pierre ceux qui posaient les yeux sur elle²¹⁹.

²¹⁸ ARENAS, *Otra vez el mar*, *op. cit.*, p. 84. « Machinalement, elle tricote quelques points et range le tout dans sa poche où l'enfant plonge sa menotte. Il est trop curieux, dis-je. C'est normal, remarque-t-elle ; le mien aussi voulait aussi tout savoir ; à cet âge, tout l'intéressait ; un jour, il a failli me crever les yeux. Dieu sait ce qu'étaient pour lui mes yeux. Je me dis oui, c'est « normal », c'est « normal ». La mer est là, invariable. » (*Encore une fois la mer*, *op. cit.*, p. 114).

²¹⁹ Alberto MANGUEL, *Le livre d'images*, Trad. Christine Le Boeuf, Paris : Actes Sud, 2001, p. 191.

Dans le regard agit constamment la méduse qui subjugué et tue; dans le pouvoir de *pétrifier* surgit encore l'image de la pierre qui, chez le Sisyphe heureux de Camus, est vecteur de la conscience en corrélation avec l'absurde ; dans l'esprit de *Borges*, le vecteur du prodige et de l'agitation des mathématiques, c'est-à-dire des possibles ; dans l'esprit de « La rose de Paracelse », l'accès métaphysique au langage, à l'ambiguïté créatrice de l'esprit humain, limité et raccordé par quelques images à des capacités (une amplitude) qu'il feint consciemment d'ignorer.

En quoi le pouvoir pétrifiant de la méduse inscrit-il aussi le moment de la conscience ? Imprime-t-il l'image, inverse seulement en apparence, du temps saisi en un moment d'atroce et absurde visibilité maximale ?

Je devais imaginer l'univers de la vision à partir des textes d'Arenas, et, tout en tressant des liens avec d'autres textes, liens qui sont le produit de ma vision et d'interrogations, me garder des symboles. À la lecture de l'autoréflexion de Georges Bataille à propos de l'origine psychologique symbolique des signes récurrents dans son *Histoire de l'œil* (l'œil/l'œuf, etc.) il m'a semblé très clair qu'au plan de la « signification », de la mise en forme dans l'écriture, les réseaux référents sont personnels – du moins dans l'exposé que fait Bataille des siens propres, j'estime, sachant que je peux me tromper, que lui seul aurait pu fournir l'explication, car le réseau d'images en question est l'oeuvre du biographe – le texte s'intitule *Histoire de l'œil*, ce n'est pas un hasard. La publication d'une telle carte géographique était-elle indispensable d'un point de vue littéraire, autrement qu'à Bataille et à sa propre connaissance thérapeutique de soi ?

En quoi la carte personnelle des images devrait-elle s'accorder aux images mythiques, pensées comme universelles, des *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* (symbole étant le terme utilisé par Jung) ?

À part évidemment la possibilité que l'œil, chez Arenas aussi, soit l'œil de la conscience. Ou encore, « simplement » l'organe le plus proche du cerveau, relié à la langue, au langage, à l'imagination et à la vision du monde, visé par le geste ou

l'intention chargés d'une extrême violence de « sacarle los ojos » ; comme, en espagnol, « ojo » signifie « attention » (sous-entendu : au danger), cette manière d'invoquer l'œil parle d'une atteinte à ce qui, en même temps, se trouve le plus près du monde et le plus près du cerveau, organe vital. Extirper l'organe de sa cavité, ici l'œil, se dit « énucléer ». Toute mutilation, réelle ou symbolique, de cet ordre, revient à « supprimer le noyau » ; le noyau, c'est-à-dire ce qui habite sous la surface, qui a la capacité de transformer et de se transformer, de naître et faire renaître, constitue ce qui se trouve en même temps le plus près de l'intérieur et de l'extérieur dans l'individu, c'est-à-dire, sa capacité à porter son regard sur le monde.

L'observation des métaphores de l'œil, et par extension métaphorique de la vision, montre que l'œil traversé par la lumière dissout la dualité entre intérieur et extérieur pour mettre au jour les intensités et les nuances de la lumière ; l'œil produit et, par là, il révèle. Les images formées dépendent de l'acuité des sensations et des perceptions et de leurs configurations qui, comme l'arbre dans la lumière du matin diffère de l'arbre sous le soleil de midi, sont soumises au temps, non tant du point de vue de l'éphémère ou de l'impermanence que de la variabilité et de la diversité des motifs de l'activité intérieure, de ce qui vit au cœur de soi, et de la conscience du flux intangible qu'est le phénomène de la lumière qui électrifie le sens de la vision, de l'œil métaphorique du langage. Ainsi l'écriture est-elle aussi un sens de la vision traversé d'intensités. Le regard sur le monde est sans doute ce qui est le moins visible à chacun, ce dont, à l'image de la rhétorique de la cécité, chacun est le moins conscient, même en l'habitant.

Je comprends ici l'importance de l'œil tant la lumière est forte, tant les couleurs, *actes et souffrances* de la lumière, s'adressent au fond éclatant. Instruments de brûlure, de châtement, coups portés à la tête et à l'intégrité des petites personnes ; la violence dans le texte s'attaque aux « organes » de l'intensité, de la nuance, ceux qui permettent de produire les degrés entre les extrêmes. Une analogie entre l'œil et le soleil, explorée plus loin, met en évidence le fait que supprimer l'œil en supprime les deux axes : soleil illuminant et soleil calcinant. Que reste-t-il alors du temps ?

L'œil qui brûle

Dans le nid d'une orbite un phénix s'est logé. Le phénix a vécu par le poète, est devenu un drame de la rétine, une immense nostalgie du regard flamboyant. Il est œil mourant, à la limite de la cécité et de l'illumination, d'un désespoir des ténèbres – et pourtant d'une renaissance de la lumière. Il est courage du renouveau²²⁰.

De telles images de l'œil qui couve une cendre apparaissent dans « Le royaume d'Alipio », où en réponse au regard absorbant d'Alipio une pierre enflammée descend des étoiles ; *Borges*, dans « La métaphore », associe les étoiles à des yeux, place à l'image d'un regard terrible. Le météore qui frappe Alipio est aussi, en plus d'une lumière et d'un regard incandescents, une *Pierre*, image des transformations. Mais le renouveau dépend de la capacité à regarder cette pierre reçue de plein fouet, ou en plein visage, et l'étoile ainsi rapprochée d'Alipio suscite des réactions complexes qui l'entraînent au contraire à une forme d'enfermement en lui-même.

Le courage du renouveau peut s'identifier à la décision de *Borges* d'inventer l'avenir à défaut de le voir de ses yeux, en plein brouillard coloré, presque obscurité par rapport à l'œil qui voit ; dans l'élan de Camus de regarder les ruines en face, la mer au plus près, d'y entrer et de chercher un bonheur là où le temps est une conquête impossible ; mais ce courage de renouveau qui ne s'hérite pas et dont il revient donc à chacun de trouver son maître, je le reconnais aussi dans l'énergie de la ré-invention de « Reinaldo », occupé à vivre et mourir intensément tout au long des textes, à se tuer et à renaître, ni plus fort ni plus glorieux ni plus faible, mais toujours en mouvement, inlassable ou presque inlassable, se menant de lui-même à l'intensité maximale de son propre regard – sa lucidité – qu'il s'inflige autant qu'il la pourchasse.

Cette activité poétique de la prunelle, cet appel de la rétine vers la lumière n'est naturellement pas un phosphène médité. Dans les ténèbres de la nuit, l'œil phénicien qui va naître est déjà un être solaire. Le poète nous fait vivre une

²²⁰ BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu*, op. cit., p. 91.

conjonction de la lumière intense et les vérités d'une aube qui déploie sa lumière sur l'univers. La lucidité du poétique travaille à la limite de la sensation et du rêve, à la limite aussi du langage de la signification et du langage de la sublimation²²¹.

Bachelard lui-même parle d'intensité en train de se formuler ; la prunelle, par où la lumière entre dans l'œil, est aussi l'enfant : « L'« œil », représente évidemment le sein maternel [...]. Dans l'œil il y a la « pupilla » c'est-à-dire le petit reflet, un « enfant »²²². » Ce fait ne me semble pas anodin, dès le moment où *Reinaldo* et *Celestino* appartiennent à cette phase initiale qui manifeste aussi une énergie vitale et primordiale, et dès le moment où l'évocation des tropismes par Nathalie Sarraute ancre dans l'enfance les premiers signes de l'attirance pour une image – fait naturel en somme mais qui attire l'attention sur une région importante et inconsciente de la formation des images comme modalité de relation avec le monde²²³ et avec soi-même. Il s'agit peut-être seulement de signaler l'activité de l'œil passée sous silence tant qu'elle n'est pas doublée du langage de la parole et articulée par lui. Relever les intensités de l'écriture apparentes et visibles dans les textes d'*Arenas* s'adresse aux actes d'intensité invisibles dans ces éclats, brûlures et éblouissements, c'est-à-dire à une vision de l'écriture comme intensité.

Tropismes

Curieusement tout comme pour les couleurs du fond éclatant, il s'agit encore ici, en particulier avec *Celestino antes del alba* et *Otra vez el mar*, de textes qui commencent dans une intense clarté ; lueur d'un incendie, plus loin celle d'un être au visage resplendissant dont on ne peut soutenir la vue, ou celle du jour qui se lève et se relève, encore plus loin celle de la hache étincelante au-dessus de la tête de *Celestino*, d'un soleil accablant et exterminateur.

Pero ninguno se atrevía a mirarlo a la cara, porque era semejante a la de los ángeles.

²²¹ *Ibid.*, p. 93.

²²² JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, op. cit., p. 448.

²²³ Voir Serge TISSERON, *Psychanalyse de l'image*, op. cit.

WILDE

Amanecerá en mis párpados apretados.

J.L. BORGES

*Dichosos los que nacen mariposas**O tienen luz de luna en su vestido*

[...]

FEDERICO GARCÍA LORCA

Comme le point du jour dont l'intensité joue sur les couleurs, les débuts – incipit, exergue et tables des matières – chez Arenas recèlent une lumière qui irradie le regard posé sur le texte ; les exergues de *Celestino antes del alba* percutent par la luminosité des images, de l'ange au jour si attendu qui pourrait se lever, aux papillons qui ont connu la lumière à la lune qui brille des reflets du soleil sans en répercuter la brûlure. Le texte néanmoins semble toujours sur le point de s'ignifier, comme si la lumière ingérée (*la faim*) était livrée à l'intensité d'un métabolisme irrépressible.

L'incipit de « La Vieja Rosa » ; la structure de *Otra vez el mar*, dont la table des matières est en soi un tracé de la luminosité du monde à son commencement – parodie de la Genèse devenue présage poétique et tragique) ; les trois exergues de *Celestino antes del alba* – le titre commence avant le jour, signalant la nuit et l'imminence du jour ; les récurrentes allusions à la lumière dans le texte font état d'une intense luminosité, d'un désir de lumière, de clarté ; pourquoi alors la lumière est-elle, tout à la fois, si désirée et si irritante ? Dans « ninguno se atrevía » de nouveau un désir d'éblouissement, doublé de la crainte qu'il inspire car il peut comporter une brûlure. Lumière, brûlure, éblouissement ; la clarté amplifie la lucidité.

Déjà la simple référence à la lumière, l'allusion à la lumière sous toutes ses formes, a « à voir » avec la violence et avec la mort ; elle signale un seuil de dépassement qui représente un danger, *à la fois* – et « à la fois » est utilisé ici consciencieusement, au sens de proximité et d'immédiateté – vital, festif et mortel.

[...] Martí, en unos momentos en que ya casi va a morir, en su diario que fue lo último que escribió estando ya al borde de la muerte en Cuba, escribe algo interesante. Él regresa a Cuba evidentemente porque necesitaba aquel paisaje,

necesitaba aquel color. Y todo su diario es una incesante manifestación del color cubano, de la cosa verde, de la hoja, de la luz, ¿y qué luz !, vemos que está como hechizado, es como una fiesta aunque de un momento a otro lo van a matar²²⁴.

C'est un jour nouveau que l'on désire, et une lumière nouvelle, même au seuil d'une brûlure qui pourrait signifier la fin. « [V]ert est l'arbre d'or de la vie²²⁵ », énonce (ou cite) Jung ; c'est aussi une image paradisiaque et terrestre, une image du commencement, dans l'apparition de la végétation (comme au troisième de jour de la Création parodiée mais sublimée dans *Otra vez el mar*), « Dentro del verde, empiezo a diferenciar su infinita variedad. Los pinos, los almendros, las hojas de las adelfas, la yerba ondeando, batiendo las persianas de la cabaña. Hay que levantarse²²⁶ » – comme au troisième matin des vacances à la mer. Si le rêve ou la vision sont des irrptions de l'inconscient, « que par euphémisme nous considérons comme « imagination créatrice »²²⁷ » c'est-à-dire à une inclination de l'énergie vitale, c'est aussi le signe qui se souligne lui-même, car s'il est question d'une chose dans *Celestino* où les enfants grimpent aux arbres, se réfugient dans les arbres, et où *Celestino* inscrit ses poésies sur l'écorce, s'il est question de quelque chose dans *Otra vez el mar*, où les arbres traversent les saisons sans se rendre compte de l'absurdité du temps qui passe, c'est bien de l'écriture. L'écriture d'*Héctor* est la voix d'*Ella* ; en s'interrogeant, *Ella* interroge aussi cette autre voix, qui, sur une note haute, c'est-à-dire en s'adressant à elle-même, provoque enfin l'image de leur propre et double disparition. « Aún tengo tiempo de volverme para mirar el asiento vacío, a mi lado. Allá voy yo solo – como siempre – en el auto. Hasta última hora la ecuanimidad y el ritmo : la fantasía... Héctor, Héctor, me digo

²²⁴ Ottmar ETTE (ed.), ARENAS, « El color de la libertad », in *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas : Textos, estudios y documentación*. Frankfurt am Main : Vervuert Verlag, 1992, pp. 85-86. « [...] Martí, déjà tout près de la mort, dans son journal qui est la dernière chose qu'il ait écrite, frisant déjà la mort, à Cuba, a écrit quelque chose d'intéressant. Il était rentré à Cuba évidemment parce qu'il avait besoin de ce paysage, de cette couleur. Et tout son journal est une incessante manifestation de la couleur cubaine, du vert, de la feuille, de la lumière, et quelle lumière ! On voit qu'il est comme ensorcelé, c'est comme une fête bien que d'un moment à l'autre on va le tuer. » (traduction libre)

²²⁵ JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, op. cit., p. 650.

²²⁶ ARENAS, *Otra vez el mar*, op. cit., p. 82. « Je commence à différencier l'infinie variété de tous ces verts. Les pins, les amandiers, les feuilles de lauriers-roses, l'herbe ondoyante battent aux persiennes du bungalow. Il faut se lever. » (*Encore une fois la mer*, op. cit., p. 111).

²²⁷ JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, op. cit., p. 651.

precipitándose. Cautivo, desatado, furioso y estallando, como el mar²²⁸. » Précisément la clarté se présente au coeur d'une série de destructions. Faut-il d'abord voir clair, se brûler à cette clarté et en être aveuglé pour avoir d'autres visions ? L'omniprésente clarté relève peut-être d'une forme sublimée de tropisme pour la « lumière », au sens de cette réflexion de Nathalie Sarraute à propos de *Tropismes* (dont, curieusement, une ligne est citée dans *Otra vez el mar*²²⁹) :

Les textes qui composaient ce premier ouvrage étaient l'expression spontanée d'impressions très vives, et leur forme était aussi spontanée et naturelle que les impressions auxquelles elle donnait vie.

Je me suis aperçue en travaillant que ces impressions étaient produites par certains mouvements, certaines actions intérieures sur lesquelles mon attention s'était fixée depuis longtemps. En fait, me semble-t-il, depuis mon enfance.

Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence²³⁰. »

J'accroche sur les *impressions très vives* et l'expression *donner vie*. Si la lumière est source vitale, les impressions très vives donnent la mesure de son intensité ; une impression très vive est une brûlure potentielle – comme image, certainement ; une impression très vive peut aussi être une image. Les textes qui m'intéressent ici sont marqués d'un tropisme prononcé pour la lumière – soleil, chaleur, couleur, visions, éclat tranchant, crépuscules violets, apparitions et fluctuations, obscurités nuancées – ; qui peut résulter de l'intensité de perception des images produites, projetées ou reçues ; ces images, ces intensités, se présentent comme des plans de luminosité du texte. Ainsi chez

²²⁸ ARENAS, *Otra vez el mar*, op. cit., p. 375. « J'ai encore le emps de me retourner pour regarder le siège vide, à çoté de moi. Je voyage tout seul – comme toujours – dans la voiture. Je me dis, Hector, Hector, et je me précipite. Captif, déchaîné, furieux et explosant, comme la mer. » (*Encore une fois la mer*, op. cit., p. 497).

²²⁹ « Ah henos por fin aquí todos reunidos, tan prudentes, haciendo lo que nuestros padres hubiesen aprobado, henos aquí, al fin todos, circunspectos, cantando en coro, como niños buenos a los que una persona mayor vigila mientras forman la ronda gentilmente dándose una manita triste y húmeda. » Dans *Otra vez el mar*, p. 363 ; « Ah, nous voilà enfin tous réunis, bien sages, faisant ce qu'auraient approuvé nos parents, nous voilà donc enfin tous là, convenables, chantant en choeur comme de braves enfants qu'une brave personne invisible surveille pendant qu'ils font la ronde gentiment en se donnant une menotte triste et humide. » – version française donnée dans ARENAS, *Encore une fois la mer*, op. cit., p. 481.

²³⁰ Nathalie SARRAUTE, Préface à *L'Ère du soupçon*. Paris : Gallimard, 1956, p. 8-9.

Arenas – et chez Borges, Camus, Lispector, (à peine) évoqués plus tôt – le tropisme a pour motif la lumière – ou la lumière est motif de tropisme – à travers le registre de la vision ; couleur, lumière, feu, œil, cécité : visions et images entendues comme des métaphores. Ainsi touche-t-on à un secret sous forme d'intensité lumineuse, qui réapparaît dans « Bestial entre las flores ».

La tendance est une manifestation vitale mystérieuse de caractère en partie psychique en partie physiologique, appartenant aux fonctions les plus conservatrices de la psyché, et il est difficile, voire impossible, de la modifier. [...] Nous revenons ainsi à notre hypothèse selon laquelle ce n'est pas l'instinct sexuel, mais une énergie en soi indifférente qui donne lieu à la formation de symboles de lumière, feu, soleil, etc.²³¹

Au plan des images, au plan du texte littéraire, destruction et création résultent de la transformation d'une énergie, en soi simple force (« au-delà du bien et du mal »), à titre d'énergie vitale qui anime l'individu (l'individu ici considéré également au plan du texte : *Celestino*, *La Vieja Rosa*, *Reinaldo*, *Borges*) ; en cela la « libido » est (à) l'image du soleil, qui donne vie et rappelle la matière à sa première expression, mais aussi figure mythique, métaphorique et symbolique, vitale et consumante ; soleil, en réalité, transformateur. Comme les plantes, nous avons l'énergie solaire en nous. Comme s'aveugler, se brûler, se dédoubler – l'activité de la libido (au sens de volonté) consiste à agir et à transformer les images. L'imagination est donc aussi une activité de la libido ainsi entendue – libido étant un terme que Jung tente de réchapper d'une compréhension relativement récente et géopolitiquement localisée, mais déjà mise en images et sous d'autres noms dans des textes bien plus anciens. L'intérêt que j'ai vu à utiliser ce terme dans ma réflexion est aussi celui d'en modifier la perception dans le contexte de la lecture, de le déplacer du sens biographique accepté auquel la critique tend à rapporter l'œuvre d'Arenas, vers un autre plan, celui du texte. En effet, les forces en mouvement que j'ai jusqu'à présent associées à la lumière me paraissent viser d'autres énergies que celles qui intéressent le biographe ; tropisme ne signifie pas obsession mais tension, élan et mouvement.

²³¹ JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, op. cit., pp. 246-248.

La destruction, comme dans « Les blessés », montre bien ici qu'elle peut être invoquée par un élan de transformation ; la nature neutre de l'énergie à l'oeuvre trouve une image dans le pain qui provoque la révolution menant à la destruction de la ville ; la faim y est un élan vital devenu irrépressible qui se déclare sous cette forme destructrice : table rase de toutes les images jusqu'à atteindre la plus « petite », en quelque sorte le plus petit dénominateur commun, c'est-à-dire la mer irréductible, image d'immensité et d'infini, potentiel de nouvelles images.

« Tenemos hambre » : la faim expose aussi les menaces constantes qui s'interposent à l'élan de *Celestino et Reinaldo* hors du creux de l'arbre pour s'échapper dans la campagne rasée, quitter la maison et ses figures oppressantes, pour y revenir aux brefs moments de paix ou de calme, imaginaires, désirés. Mais il faut reconnaître que ces menaces, de la hache qui trancherait les têtes ou les arbres sur lesquels *Celestino* écrit ses poésies, attisent l'activité d'imagination. Que sont alors les images ? À l'image du soleil, l'énergie prend ici forme lumineuse, souvent menaçante – couleurs aplanies signalant la perte de la vue ou la blessure, incendies et éclats des lames, plus loin soleil qui calcine la terre, c'est ainsi que les images, les images de la lumière, manifestent cette énergie caractérisée plus souvent par ses extrêmes, création et destruction, d'ailleurs peut-être brièvement juxtaposées à un point tournant. Dans ce même registre, la destruction de la ville comme la combustion de la rose de Paracelse s'adressent aussi à la destruction exercée par le temps, par un renversement elles découvrent aussi la destruction des images ; destruction de la relation au monde, avec ce qu'une telle destruction comporte de charge émotive, mais aussi affirmation de cette relation au monde – telle est la force de l'ambiguïté. J'explorerai plus loin l'idée que l'image de la destruction participe à une forme de transformation ; la destruction des images est aussi ce qui les fait apparaître. Le motif de l'écriture dans les oeuvres de la *Pentagonía* – de *Celestino antes del alba* à *El color del verano* –, sans doute une référence à l'auteur lui-même, mais d'autant plus une préoccupation pour l'écriture, a soudain pour effet de rappeler que la littérature porte avant tout sur l'écriture. Toutes les images de la vision et de la lumière dans l'oeuvre d'Arenas éveillent, à l'échelle du texte, à des visions de l'écriture. (Les miennes ou celles d'Arenas ? certainement les deux).

La relation entre la lumière et le temps produit dans son mouvement une définition de la lucidité, qui s'adresse à ce qui peut être « là » sans être visible ou sans être apparent et consiste en le fait de *voir* cela ; la vision se déroule dans le temps. Si la relation entre la lucidité et l'écriture est de s'adresser à ce qui n'est pas là, ou à ce qui n'est pas visible, à ce qui ne se laisse pas voir, ou à ce que *jusqu'alors* on ne voyait pas, pose une équation temporelle insoluble. C'est ce que fait *Borges* dans sa *cécité*. C'est ce qu'il fait dans une autre mesure au moment où, ayant « perdu le monde des apparences », il décide de créer l'avenir ; en effet ce qui n'est pas visible est peut-être simplement invisible, ou alors *pas encore* visible. Écrire en s'adressant à ce qui est étranger à la vue, qui plus est ce que nous ne voyons pas ou refusons de voir (bien qu'en apparence il s'agisse de ce que *Borges* ne voit pas, c'est en fait le contraire qui a lieu) et que *Borges* rend visible à la lecture, et qui est en même temps ce qui sera lu (ou, du moins, sera matière à lecture) à l'avenir constitue en soi une vision de l'écriture et de la littérature comme intense réverbération. C'est une vision du temps où les lectures se répercutent et peuvent susciter des amplifications, où la visibilité se décide à chaque instant, mais dans la rencontre du présent et de l'avenir (ou de deux moments espacés du temps, de ceux que la lecture conjugue et provoque), à l'image de la rencontre de *Borges et Borges* – autrement, comment pourrait-elle se produire ? Mais la lucidité ne s'adresse pas nécessairement à l'avenir comme « prévision » – ce qui n'est pas encore là n'est peut-être qu'en suspens sur la ligne de la visibilité, n'est peut-être simplement pas encore visible, tout en étant déjà là. C'est le type de croisement des visibilités du temps qui se produit dans « 25 de agosto 1983 », où *Borges et Borges* se parlent, au fond, depuis un même plan de visibilité de divers points du temps (si celui-ci était une ligne droite), c'est-à-dire, le *plan* littéraire. C'est aussi en quelque sorte l'étendue du temps concassé, spiralé et déployé de *Otra vez el mar* où l'image lucide est précédée par la disparition de ses conditions de possibilité – la mort d'Hector est l'image de ce renversement qui fait aussi la structure de *El palacio de las blanquísimas mofetas*, qui s'ouvre sur la roue de la Mort convoquée par Fortunato ; de *Antes que anochezca* s'ouvrant sur cette même image, commençant pas la fin, disparition de *Reinaldo Arenas* ; *El mundo alucinante* dans une conjonction percutante des plans du temps où *Arenas* reconnaît *Fray Servando*,

son double, mais son image, mais lui-même : « Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona. De aquí que toda referencia anterior hasta llegar a este descubrimiento formidable e insoportable sea innecesaria y casi la he desechado por completo.²³² » Cette dernière conjonction diffère seulement en ce qu'elle mine la chronologie par un autre flanc, l'apparition de *Fray Servando* dans *Arenas*, et d'*Arenas* dans *Fray Servando*, dans cette improbable rencontre dans le temps, fait doublement apparaître cette rencontre qui tout en n'ayant pas eu lieu a lieu sur le plan du texte, le plan de visibilité du texte. La temporalité de l'image n'est pas assujettie à la disparition historique de son auteur, fait tragique qui ne détériore en rien la relation à l'image, au contraire, qui l'amplifie de son insoluble équation, apparition, disparition.

Le problème de la temporalité littéraire se pose aussi au plan du référent associé à la littérature, au « texte ». S'agit-il de lecture ou d'écriture ? Ces plans se concassent dans le mot « texte ». Comment perçois-je le temps une fois passé le moment de l'écriture, au moment où je lis ce qui a déjà été non seulement écrit, mais déjà lu ? Où se loge la lecture des textes ? Des textes anciens ? Des lectures anciennes et des nouvelles lectures ? Celles qui n'ont pas laissé de traces écrites dans de nouveaux textes, où se sont-elles imprimées ? Les lectures sont-elles aussi des images ? L'exercice de vision est-il toujours le fait de lire des images ou peut-il assumer le fait d'en produire ? La lecture, comme l'écriture, concourt-elle à faire apparaître, ou altère-t-elle plutôt continuellement les plans de la visibilité, de sorte que certaines images deviennent visibles, changent, s'obscurcissent ? La lucidité est-elle toujours prononcée au présent ? Si l'écriture est lucide, c'est dans la mesure où « je » parle à « ce que je sais, que je ne vois pas », qui peut ou non être « là » et, dans ce cas, il s'agit du temps ; « je » projette. Dans une certaine mesure, la lucidité demande-t-elle de voir sans savoir ? La lucidité requiert la conscience et c'est là qu'elle peut être douloureuse, vecteur d'un éprouvant redressement. Ainsi, quelle est la relation entre *l'insight* de de Man et la lucidité

²³² ARENAS, *El mundo alucinante*, op. cit., p. 23. « [...] ce qui m'a été le plus utile, ce fut de découvrir que toi et moi nous sommes la même personne ; d'où il résulte que toute référence antérieure à cette découverte horrible et formidable m'est apparue inutile, et, ces références, je les ai presque toutes rejetées. » ARENAS, *Le monde hallucinant*. trad. Didier Coste, Paris : Seuil, 1968, p. 7.

d'Arenas ? Dans quelle cécité se situe *Borges* ? La question reste du domaine de la rhétorique (de la cécité).

L'écriture d'*Arenas* est-elle lucide ? Dans les questions millénaires, dans les images millénaires qui se réverbèrent dans *Otra vez el mar*, il fait table rase en supprimant dans la parodie l'honneur de la bataille de Troie (de toute façons entaché par les humeurs calculatrices et passionnelles des dieux), mais une parodie entre ludique et tragique qui passe elle aussi par le carnage du feu. Les guerriers qui s'empalent et s'entre-tuent de toute leurs énergies finissent par périr dans le navire en flammes et c'est l'exercice de la lutte pour un triomphe absurde qui de nouveau apparaît, l'exercice humain dans le temps qui passe et des actions égrenées vers une fin inévitable. Mais ce navire en flammes en disparaissant à l'horizon avec tous ses occupants effectue aussi une disparition nécessaire, une sublimation totale ; l'image est ainsi livrée à sa transformation. C'est cette particularité de la destruction des images qui attire mon attention chez Arenas ; cette ignification des images se renverse à tout coup en un exercice de liberté. Sans doute dans cet incendie se consume aussi la confusion des images et de l'histoire, dans le langage où l'homme « oublie donc les métaphores originales de l'intuition sensible en tant que métaphores et les confond avec les choses mêmes.²³³ »

Les textes d'*Arenas* sont ceux d'un esprit contemplatif, mais d'une contemplation tragique et agitée où le regard, et sa pesée lucide, entrent dans le paysage. Dans le regard qui plonge, à travers cette contemplation dans l'écriture, agit une immédiateté vitale, en même temps sensation de soi et oubli de soi dans le paysage, comme la mer dès les premières pages de *Otra vez el mar*, ou la vision des arbres en bordure de la route, paysage habité par son dinosaure, ou l'enchevêtrement du regard intérieur et du ciel dans « El Reino de Alipio », ou celui de la couleur et de l'existence mortelle, absurde et incandescente dans la prière d'*El color del verano*. Le sentiment tragique provoqué par la proximité de l'absurde et d'une intensité poétique participe à l'étrange « communion » de sensation de soi et d'oubli de soi dans laquelle se produit l'écriture.

²³³ Friedrich NIETZSCHE, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, Trad. Niels Gacuel, Paris : Actes Sud, 1997, p. 21.

Escribir es para mí un acto de comunión con el aguacero, con el mar, con el tiempo, conmigo mismo. [...] Una zambullida en un lago cercano, un paseo o una carrera, un no pensar para nada en la literatura, y mucho menos tomarla en serio, creo que son requisitos fundamentales antes de sentarse a la máquina de escribir. Y ya en esa posición fatal, lo mejor es ir al grano sin mayores trámites, con la violencia, confianza, sencillez o frenesí, profundidad e irreverencia con que tratamos a lo que verdaderamente conocemos y amamos²³⁴.

L'immédiateté – le plongeon, la communion –, espace et temps, proximité avec le texte et encore plus précisément proximité avec les images, rend compte de l'expérience du temps de l'écriture et de l'esprit contemplatif ou réceptif, perméable et inventif ; elle introduit une temporalité qui se complexifie par l'enchevêtrement de trames temporelles et de conscience (dans l'écriture et dans lecture, c'est-à-dire, littéralement, *dans le texte*). Ces trames, quel que soit le plan du temps auquel elles appartiennent, sont dans le texte et sont, dans le texte, produites dans une proximité de l'instant et de soi-même. Dans *Otra vez el mar*, la trame qui appartient à un présent ancien de trois mille ans, et celle qui ressort de l'enfance de *Héctor*, comme les six jours des vacances à la mer, comme le temps utopique mais non moins présent de l'anéantissement apocalyptique de la cité, conformément un présent qui ne concerne pas tant le présent sur une ligne continue que le fil auquel s'accroche ce qui jaillit de la conscience dans un état de veille particulier propre à l'activité de l'écriture – lucidité et perméabilité. Un tel présent est fait de ce que recueille la conscience (ou la conscience de l'écriture, puisque la conscience doit appartenir à quelqu'un), dans la mesure où celle-ci (avec ce qu'elle révèle d'images incalculables) produit le texte. L'immédiateté est la conjonction de la simultanéité des trames temporelles en résonance. Cette structure temporelle à l'allure mathématique tient de l'énigme des pierres bleues de « Tigres azules » aux apparitions et disparitions imprévisibles dont la logique reste inconnue. C'est de ce présent qu'*Otra vez el mar* et *Celestino antes del alba*, en particulier, marquent le mouvement. Est-ce

²³⁴ ARENAS, « Confesión », *Necesidad de libertad*, op. cit., p. 24. « Écrire est pour moi un acte de communion avec l'averse, avec la mer, avec le temps, avec moi-même. [...] Plonger dans un lac, marcher ou courir, ne penser en rien à la littérature, encore moins la prendre au sérieux sont, je crois, des conditions fondamentales pour pouvoir s'asseoir devant une machine à écrire. Et, une fois dans cette position fatale, mieux vaut aller au fait sans détours, avec la violence, la confiance, la simplicité ou la frénésie, la profondeur et l'irrévérence avec lesquelles on traite ce que nous connaissons et aimons véritablement. » (traduction libre)

bien une structure ? Une simple perception – ou une spéculation sur le temps. Peut-être « irrelevante », dirait *Borges* ; « Bastaría con eso : con el enigma. No necesitamos leer la nota. El enigma está ahí²³⁵. » Une telle proximité avec soi-même est possible.

C'est le problème posé par la simultanéité qui fait que la prise de conscience chez *Borges* se produit toujours dans un état de manque : la cécité, l'improbable, ce qu'on en saisit ou ne veut pas saisir, le point du jour où ni obscurité ni clarté ne dominent. Dans cette optique, on ne peut *saisir* qu'en *étant saisi* – comme l'évoquait, mais cela, dans un autre contexte, Peter Sloterdijk dans « Penser l'espace intérieur » : « être pris lorsque l'on prend »²³⁶ – c'est toute la métaphore de l'opération du désir.

La lucidité survient-elle dans un moment de conscience de soi ou précisément d'oubli de soi, qui en libérant l'œil de la vision, permettrait de « voir » clairement ? Il me paraît que la lucidité est de l'ordre de l'immédiat dans ce qu'elle peut avoir d'instantané et de fulgurant et qui requiert une conjonction entre la conscience et l'oubli de soi – peut-on éprouver et « voir » (comprendre) en un seul et même instant ? C'est le problème que *Borges* cherche à élucider ; les références à la lumière, au monde visible, paraissent d'autant plus évidemment issues de l'imagination qu'on *sait* *Borges* aveugle. Mais est-ce bien la cause du tropisme pour la lumière colorée dans son écriture ? *Arenas* n'est *pas* aveugle et pourtant ses textes ravivent comme une pierre incandescente, pulsation, toujours visible et sensible, de l'écriture.

Au creux de ces tensions apparaît en contrepoint le potentiel de réinvention qui double la quête de soi, d'une image du monde, une force de transformation explosive exercée dans les contraintes ; la contrainte de l'écriture est proche de celle du pouvoir car le pouvoir est d'abord celui d'instituer et d'investir le langage, institution étrangère à l'intuition sensible. Ce potentiel passe par des images de l'intensité lumineuse qui en appuient (ou révèlent) la visibilité. La notion de « libido » au sens d'une énergie dont la source chiffrée et silencieuse est personnelle, intervient ici non pour effacer tout ce qu'il

²³⁵ BORGES, « Pensamiento y poesía », *Arte poética*, *op. cit.*, p. 108.

²³⁶ SLOTERDIJK, *Bulles. Sphères I*, *op. cit.*, p. 106.

peut y avoir d'absolument vivant, de physique et d'humain dans les textes d'*Arenas*, mais dans l'idée d'abandonner les méandres de la biographie. Le manque (le rouge), la perte (de la vision, ainsi qu'une lointaine conscience d'incomplétude attribuée à la perte de « l'accompagnateur originel » (Sloterdijk), état de manque qui pousse l'individu à créer), le désir (de transformer), infusent dans la notion d'intensité, de l'écriture, et de l'écriture comme intensité. Vision, perte, manque et désir, dont la composition physique n'est pas le motif exclusif, pas plus qu'elle n'est exclue, mais s'avère d'autant plus présente qu'elle n'est pas explicite, se rapportant aussi intensément à la *faim* essentielle ou à l'élan indiqué par le terme libido, puisent à une énergie vitale qui porte aux réalisations (l'écriture, par exemple). Cette énergie se propulse dans des variations d'intensité. La notion d'énergie psychique telle qu'entendue par Jung décrit les variations d'intensité qui vont chez *Arenas* de la vitalité sans limites et pratiquement sans issue à la détresse et à la tentation presque libératrice d'une mort dans les conditions extrêmes de la lumière solaire.

Quelles configurations les images vitales pourraient-elles tracer dans le texte ? Seules comptent les forces à l'œuvre ; j'adopte la formule, physique et mathématique, selon laquelle ceci (l'image) trahit l'importance que cela (l'énergie) a.

Le sens d'étincelant qu'a l'arbre – soleil, arbre du paradis, mère, phallus – s'explique par le fait qu'il est un symbole de libido et non une allégorie de tel ou tel objet concret. Par conséquent un symbole phallique ne désigne pas l'organe sexuel, mais la libido, de même que, lorsqu'il apparaît clairement comme tel, il ne se désigne pas lui-même, mais est un symbole de libido. Les symboles ne sont pas des signes, ni des allégories remplaçant une chose connue, ils cherchent à annoncer un état de fait peu connu, ou même inconnu. Le tertium comparationis de tous ces symboles, c'est la libido. L'uniformité de sens gît uniquement dans la parabole de la libido. Dans ce domaine cesse le sens solide des choses. La seule réalité à cet endroit, c'est la libido, dont nous ne saisissons l'essence qu'à travers ce qui se passe en nous²³⁷.

Il importe de contenir cette lecture, de ne pas prendre le signe pour la réponse. Le sens figuré se rapporte-t-il à un référent caché ou à une force agile ? Dans l'optique de Jung, l'image ne décrit pas « l'objet » mais l'énergie que celui-ci manifeste, c'est-à-dire que

²³⁷ JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, op. cit., p. 374.

l'image correspond à une forme particulière et particulièrement révélatrice d'expression d'un élan intérieur qui, dans les textes qui m'intéressent, se manifeste sous forme d'éclat – de lumière – d'une intensité remarquable. Je fais abstraction semble-t-il des catégories auxquelles cette pensée s'applique. J'accorde de nouveau mon attention à l'expression ici revenue, « la seule réalité à cet endroit », pour sa résonance avec celle de « la única realidad del texto es el texto mismo » ; la vision psychanalytique de Jung coïncide en « cet endroit », c'est-à-dire : le texte, avec une vision de la lecture qui m'inspire cette réflexion – en appuyant sur le sens optique que peut avoir ce terme –, et qui inscrit aussi une vision de l'écriture ; il s'agit de diriger la force du regard vers le plan sur lequel se produisent les images – plan constaté ici dans sa forme textuelle. En psychanalyse, le regard doit porter sur la psyché et le texte peut s'y prêter, mais en littérature (pour autant que cette idée regroupe des textes littéraires, et précisément parce que ces textes sont *également* le produit (ou l'exercice ?) de la psyché), le regard porte sur le texte, sur ses images – ce qui, il est vrai, ne saurait être un fait objectif ; *el texto es alucinatorio*. Mais alors c'est dans ce que le texte a de propre aux productions de la vision intérieure, c'est-à-dire de la conscience (ou de l'inconscient, signalait Jung), que s'établit l'intérêt de l'élément psychique dans le texte, non l'inverse. C'est à la psyché du lecteur et des lecteurs que s'adresse l'aspect du texte qui relève de la vie psychique de l'auteur, sans pour cela que le texte puisse se résoudre à un véhicule transmetteur d'un message. L'intensité, le degré et la forme selon lesquels le regard lecteur reçoit une réverbération dépendent de lui-même (en cela qu'il est déjà lui-même aussi le produit de quelque chose). C'est en ce que le texte a d'intimement personnel, d'intimement sublimé, qu'il est accessible à un autre, sans le savoir, sans *le savoir*. La lecture, tout en se sentant visée, et dans ses moments d'empathie (ou même d'antipathie) bouleversants, entre en résonance tant avec ce qui lui est personnel qu'avec ce qui est commun à d'autres. Ce potentiel de résonance au plan du texte trouve son expression dans le passage suivant de « La destruction comme cause du devenir » de Sabina Spielrein :

Tout contenu psychique apparaissant dans la conscience est le produit d'une différenciation, effectuée à partir d'autres contenus, plus anciens. (...) Mais lorsque nous entreprenons de rendre un tel contenu, auquel jusqu'à présent nous seuls avons accès, compréhensible, c'est-à-dire accessible à d'autres, nous le

soumettons à une opération inverse d' « indifférenciation » : nous lui ôtons tout caractère spécifique individuel, pour l'exprimer sous sa forme générale, valant pour toute l'espèce, la forme symbolique. En cela, nous obéissons à une seconde tendance en nous, opposée à la première, une tendance à l'assimilation et à la dissolution. C'est par ce travail d'assimilation qu'une unité valant pour le « Moi » peut devenir une unité valant pour le « Nous ». La dissolution et l'assimilation d'une expérience individuelle, sous forme d'une oeuvre d'art, d'un rêve ou d'une formation pathologique, en fait une expérience vécue par toute l'espèce, fait du « Moi » un « Nous »²³⁸.

Une telle entreprise relève d'une expérience personnelle au plan psychique et, pour ce qui concerne les textes littéraires, au plan de l'écriture. Il s'agit du processus symbolique, dont Tisseron signale qu'il est incomplet dans la réception de l'image – mais étonnamment non dans sa production, car le langage de l'image ne se confine pas à la portée de la conscience. L'entreprise décrite ci-haut relève d'un désir de transformation lui aussi personnel, individuel, et tout à fait « commun à l'espèce » dans son sens absolu ; ce désir se tend entre deux pôles nécessaires, création et destruction. L'aspect général concerne les symboles, mais ceux-ci prennent néanmoins des formes personnelles qui les camoufle en un sens, les révèle en un autre puisque seul le regard psychanalytique saurait les déchiffrer. La « définition » qui en découle, ainsi formulée, exprime le dilemme auquel se trouve confronté le discours sur le littéraire : un contenu ? Est-ce tout ? Certainement, c'est beaucoup, mais est-ce la définition ? Le texte littéraire est-il *cela* ? D'une certaine manière, Spielrein s'adresse entre autres à la capacité de l'être humain à se reconnaître en « les autres » (« l'espèce ») comme en soi-même au moyen de formes symboliques partagées, partageables. Celles-ci ne sont pas forcément partagées de manière consciente. Sans doute parce que l'être humain s'est aliéné de lui-même dans le langage à la recherche d'une vérité à laquelle se rapporter, raccrocher, rallier, dans l'espoir d'interrompre sa dérive, se confinant ainsi à une relation illusoire à sa propre conscience :

Nous croyons avoir quelque accès aux choses elles-mêmes lorsque nous parlons d'arbres, de couleurs, de neige et de fleurs, et cependant nous ne possédons rien que des métaphores des choses, qui ne correspondent aucunement aux entités

²³⁸ Sabina SPIELREIN, « La destruction comme cause du devenir », in *Revue française de psychanalyse*, 2002/4 Vol. 66, p. 1295-1317. DOI : 10.3917/rfp.664.1295, pp. 1310-1311.

originelles. Comme le son en tant que figure de sable, l'énigmatique X de la chose en soi prend successivement l'aspect d'une excitation nerveuse, puis d'une image, enfin d'un son articulé²³⁹.

À force de devoir désigner une chose comme « rouge », une autre comme « froide », une troisième comme « muette », s'éveille une propension morale à la vérité : de l'opposition au menteur, à qui personne ne fait confiance, que tous excluent, l'homme tire pour lui-même la démonstration du caractère respectable, rassurant et utile de la vérité. Il place maintenant son action en tant qu'être « *raisonnable* » sous la domination des abstractions ; il ne souffre plus de se laisser emporter par les impressions soudaines, par les intuitions ; il invente de généraliser toutes ces impressions en des concepts plus pâles et plus froids, afin d'y accrocher le wagon de sa vie et de son action. Tout ce qui distingue l'homme de l'animal dépend de cette capacité à subtiliser en un schéma les métaphores intuitives, donc à dissoudre une image dans un concept. Dans le domaine de ces schémas quelque chose en effet est possible qui ne pourrait jamais réussir au milieu des premières impressions intuitives : édifier un ordre pyramidal selon des castes et des grades, créer un monde nouveau de lois, de privilèges, de subordinations, de délimitations, qui fait face désormais à l'autre monde, intuitif, des premières impressions, comme étant ce qu'il y a de plus stable, de plus général, de mieux connu, de plus humain, et donc en tant qu'instance régulatrice et impérative. Tandis que chaque métaphore de l'intuition est individuelle et sans égale, et par conséquent s'arrange toujours pour échapper à toute classification, le vaste édifice des concepts affiche l'abrupte uniformité d'un colombarium romain et exhale dans la logique cette rigueur et cet air froid qui sont le propre de la mathématique. Quiconque éprouvera le contact de ce froid sur sa peau croira à peine que le concept aussi, octogonal et osseux comme un dé et, autant que lui, interchangeable, ne persiste pourtant qu'en tant que le *résidu d'une métaphore*, et que l'illusion de la transposition artificielle d'une excitation nerveuse en images est, sinon la mère, du moins la grand-mère de tout concept²⁴⁰.

Seul l'oubli de ce monde métaphorique primitif, seul le durcissement et la sclérose d'une masse d'images surgissant du pouvoir originel de l'imagination humaine en un flot d'abord impétueux, seule l'invincible croyance dans la vérité en soi de *ce* soleil, de *cette* fenêtre, de *cette* table, bref seul l'oubli par soi de l'homme en tant que sujet, et qui plus est, sujet *créateur et artiste* – seules ces conditions lui permettent de vivre avec un minimum de calme, de sécurité et de conséquence : s'il pouvait sortir un seul instant du cachot cette croyance, c'en serait immédiatement fini de sa « conscience de soi »²⁴¹.

²³⁹ NIETZSCHE, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, op. cit., p. 14.

²⁴⁰ *Ibid.*, pp. 17-18.

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 21-22.

Qu'est-ce que la vérité ? Une armée mobile de métaphores, de métonymie, d'anthropomorphismes, bref une somme de corrélations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement amplifiées, transposées enjolivées, et qui, après un long usage, semblent à un peuple canoniques et obligatoires : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et vidées de leur force sensible, des pièces de monnaie dont l'effigie s'est effacée et qui ne comptent plus comme monnaie mais comme métal²⁴².

C'est donc dans la métaphore que se joue l'improbabilité du langage, du moins en ce qui concerne la certitude d'une correspondance avec le monde ; la notion de métaphore joue sur le fil tranchant entre l'image du monde cristallisée dans le mot qui donne prise, et une autre vision, dimension poétique potentielle du langage, issue d'une forme d'intuition sensible qui pour cela est en continuelle soustraction du langage et de la signification universelle ; un rouge fuyant, mais potentiel, mais éblouissant. C'est dans le langage que l'image se contorsionne et se décharge de son potentiel, au sens de métaphore *oubliée* ; Tisseron décrit cette mise en forme des images premières dans les métaphores du langage par la correspondance abstraite en quelque sorte forcée des idées et des perceptions (principalement lorsqu'on apprend et inflige à l'enfant des corrélations entre les images qu'il produit et les objets du monde déjà codées).

C'est peut-être en ce sens que Borges, dans « La métáfora », évoque les métaphores comme une série d'images matricielles dont les innombrables variations peuvent se réduire à quelques-unes essentielles, qui « parlent » et font signe de reconnaissance. Ainsi peut-on se lire. Ainsi la lecture se fait-elle aisée, et passionnante, à qui sait déchiffrer. Mais encore la question : n'y a-t-il rien qui distingue la création littéraire de l'exploration et l'aventure psychiques, conscientes ou non ? Dans le domaine littéraire, l'une et l'autre sont-elles indissociables, ou même, situées sur un seul et même plan ? Le texte littéraire étant une production de l'esprit humain peut se soumettre à une telle lecture qui déchiffre les mouvements de la psyché, mais cette lecture est-elle à proprement parler le destin du texte ? Ou son unique destin ? À cette question silencieuse *Borges* a déclaré (mais non sans ironie), sachant (affirmant) que ses auditeurs pressentent comme lui autre chose ou, du moins, s'y attachent :

²⁴² *Ibid.*, p. 16.

[...] los versos [...], considerados en un sentido abstracto, significan más o menos lo mismo. Pero pulsán cuerdas totalmente distintas. Cuando nos dicen – o cuando ahora yo les digo a ustedes – que significan lo mismo ustedes instintivamente y con razón entienden que eso es irrelevante, que los poemas son radicalmente distintos²⁴³.

Cette affirmation procède de la « comparaison » entre deux poèmes du point de vue de la musicalité de leurs métaphores reconnaissables dont l'analyse révèle la parenté ou la source commune. C'est aussi le sens de l'énoncé de Tisseron (et ce, à propos des images *visuelles*) selon lequel,

Dans tous les cas, l'image mobilise des opérations psychiques de l'ordre de l'enveloppement et de l'ordre de la transformation. Ces opérations définissent à chaque fois l'image selon une double polarité : toute image est à la fois un fragment du processus symbolique et une puissance imaginaire. Mais toute image n'est pas cela de la même façon. C'est pourquoi on peut dire que l'image n'existe pas et que seules existent les images, chacune dans sa diversité²⁴⁴.

Quelque chose réside dans ou à proximité de la métaphore qui ne lui est pas réductible. Si la métaphore se décharge dans le langage, c'est aussi dans le langage que se produisent des images au sens littéraire. Quelque chose dans le langage, dans l'écriture a propension à ranimer les métaphores. Le mensonge, vérité potentielle, consiste à prétendre désigner un arbre en le désignant par le mot « arbre ». Quelque chose fait en sorte que le texte, même sondé par le regard de l'analyse, et surtout dans ce que celle-ci peut avoir de révélateur et de convaincant, résonne encore dans l'oreille, et à travers le temps. Il ne s'agit justement pas de prendre parti pour ou contre une telle analyse ; je pense à la teneur du texte littéraire, précisément *dans* la teneur de ses images – pour perdurer, le texte doit retenir quelque chose, non d'immuable, mais d'irréductible. Quelque chose qui puisse être relu et toucher encore les cordes. Peut-être la présence et le travail de ces mêmes métaphores, ces mêmes mouvements de l'intériorité qui manifestent la vision de soi-même, du monde, ont-elles teneur de preuve qu'une transformation est possible. Dans ce cas c'est peut-être cette qualité changeante et

²⁴³ BORGES, « Pensamiento y poesía », *Arte poética, op. cit.*, p. 104.

²⁴⁴ TISSERON, *Le bonheur dans l'image, op. cit.*, p. 168.

irreductible qui fascine, même après la résolution analytique d'un texte ; la lecture elle aussi est contemplative et, à quelques instants, lucide. C'est sans doute autant l'image elle-même que la relation aux images – métaphores, dans le langage de *Borges* – qui porte ce mouvement et qui fascine, attire et captive. Peut-être, même, une image est-elle ce qui transite dans la métaphore et gravite autour d'elle. Les images se forment dans le texte – peut-on les en extraire ? Comme le bleu – la couleur, comme fréquence, phénomène optique, et phénomène de perception, résiste à son confinement sur une superficie ou une durée et rejoint dans la perception la densité d'une substance – le ciel, la mer ; ici le bleu n'est pas une métaphore, mais une *image*. Peut-être une image de la pensée.

Quelque chose relève d'une transformation – de l'imagination pensée comme transformation d'images – du « contenu » évoqué par Spielrein. Ou de la relation à ce contenu. Ce doit être cela qui captive et inspire, dans l'écriture ou dans la lecture : la possibilité de transformation de la relation à ce qui est là.

He sospechado muchas veces que el significado es, en realidad, algo que se le añade al poema. Sé a ciencia cierta que *sentimos* la belleza de un poema antes incluso de empezar a pensar en el significado. [...] Supongo que, cuando Shakespeare escribió estos versos, tenía en mente las dos lunas. Tenía la metáfora de « la luna, Virgen Reina » ; y no creo que pudiera evitar pensar en la luna celeste.

Lo que quisiera señalar es que no tenemos que optar por un significado, por ninguno de los significados. *Sentimos* los versos antes de elegir una o ambas hipótesis. « The mortal moon hath her eclipse endured, / And the sad augurs mock their own presage » posee, al menos para mí, belleza al margen del mero hecho de cómo lo interpretemos.

Hay versos que, evidentemente, son hermosos y no tienen sentido. Pero, incluso así, tienen sentido : no para la razón, sino para la imaginación. Veamos un ejemplo muy sencillo : « Two red roses across the moon » (« Dos rosas rojas en la luna »). Podríamos decir que en este caso el significado es la imagen ofrecida por las palabras ; pero para mí, por lo menos, no existe una imagen clara. Existe el placer de las palabras, del ritmo de las palabras evidentemente, de la música de las palabras²⁴⁵.

²⁴⁵ BORGES, « Pensamiento y poesía », *Arte poética*, *op. cit.*, pp. 105-106.

Pour rejoindre Borges, sans renoncer aux images, la musicalité et la relation établie avec et dans le langage (c'est-à-dire les images) recueillent cet élément de mouvement, de transformation. En tant qu'ils sont la mise en forme d'une relation, ce sont elles qui détiennent ce qui s'adresse à nous.

La poesía es el germen de todo lo demás. Yo soy un lector de poesía. Por eso es que siempre he admirado a Borges porque [...] nunca se olvidó de la poesía. Aún cuando escribía sus últimos libros de prosa escribía poemas. Uno no debe olvidar la poesía. Nunca debe subestimarla. Y no debe hacerse de la poesía un género, sino sencillamente una necesidad literaria. Cuando el texto requiera un tono más poético se pone, cuando no, no. Pero siempre tener la poesía presente. Sino se hace periodismo, se escriben textos áridos. Yo aspiro que después de muerto alguien me recuerde por el ritmo de algunas frases. Evidentemente soy muy optimista. Pero no lo puedo evitar²⁴⁶.

Cette affirmation admirative interroge ouvertement la composition des images du texte littéraire ; l'image est poétique est une condition littéraire, elle réside dans l'attribut musical du rythme parce qu'il se soustrait au contenu. Le rythme possède lui aussi le potentiel de l'intensité. *Arenas* a certainement mis à l'épreuve cette vision dans son écriture, intensité de ces images dont il fait son optimiste et irrésistible testament.

En cierta manera, aunque amo el inglés, cuando recuerdo poemas ingleses me doy cuenta de que mi lengua, el español, me reclama. Me gustaría citar unos cuantos versos. Si no los entienden, pueden ustedes consolarse pensando que yo tampoco los entiendo, y que no tienen sentido. Bellamente, de un modo absolutamente delicioso, carecen de sentido ; no pretendían decir nada²⁴⁷.

Avec ironie, *Borges* joue sur le fait qu'il cite un poème en espagnol à un auditoire qui pourrait ne pas comprendre la langue, attirant l'attention sur le vacillement de compréhension dans la musicalité. C'est là une façon de parler : le plaisir musical de la

²⁴⁶ SOTO, ARENAS, *Conversación con Reinaldo Arenas, op. cit.*, p. 60. « La poésie est la semence de tout le reste. Je suis un lecteur de poésie. J'ai toujours admiré Borges, parce qu'il [...] n'a jamais oublié la poésie. Même ses derniers livres en prose sont des poèmes. On ne doit jamais oublier la poésie. On ne doit jamais la sous-estimer. On ne doit pas faire de la poésie un genre, mais une exigence littéraire. Quand le texte l'exige, on lui donne un ton plus poétique, s'il ne l'exige pas, non, mais avec la poésie toujours à l'esprit. Autrement on ne fait que du journalisme, on écrit des textes arides. Moi, j'aspire à ce que, après ma mort, on se souvienne de moi pour le rythme de quelques phrases. Évidemment, je suis très optimiste. Mais je ne peux pas m'en empêcher. » (traduction libre)

²⁴⁷ BORGES, « Pensamiento y poesía », *Arte poética, op. cit.*, p. 105.

lecture poétique – et sans doute aussi de son écriture – procède du double fait de comprendre les mots dans leur musicalité, sans former d'abstraction à partir du texte, en saisissant parfaitement qu'il comporte une énigme, mais une énigme qui ne serait pas nécessairement à déchiffrer et qui relève d'un manque particulier, d'un espace – d'un silence sans doute, d'une conjonction particulière de mots et des images évoquées, ainsi, de ce qui sans être indicible ne se laisse pas dire à plat dans les lignes. Ainsi, comprendre est ici entendu comme un déchiffrement. En un sens, éprouver la musicalité du langage et le mouvement de ses images est une forme de compréhension puisque cette disposition suggère une reconnaissance – reconnaissance d'une affinité. Une telle sensation peut produire un éblouissement, exposition à une lumière qui saisit sans que sa source soit visible. Il s'agit peut-être du fait lui-même de *voir* ; à quelle vision les images s'adressent-elles ? *Borges* précise que l'image n'est pas une image claire, c'est-à-dire qu'elle ne peut être écrite autrement sans changer de teneur et de vivacité.

Ainsi en est-il par exemple de la sensation que procure, relativement à une situation donnée, une combinaison de mots qui sonne juste parce qu'elle forme une image qui ne correspond à rien de visible mais constitue l'expression précise de quelque chose qui repose, du moins perceptiblement, dans l'organisation des mots, et sans doute parce qu'elle met le doigt sur le jeu de forces à l'oeuvre, ou l'enjeu. Cet enjeu n'est pas forcément explicité dans la configuration des mots, mais il est ressenti dans l'image, claire ou non, et d'ailleurs peut-être plus particulièrement si cette image, au sens souligné par *Borges*, n'est pas une image claire. Pourquoi les « deux roses devant la lune » provoquent-elles une *impression* particulière ? Il faut retourner à la particularité du langage composé de métaphores perdues, dans les mots de Lugones rappelés par *Borges* et, au langage écrit, qui a la particularité de s'inscrire dans l'écorce.

Enfin, nous avons vu comment les relations que nous établissons avec chacune des formes d'images dépendent de leur support technologique. C'est pourquoi l'étude des pouvoirs des images passe par la prise en compte de leur support tout autant que par celle de leurs contenus²⁴⁸.

²⁴⁸ TISSERON, *Le bonheur dans l'image, op. cit.*, p. 168.

Est-ce encore l'idée que l'image est ici *ce qu'on ne voit pas* ? Non au sens où elle se cache mais au sens où elle réside dans un mouvement des mots qui ne peuvent apparaître en eux-mêmes singulièrement, mais déclenchent entre eux des associations qui font leur apparition. Je sais que je navigue en territoire délicat. L'importance du support est manifeste dans l'insistance de *Borges* : on peut ressentir sans comprendre ou, pour être plus précis, l'émotion entraîne le sens. Dans une ambiguïté certaine, les mots conservent un caractère indépendant de leur sens intellectuel puisqu'ils proviennent des images auxquelles ils se rapportent à l'origine, en cela « métaphores perdues » ; mais ils ont aussi ce sens et on ne peut en faire abstraction. Ainsi la poésie ne se rapporte jamais à des images visibles ou strictement visuelles, mais doublement intérieures : à l'écriture et à la lecture, et au texte. L'association est alors *comme* une transformation.

L'idée que l'image se présente dans une insondable ambiguïté ressort au fil de différents propos sur l'image ; pour Bachelard, la force et la profondeur de l'image résident dans son ambiguïté ; pour Tisseron, c'est sa double valeur de contenant et d'enveloppe qui en rend la force ; pour Spielrein, c'est la double présence, en tension et en corrélation, de l'instinct de conservation et de l'instinct de destruction ; comme pour Jung, dans des termes à peine différents du point de vue de la polarité, la polarité créatrice et destructrice d'une énergie solaire et psychique. Cela revient en parallèle à rappeler la nature sensorielle du langage, (valeur d'enveloppe ?) éliée au profit de son contenu.

Du point de vue littéraire, chez *Arenas*, le contraste s'exerce dans la relation entre la réalité et la fiction (et ceci se résume aisément dans une phrase, alors qu'une telle polarité relève de l'illusion d'optique), c'est-à-dire que les images dont il s'agit ne sont pas visibles, mais non moins visibles, et cette double réalité contradictoire est avivée dans la visibilité de la lumière dans le texte. Chez *Borges* le même principe se déclare dans une certaine métaréflexivité : *Borges* joue avec les images vives et vivement colorées du représentable et l'irreprésentable : la logique indéchiffrable des pierres bleues, la mémoire infiltrée dans la mémoire, la destruction et l'apparition de la rose, la double rencontre dans un pli du temps, de l'imagination ou du rêve. À ce chapitre, il faut encore préciser que les images auxquelles réfère Tisseron, visuelles et virtuelles, et il

étend également ce processus aux images psychiques, font l'objet d'une double rencontre : la rencontre de la représentation dans une image (lorsqu'une représentation visuelle a lieu) et la rencontre de l'image elle-même, comme un fait parfois matériel, souvent virtuel quand il s'agit d'un écran (il subsiste néanmoins dans ce cas un support plus ou moins tangible et inscrit dans l'environnement) toujours physique, car il s'agit de la rencontre avec l'image dans son support, c'est-à-dire d'une forme d'expérience. Cette rencontre avec l'image établit la réalité de l'image pour les sens, et les répercussions ou la charge de cette expérience : une partie de la relation à l'image se produit dans l'interaction avec l'image en tant que manifestation. J'entends cette « réalité » de l'image, dont témoigne mon expérience de cette image, comme un écho à l'idée que la seule réalité du texte est le texte lui-même, et que le texte est de nature à produire des hallucinations. Je situe au même plan la réalité de ma rencontre avec une image visuelle et celle qui se produit avec une image intérieure – les images poétiques dans le texte (écrit ou lu). Du moins je présume que l'une et l'autre ont des potentiels semblables, ou encore, plutôt, je situe à des plans de contact similaires ces deux registres d'image – après tout, un texte sur un écran et une image sur un écran, tout en offrant des possibilités différentes, ont en commun une rencontre qui ressemble à la manière dont je me projette dans le monde, dans la rencontre avec une image, selon les modalités de son support. Dans l'écriture, comme dans la lecture, ce support, c'est mon regard intérieur. En témoignent les réflexions qui, comme celle de Tisseron, comprennent l'image comme moyen premier d'association de ma présence dans le monde de l'espace et le temps, mode premier d'appréhension de « mon » monde.

Comme médiation entre le ciel et la terre, l'image nous garde à la fois du monolithisme et de l'anarchie. Elle garantit l'unité des deux pouvoirs parce qu'elle fait le lien ; mais elle empêche de les confondre, parce qu'elle laisse du jeu entre eux. La médiation image aurait alors été un facteur de laïcité au sein de notre monde – et, en attendant, une garantie contre un excès de fanatisme. Rien n'est étouffant comme une religion du Livre qui veut appliquer l'Esprit à la lettre, sans métaphores ni marges d'interprétation. L'image ménage un intervalle entre la loi et la foi, petit espace de fantaisie individuelle qui permet de respirer.

Représenter l'absolu, c'est déjà l'atténuer en le mettant à distance. Où il y a des images du divin, quelque chose a été négocié entre l'homme et son Dieu²⁴⁹.

Ainsi le sens figuré est-il individuel. C'est toute l'ampleur de ce que je me représente ; une marge de transformation du sens à mon image – image que je ne connais pas réellement, que je découvre à mesure que je transforme, et qui n'est pas une image au sens de reflet de moi-même mais de relation à moi-même. C'est l'élan incontournable des images pour penser, et penser de manière personnelle, c'est-à-dire, entre, avec et malgré ce que « je dois » penser. Toutefois Debray enfonce le clou de la supériorité de l'image visuelle sur le langage. Dire comme *Borges* que le sentiment survient avant la pensée (que l'on ressent avant de savoir) présuppose peut-être une forme d'intuition, mais ne revient pas à dire que l'image surplombe le langage (ni l'inverse). À l'âge de l'écriture, c'est-à-dire au moment où le langage n'est pas dissociable de l'image (ce qui n'implique pas la relation inverse), c'est cette conjonction qui fait l'intérêt de la réflexion, pour sa densité, ses dilemmes et sa particularité – celle de l'écriture poétique ou littéraire. Une telle conjonction n'entraîne pas non plus l'équation entre le langage et la pensée ; précisément, dans la mesure où le langage n'est pas dissociable de l'image, celui-ci peut difficilement être pensé sans image ; mais l'image en question en est une inhérente au langage. En quelque sorte, les images insufflent la troisième dimension à ce que « je pense » : ce que je pense, je le pense en moi-même, mais dans le monde.

Selon les quelques réflexions rassemblées ici, Tisseron pense à partir de l'image visuelle, retraçant celle-ci dans le processus d'intégration de l'image du monde aux balbutiements du développement de l'être humain – processus d'abord sensoriel et spatial qui rend possible les processus symboliques de la notion d'image. La première notion d'image, celle de la relation terrestre à l'environnement et son rôle dans la conscience de soi et de sa propre existence, ne disparaissent pas dans le processus symbolique ; pourtant ils se trouvent facilement négligés par la suite, du moins dans les sociétés de l'image qui découlent d'une vision iconoclaste. C'est tout le processus de réinscription, pour le langage, d'une relation au monde. Tandis que Bachelard, *Borges*,

²⁴⁹ Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris : Gallimard, 1992, p. 104.

Jung, Spielrein pensent l'image symbolique – en effet si on peut rattacher une image particulière à un ordre d'images, elle est symbolique ; l'inscription individuelle et créative de la relation au monde se produit dans la métaphore, qui, bien que non enregistrée dans la compagnie des symboles visibles à l'œil, peut être *reconnue*. De l'intérêt que porte Tisseron à la relation établie avec l'image en principe visuelle, image et relation affectées par le support qui retient cette image, j'extrapole une réflexion qui s'adresse à l'image intérieure, l'image poétique dont l'un des vecteurs est le langage (cela, sans exclure aucun type d'image), et le support, la vision intérieure ; ainsi de l'écriture comme organe de vision. L'intérêt que *Borges* porte à la musicalité de la poésie concerne ainsi le support de l'image (images intérieures, poétiques), c'est ce qui détourne de l'image purement symbolique ; la poésie et le rythme portent une dimension de la relation aux images qui ne se laisse pas articuler par une convention symbolique, c'est-à-dire d'avance codée et engrangée et dont le contenu est projeté intentionnellement.

La musique n'échappe pas à la symbolisation ; Susan McClary en fait la démonstration dans son essai *Feminine Endings*. La structure musicale, comme langage, traduit aussi une structure de pensée ; cette affirmation présuppose que le son, à si faible distance de son signe, ne s'en dissocie pas, il le conforme ; ainsi la musicalité visée par *Borges* et *Arenas* me semble valoir comme affirmation d'une dimension qui diffère de l'ordre symbolique et sans genre attribué, mais qui opère à l'intérieur ou à l'extérieur d'un tel ordre et qui passe inaperçu tant qu'on s'attache au contenu – du moins c'est ainsi que je l'entends. C'est bien sûr une image. Il s'agit d'une certaine manière d'imposer un silence au discours pour entendre ; dans ce silence le langage (ici l'écriture) reprend une dimension éliée. Il ne s'agit ni d'un retour nostalgique à une origine ni précisément de la restitution d'une valeur perdue, mais d'une nécessité : rappeler à la « vue » « l'intuition sensible²⁵⁰ » de la métaphore, force qui se présente dans le fond éclatant, là où « se situent les histoires dont nous sommes les titres obscurs. »

²⁵⁰ Friedrich NIETZSCHE. *Vérité et mensonge au sens extra-moral*. Traduction de Niels Gascuel. Lecture de François Warin et Philippe Cardinali. Paris : Actes Sud, 1997, p. 21.

En réitérant la nature double de l'image en tant que production issue du mouvement, Tisseron remonte à l'existence dans l'espace et le temps, conditions essentielles de la conscience de soi (de sa propre existence) selon un m propre au développement de l'être humain ; dans cet espace-temps s'inscriront de contenus symboliques qui en deviendront indissociables. Il s'agit de renouer en deçà de cette cristallisation du langage avec une relation sensorielle, inspirante – elle comporte un mouvement et un souffle – avec les images dans le langage poétique, ce qui ne dissout pas pour autant une portée abstraite, un contenu chargé. L'œil a peut-être l'habitude de voir les formes comme des contenants, on lui demande ici de penser les couleurs comme des interlocuteurs. Ce souffle est l'objet de l'insistance de *Borges* sur la musicalité du langage ; certainement l'ouïe s'affine au crépuscule de la vue, mais elle appelle aussi le langage à sa dimension physique et sensorielle, spatiale et temporelle ; c'est cette conjonction qui s'avive dans l'image poétique. L'écriture comme « organe » de vision s'énonce aussi en ces termes.

[...] there are other spatial issues at stake in music – issues that are not only neglected but actively repressed by most of professional musicians and theorists. And [Laurie] Anderson forces us to become aware of these submergend – though critical – issues.

The most significant of these concerns the physical source of sound. In many cultures, music and movement are inseparable activities, and the physical engagement of the musician in performance is desired and expected. By contrast, Western culture – with its puritanical, idealist suspicion of the body – has tried throughout much of its history to mask the fact that actual people usually produce the sounds that constitute music. [...]²⁵¹

Tisseron et Régis Debray tiennent un propos semblable à propos de l'image quand ils se reportent à la querelle entre iconoclastes et iconodules ; à cela près que Debray considère que la sphère chrétienne a rendu aux images une place incarnée, aussi légitime que facilement exploitable et médiatisable, tandis que Tisseron fait ressortir au contraire dans la même sphère la persistante lacune du processus de symbolisation relatif à l'image, dont la dimension de présence est constamment évacuée : en-dehors de l'univers publicitaire, la puissance de présence de l'image est élidée au profit de sa puissance de signe ; cette puissance de présence enveloppante n'est pas absente de

²⁵¹ Susan MCCLARY, *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1991, p. 136.

l'expérience de l'image, mais non reconnue ni prise en compte dans la pensée de l'image ; ce manque n'est qu'inconsciemment exprimé dans la recherche d'une compensation manifestée dans la mise en forme de l'image par des moyens technologiques de plus en plus enveloppants : ainsi des projections tridimensionnelles de l'image, reconstitution d'un espace-temps dans lequel l'individu pourrait enfin *se situer*. Je soupçonne que la même lacune s'applique à la pensée des images dans l'écriture. L'image poétique n'est autre qu'une image transformée dans l'écriture des premières images auxquelles je suis *sensible* et que je découvre (à moi-même et aux yeux de la lecture) dans leur transformation *dans* le langage et dans l'écriture.

Ahora que el fatigante vocerío de los vecinos despiadados y de los transeúntes inoportunos se ha ido disolviendo, se ha ido como recogiendo, sin ellos mismos saberlo, bajo la misteriosa señal del crepúsculo. Ahora que las voces están distantes ; suenan como distantes, apagados, los gritos, puede uno dar algunos pasos por la playa ; puede uno caminar un rato y sentarse luego, y respirar este breve silencio, esta breve calma, este breve hechizo de la luz violeta con que el trópico suele, por un instante, deslumbrarnos. Ahora que la claridad no resulta dolorosa ; ahora que los árboles y el mar gimen sin querer destacarse, sin egoísmo, respetando a los otros que también quieren gemir sin ser molestados. Ahora, en este breve respiro que nos concede la calma, uno puede detenerse y pensar ; uno puede cerrar los ojos (abrir los ojos) y mirar. Uno puede empezar a interpretar. Uno puede empezar a amar.

Pues cuando todo eso sucede, cuando, tan raramente, se provoca ese hechizo, se produce esa luz, se recogen las voces, uno empieza a sentir el verdadero ritmo de las cosas ; la verdadera gravitación de las cosas que los chillidos y los estruendos cotidianos, generalmente, no nos permiten observar.

Más si alguien oye esa vibración ; si alguien puede, a pesar de todo, escuchar ese ritmo que está un poco más allá, que solicita del silencio y de la participación del silencio, que solicita de la belleza y de la apreciación de la belleza, entonces es que ha llegado el amor. Es decir : han llegado el ritmo y la imagen. Ha llegado sobre todo, el receptor de ese ritmo y de esa imagen : el que atiende y vigila. ¿Y quién es el que vigila sino el que espera? ¿Y quién es el que espera sino el que cree? ¿Y quién es el que cree sino el que crea? ¿Y quién es el que crea sino el poeta? Es decir, un ser misterioso y terrible, un elegido. Poeta es una condición fatal que se convierte en dicha solo cuando logra expresarse cabalmente. Para el poeta, expresar su condición es ser. Los poemas que **son** están por encima de todo tiempo y de todo terror ocasional (sin ser ajenos a los mismos), instalados en el gran tiempo y en el gran terror permanentes²⁵².

²⁵² Reinaldo ARENAS, « El reino de la imagen », in *La Gaceta de Cuba* (La Habana) VIII, 88 (diciembre 1970) : 23-26. « Maintenant que les cris épuisants des voisins impitoyables et des passants inopportuns ont commencé à se dissoudre, à se résorber, à leur insu, au signal mystérieux du crépuscule. Maintenant

Je suis tentée d'associer – entre mille résonances et uniquement dans le contexte de cette réflexion sur l'image – à un passage du même texte de Spielrein (« La destruction comme cause du devenir ») qui concerne l'amour comme disparition du Moi ; « sin egoismo » ; cette disparition, en un sens métaphorique, est-elle une disposition particulière propre aux images, en même temps disposition à voir ? Accompagnée, comme dans les circonstances de ce qui n'a pas d'explication, par un éblouissement : « este breve hechizo de la luz violeta con que el trópico suele, por un instante, deslumbrarnos. » Ou peut-être n'est-ce pas un moment de vision mais de transformation de la vision qui survient dans une certaine disposition violette du crépuscule – celle où la lumière ne tombe pas de plein fouet, où il manque aussi quelque chose, du fait même de la fragmentation de la lumière solaire qui ne remplit alors plus en tous points l'espace et la vue. Ce moment est-il aussi l'atmosphère de la lucidité ? La lucidité est plutôt douloureuse parce qu'elle concerne un redressement de la perception vers la « réalité » – au sens de ce que sont les choses en-dehors de la cathédrale du langage telle que critiquée par Nietzsche, c'est-à-dire le langage détaché des intuitions, raccroché au monde de manière factice, tentative de continuité, d'unité, de cohésion, tentative de parer à une souffrance. La lucidité s'opère sous l'effet d'une brûlure directe et sans soustraction. Je soupçonne également que ce passage sur l'aspiration au calme concerne

que les cris résonnent au loin, étouffés, chacun peut faire quelques pas sur la plage ; chacun peut marcher quelque temps pour ensuite s'asseoir et respirer ce bref silence, ce peu de calme, cet envoûtement fugitif de la lumière violette dont les tropiques ont l'habitude de nous éblouir pour un instant. Maintenant que la clarté n'est plus douloureuse ; maintenant que les arbres et la mer gémissent sans attirer l'attention, sans égoïsme, en respectant ceux qui veulent eux aussi gémir sans être dérangés. Maintenant, dans ce souffle passager que nous accorde le calme, chacun peut s'arrêter pour penser ; chacun peut fermer les yeux (ouvrir les yeux) et regarder. Chacun peut commencer à interpréter. Chacun peut commencer à aimer.

Car au moment où tout cela se produit, quand, si rarement, cet envoûtement se produit, se produit cette lumière, se résorbent les cris, chacun commence à sentir le véritable rythme des choses ; la véritable gravitation de ce que les glapissements et les fracas quotidiens, en général, ne permettent pas d'observer.

Mais si quelqu'un entend cette vibration ; si quelqu'un, malgré tout, peut écouter ce rythme qui se trouve un peu au-delà, qui relève du silence et demande la participation du silence, qui relève de la beauté et de l'appréciation de la beauté, alors, c'est que l'amour est là. C'est-à-dire que sont arrivés le rythme et l'image. Est arrivé surtout le récepteur de ce rythme et de cette image : celui qui est attentif et surveille. Et qui est celui qui surveille sinon celui qui attend ? Et qui est celui qui attend sinon celui qui croit ? Et qui est celui qui croit sinon celui qui crée ? Et qui est celui qui crée sinon le poète ? C'est-à-dire un être mystérieux et terrible, un élu. Poète est une condition fatale qui ne se transforme en bonheur que si elle peut s'exprimer entière. Exister, pour le poète, c'est exprimer sa condition. Les poèmes qui **sont** poèmes sont au-dessus de toute époque et de toute terreur occasionnelle (sans leur être étrangers), installés dans le temps et la grande terreur permanentes. » (traduction libre)

aussi l'inspiration, théâtre de « Bestial entre las flores », le souffle qui manque aux cordes tendues des mots agrippés à leurs conventions.

Le double n'offre pas ici un antagonisme qui exige un parti ; les oppositions pour leur propre définition sont indissociables ; le double indique une coexistence ; c'est ce qui rend l'opposition irréductible, ce pourquoi une image se tient et pour quoi on y tient ; elle retient les deux pôles du « drame humain » – vie et mort ; elle provoque ainsi un saisissement du temps dans lequel se joue un tel « conflit », ouverture et « mesure » de son ampleur, de cet espace et de cet instant particuliers. Une valeur n'exclut pas l'autre. Elles coexistent dans une équation insoluble qui est celle du texte littéraire.

Le motif de la lumière – j'entends par là l'abondance des images relatives à la lumière, qu'elles concernent la vue et ses organes ou la vision ou sa perte, ses couleurs, actes et souffrances, les apparitions, brûlures, combustions et ignifications, les visions, et ses variations temporelles, éclats, reflets et disparitions – révèle une impressionnante variété d'intensités d'énergie à l'oeuvre. Un *motif*, c'est-à-dire un dessin, c'est-à-dire encore, un signal visible, est aussi un élan et ce vers quoi celui-ci se porte, l'élan étant pour sa part invisible. Les points de brûlure, les moments où ces élans consomment l'individu lui-même le portent au seuil de son anéantissement – c'est-à-dire au risque de sa transformation. La « libido » se décrit alors comme le vecteur de la relation au monde rendue visible dans le texte par degrés de luminosité.

En quelque sorte, la vie des images, en ce qui a trait à leur « apparition », posséderait un dynamisme semblable à celui décrit par Spielrein à propos de l'instinct de conservation de l'espèce – une analogie ne peut se restreindre à son domaine :

L'instinct d'autoconservation est un instinct simple, ne consistant qu'en un élément positif, tandis que l'instinct de conservation de l'espèce, auquel il faut détruire l'ancien pour créer le nouveau, consiste à la fois en un élément positif et un élément négatif, il est essentiellement ambivalent ; c'est la raison pour laquelle il est impossible de faire intervenir sa composante positive sans, du même coup, aussi mettre en jeu sa composante négative, et inversement. L'instinct d'autoconservation est un instinct « statique », dans la mesure où son

rôle consiste à protéger l'individu, dans son état actuel, contre toute influence extérieure, tandis que l'instinct de conservation de l'espèce est un instinct « dynamique », qui a pour but la modification de l'individu, sa « résurrection » sous une forme nouvelle. Or nulle modification ne peut avoir lieu sans la destruction d'un état antérieur²⁵³.

Métaphoriquement, la conjonction de ces deux instincts en l'individu, à l'image de l'équation de l'absurde et du dilemme de l'existence dans le temps, destruction et création se trouvent éliminées par la transformation ; je me rapporte de nouveau à l'expression de Bachelard selon laquelle l'imagination est l'activité de transformation des images, plus que leur invention à proprement parler ; si chacun doit se libérer de l'emprise qu'ont sur lui certaines images en leur en surimprimant d'autres²⁵⁴ qu'il faut créer ou recréer, la destruction par ignification chez *Arenas* fait partie, comme également la parodie, d'une forme potentielle et maximale de transformation des images, livrées à leur disparition dans le mouvement de faire apparaître d'autres images qui pouvaient se trouver là, non forcément cachées – sous tension, ou en préparation dans le fond éclatant. Ces images transformées ne sont pas nécessairement visibles au bout d'une ligne donnée par une séquence temporelle ; « La Vieja Rosa » se consume, parmi les tisons que deviennent les fondations, au moment de sa plus douloureuse prise de conscience ; c'est celle-ci qui constitue le seuil de transformation ; sa conséquence est sa possibilité même, elle n'en nécessite que l'évocation. *Otra vez el mar* consiste en soi en cette transformation ; dans sa lucidité agitée, ses vagues d'images limpides qui en lavent par moment le poids, son indissociable présence et sa disparition réitérée – « el canto es lo que queda escrito sobre la nada » – le texte est lui-même sa propre disparition et sa propre apparition ; sa propre transformation.

Ainsi s'ignifie l'image, brûlure qui est aussi bien sa lucidité que son chemin de disparition *en tant qu'image immuable* et dont les coordonnées temporelles s'enchevêtrent, en même temps en train de pressentir sa disparition et de vivifier sa présence transformée en palpitations d'image.

²⁵³ SPIELREIN, « La destruction comme cause du devenir », in *Revue française de psychanalyse*, *op. cit.*, p. 1311.

²⁵⁴ Voir Serge TISSERON, *Psychanalyse de l'image*, *op. cit.*

Y así, mientras vamos muriendo, todo sigue suspendido en la espera. Y vivimos, es decir, continuamos, hacemos todas las cosas, como si esta vida, como si estas cosas, no fueran realmente la realidad, como si el sentido de la vida, su objetivo, sus mismos movimientos, fuesen otros que no alcanzamos a vislumbrar, pero que, de seguro, sospechamos, no es éste... Pero entonces, me digo, ¿cuál es, cuál es? ¿Cuál es el sentido que está detrás de todos estos gestos, de estas acciones (mil veces repetidas, mil veces ineficaces), detrás de toda esta aparente realidad?... Nadie me espera, pienso ; nadie en algún sitio me está aguardando ; y sin embargo el tiempo (ese resplandor, esa sensación de fraude, esta sensación de escozor no identificada en sitio específico) transcurre [...]²⁵⁵.

Il est devenu très clair que la lumière est une force à l'oeuvre qui soumet l'individu au temps, et qu'elle peut l'y saisir et l'y soustraire. Manque, désir et attente sont aussi la marque et la brûlure du temps. De nouveau apparaît en évidence le registre de la lumière en résonance non seulement avec la conscience mais avec la pensée comme activité de la conscience ; la conscience de voir ou de ne pas voir, ou l'apparition ou la disparition des images, « montrent » une transformation. Au premier plan, il s'agit de savoir, ou ne pas savoir, peut-être d'apprendre, certainement de prendre conscience ; qu'en est-il de réfléchir, d'imaginer, activités du regard intérieur ? Le regard brûle, la lumière traverse l'œil et peut former des images dans l'acte de vision ; il peut aussi infliger sa brûlure. Mais, comme le présagent les incendies et l'éclat des lames en suspens, le bûcher de la rose, la brûlure météore, comme le signale l'image du phénix dans l'« œil phénicien » et plus loin dans l'association sémantique et mythique entre la parole et la lumière, tout ce qui brûle ou réchauffe recèle un potentiel de transformation.

²⁵⁵ ARENAS, *Otra vez el mar*, op. cit., p. 107. « Ainsi tandis que nous agonisons, tout est suspendu dans l'attente. Et nous vivons, c'est-à-dire que nous continuons, nous faisons toutes les choses comme si cette vie, comme si ces choses, n'étaient pas réellement la réalité, comme si le sens de la vie, son objectif, ses mouvements eux-mêmes, étaient autres : ce que nous ne pouvons pas apercevoir, mais dont nous soupçonnons certainement que ce n'est pas cela... Mais je me demande alors, c'est quoi, quoi ? Quel est le sens caché derrière tous ces gestes, ces actions (mille fois répétées, mille fois inefficaces), derrière toute cette réalité apparente ?... Personne ne m'attend ; personne, nulle part, n'est dans l'attente de moi. Néanmoins, le temps (cette brillance, cette impression de tromperie, cette impression de brûlure non identifiée en un lieu spécifique) s'écoule [...]. » (*Encore une fois la mer*, op. cit., p. 146.)

Énergie et image

Sous le soleil s'avancait le seul homme que le soleil n'éclairât pas, et cette lumière qui se dérobaît à elle-même, cette chaleur torride qui n'était pas de la chaleur, était pourtant issue d'un vrai soleil.

Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*

Le dieu devient soleil et trouve par suite au-delà de la division morale son expression naturelle dans le père céleste éclatant de lumière et dans le diable. Ainsi que le remarque Renan, le soleil est à vrai dire la seule image divine « raisonnable », que nous nous placions au point de vue du primitif ou à celui des sciences naturelles d'aujourd'hui. Dans les deux cas, le soleil est le dieu-père dont vit tout ce qui vit, fécondateur et créateur, source d'énergie de notre monde. Dans le soleil, être naturel qui ne connaît nulle division intérieure, se résout harmonieusement le conflit auquel l'âme humaine est en proie. Le soleil n'est pas seulement bienfait ; il est aussi bien capable de détruire – et c'est pourquoi la figure zodiacale de la chaleur d'août est le lion qui ravage les troupeaux et que tue le héros juif Simon pour délivrer de cette calamité la terre languissante. Mais la nature propre du soleil est de brûler et il semble tout naturel à l'homme qu'il le fasse. De même il éclaire indistinctement le juste et l'injuste et laisse grandir les êtres vivants utiles et les nuisibles. Aussi le soleil semble-t-il propre à représenter le dieu visible de ce monde, c'est-à-dire de la force active de notre âme que nous appelons libido et dont l'essence est de produire l'utile et le nuisible, le bien et le mal. Cette comparaison n'est pas un simple jeu de mots : les mystiques nous l'ont appris : quand leur recueillement les plonge dans la profondeur de leur être le plus intime, ils trouvent « dans leur propre cœur » l'image du *soleil* ; ils trouvent leur propre volonté de vivre, qu'on nomme à bon droit, et même, peut-on dire, avec un droit « physique », *soleil*, puisque le soleil est la source de notre énergie et de notre vie. Ainsi en tant qu'elle est un processus énergétique, notre vie physiologique est entièrement *soleil*²⁵⁶.

Les images dont il est question nourrissent la pensée et la portée de la brûlure du soleil dans *Otra vez el mar*, mais aussi dans *Celestino*, où l'énergie, solaire, est concentrée dans la figure du grand-père, dans les éclats des lames, l'éblouissement que produisent les éclairs, marques de force concentrée dans la lumière comme un point pivotant, source et fin, affrontement et dissolution. Même si le soleil est une présence universelle, au sens tout à fait physique et sans doute aussi psychologique, son image et le tropisme

²⁵⁶ Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, op. cit., pp. 222-224.

solitaire des textes d'Arenas pourraient-ils réellement ne s'articuler que comme récurrence de symboles dans l'écriture ? Quand elle se rend ainsi visible, l'omniprésence est ignifiante. Je ne souhaitais pas lire dans le soleil de *Celestino* le symbole d'un dieu sous couvert ou d'un instrument décapitant destiné à dénuder le psychisme de l'auteur, mais mettre en rapport la récurrence de la référence lumineuse, condition d'existence et brûlure, avec l'écriture ; quel sens donner à la lumière dans le texte sans le réduire en cendres ? L'analogie, le rapprochement et l'association des idées doivent se produire au plan du texte. Sous le regard neutre, vital et dangereux du soleil (telles sont aussi les variations du caractère du grand-père), c'est la conscience qui s'active, chez des êtres constamment coupables de leur lucidité et exposés, là où physiquement ils sont le plus mis à nu – seuls devant la mer, dans la campagne pelée, et même en pleine ville chauffée, écumée, rasée – ; la lumière attise leur conscience d'une condition incontournable dont ils doivent faire leur existence. Ce n'est pas de la conscience articulée en termes du bien et du mal, mais la conscience de soi dans le monde, la conscience de sa propre finalité, noeud tragique du « drame humain ».

Nombreuses sont les tentatives tant mythologiques que philosophiques, pour formuler et rendre sensible cette force créatrice que l'homme connaît parce qu'il la vit subjectivement. Pour en donner quelques exemples, je rappelle la signification cosmogonique de l'*Eros* dans Hésiode ainsi que le personnage orphique de *Phanès*, « le lumineux », le tout premier, « père d'Eros ». [...] Pour le néoplatonicien Plotin, l'âme universelle est l'énergie de l'intellect. Plotin compare l'*UN* (principe créateur premier) à la lumière en général, l'intellect, au *soleil* [...] ; l'âme universelle à la lune²⁵⁷.

Ainsi le soleil n'est pas seulement au-dessus de nos têtes, mais à l'intérieur de nous. C'est l'imagination exercée par la parole consumante qui en s'activant permet à un conflit ou une interrogation de se révéler, de se donner forme, se transformer ou se dissoudre en images persistantes. S'agit-il de « rendre sensible cette force créatrice que l'homme connaît parce qu'il la vit subjectivement » ? Dans l'oeuvre d'Arenas, cette force se rend « visible » dans le foisonnement et la récurrence d'images tournées vers la lumière par un instinct irrépressible. L'enchaînement de la mise en mouvement d'une force vitale vécue personnellement compose la force et sa forme en même temps,

²⁵⁷ JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, op. cit., p. 245.

mouvement et signe visible, énergie qui prend forme d'écriture. Les images, activations de l'énergie invisible de l'imagination constituent, dans l'écriture, des représentations visibles au regard intérieur et aux autres organes de la sensation. Interprété dans ce sens, le symbole au sens jungien n'est pas dissocié de l'énergie qui le fait apparaître ; il la déclare.

L'écriture comme intensité

Désir et dissolution sont des formules « graduelles », qui se présentent par nuances, avec intensités, comme les analogies, qui n'obéissent pas à l'écart des oppositions ou des contrastes mais à des rapprochements à plus ou moins fort degré ; la polarité dans ce contexte n'a de sens qu'à titre de contradiction et de coexistence. Borges a-t-il bien perdu le contraste ? D'un point de vue optique, certainement, mais non du point de vue des nuances puisque les couleurs l'accompagnent toujours – il doit s'enfoncer vers les profondeurs qui recèlent des éblouissements, délesté pour cela d'un point de repère unique, mais fortement contraint par cette même absence. C'est en ce point du parcours que la cécité exige ce courage qui « ne s'hérite pas ». Les nuances s'en trouvent aiguës et *Borges* explore plus délibérément la *possibilité*, manifestement centrée sur la clarté d'esprit – dans la rose subtile de Paracelse, les pierres bleues aux mathématiques dérapantes, l'infiltration d'une mémoire étrangère dans la mémoire familière multipliant le défi de la conscience de soi, et l'enchevêtrement quantique des points de vue temporels permettant la rencontre entre *Borges* et *Borges* à des années d'écart ; la vision métaphorique se formule dans les images de la vision.

« Il me semble donc qu'un symbole doit en général son origine au désir qu'a un complexe de se dissoudre dans la totalité générale de la pensée. Le complexe perd ainsi de son caractère personnel. Cette tendance à se dissoudre (transformation) qu'a chaque complexe particulier est le ressort de la poésie, de la peinture, de chaque sorte d'art. »^[258]

²⁵⁸ Jung cite ici Sabina Spielrein, *Ueber den psychologischen Inhalt eines Falles von Schizophrenie. Jahrbuch für Psychoan. u Psychopath. Forschung*, t. III, p. 329. (*Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, note 20, p. 248)

Remplaçons le terme « complexe » par celui de valeur énergétique (= valeur affective du complexe) et la conception de Spielrein concorde aisément avec la mienne.

Il semble que ce soit par la voie des formations analogiques que s'est peu à peu modifié le trésor des représentations et des noms. Il en résulte un élargissement de l'image du monde. Des contenus particulièrement accentués (« complexes affectivement teintés ») se reflètent en de multiples analogies et synonymes créés, dont les objets se trouvent ainsi poussés dans le domaine d'action magique de la psyché. [...] Il est évident que cette découverte d'analogies, qui prend son point de départ dans les contenus affectivement teintés, doit avoir une importance énorme pour le développement de l'esprit humain. Aussi nous faut-il donner raison à Steinthal qui pense qu'il faut reconnaître au petit mot « comme » (gleichwie) une importance tout à fait extraordinaire dans l'histoire du développement de la pensée. On peut facilement se représenter que le passage de la libido à l'analogie a conduit l'humanité primitive à une série de découvertes de la plus haute importance²⁵⁹.

C'est pour moi en ce sens que l'écriture peut être vue *comme* intensité. Et si les formations analogiques provoquent un élargissement de l'image du monde, ainsi en est-il d'une éventuelle définition (de la vision) de l'écriture. L'enrichissement provoqué par l'analogie est une opération des nuances ; plus les nuances se révèlent, manifestent ou produisent, et si elles persistent, et même si elles s'effaçaient à mesure, plus l'image du monde se diversifie en suivant son cours, s'intensifie et se densifie en variations. Ainsi ce que j'entends par « la vision de l'écriture » n'est pas « ma vision » ou « la vision » mais une forme de vision, c'est-à-dire une activité plutôt qu'une théorie, qui soit propre à l'écriture – pratiquement, l'écriture comme organe de vision. Il est frappant qu'à des « contenus particulièrement accentués » – des points saillants, c'est-à-dire d'une intensité surélevée par rapport aux autres – correspondent précisément des « complexes affectivement teintés » ; la dimension affective, et la dimension colorée, ne sont pas posées là par hasard. C'est l'essentiel de ce lien qui était exploré au premier chapitre ; ce qui est coloré est « affectivement teinté » et recèle un grave enjeu, et par conséquent un potentiel de sacrifice – pour *Reinaldo* des *Blessés*, c'est le sacrifice de son éclat intérieur, de son écriture, peut-être même de ce qui rendrait son existence plus entière, c'est-à-dire, l'*autre Reinaldo* – son aspiration et inspiration, et, ainsi, aussi ce qui le porte vers les hauteurs. La diversification par analogies se retrouve dans toutes les

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 250.

premières représentations du déploiement de l'univers, comme le potentiel que recèle chaque analogie de poursuivre son déploiement et sa démultiplication sans en être diminuée mais bien plutôt en renouvelant la manifestation de ce potentiel, communiquant toujours avec l'énergie indivisible qui lui donne lieu.

I-iv-7 : En ces temps-là, cet univers tout entier était à l'état d'indifférenciation (non déployé). Puis intervint la différenciation, qui porta uniquement sur le nom (nama) et la forme (rupa) – à ceci, à cela, était attribué tel ou tel nom, et ceci, cela, prenait telle ou telle forme. Et à ce jour encore, cet univers reste différencié par le nom et la forme, tel ou tel nom correspondant à telle ou telle forme. L'Atman est entré et s'est répandu dans ces corps jusqu'au bout des ongles, semblable au rasoir qui est enfermé dans son étui, ou semblable au feu qui maintient la cohésion du monde tout en demeurant occulté dans sa source²⁶⁰.

La lumière est une image privilégiée de cette énergie première en cela qu'elle permet de voir sans elle-même se laisser voir. En ce sens, ce qui est vu, l'atmosphère dans laquelle agit la vision, trouve son équivalence dans la lumière ; c'est qu'elle est condition de possibilité, non finalité, « semblable au feu qui maintient la cohésion du monde tout en demeurant occulté dans sa source » ; qu'on essaie de fixer la source de la lumière et c'est la brûlure. C'est sans doute aussi pour cela qu'une intensité brusque, vive et furtive est aussi révélatrice ; elle imprime la possibilité de la brûlure en offrant l'énergie nécessaire pour franchir un seuil de conscience – voilà simplement une image ; l'éblouissement ressemble à l'évanouissement en ce qu'il saisit la durée d'un instant et provoque un vertige où l'esprit pourrait tendre vers ce qui précède le moment de bascule pour s'y raccrocher, à l'inverse d'un saut ; un tel mouvement me semble une forme détournée d'une question posée par la conscience à elle-même, concernant la possibilité d'absorber cette nouvelle image (ou disparition d'image), ou de l'habiter.

C'est sans doute dans cette ambiguïté que se trouve le texte littéraire ; ni seulement le mot ou le verbe, ni dissociable de cette forme. Il faut le saisir par ce « plus » qu'il produit et dont il est fait. Qu'est-ce que l'écriture alors ? Si l'analogie peut encore opérer :

²⁶⁰ « Brahmana IV : La Création et ses causes », *Brihadaranyaka Upanishad*, <http://www.les-108-upanishads.ch/brihadaranyaka.html>

On ne peut voir l'Atman, on ne le perçoit qu'à travers ses manifestations partielles, c'est-à-dire de façon fragmentaire. Lorsqu'on respire, l'Atman est le souffle vital, le prana ; lorsqu'on parle, il est l'organe de la parole ; lorsqu'on regarde, il est l'œil ; lorsqu'on entend, il est l'oreille ; lorsqu'on pense, il est le mental. Ce sont là ses noms, tout simplement, lesquels reflètent ses diverses fonctions. Celui qui médite sur l'un ou l'autre de ses aspects ne le connaît pas vraiment, car il est alors perçu incomplètement : en effet, l'Atman est coupé de sa totalité dès qu'on l'associe à l'une de ses caractéristiques²⁶¹.

Cette pensée des modalités de l'activation de l'énergie appuie l'image de l'écriture comme organe, c'est-à-dire de l'écriture comme organe de l'intensité de la lumière du soi, dans sa forme de parole. Le texte littéraire produit des images (ou « complexes ») « affectivement teintées ».

[...] c'est d'elle [la bouche] que provient même l'invention essentielle des premiers hommes, selon la relation hindoue : celle du *feu*. Aussi trouvons-nous des textes qui mettent sur le même plan *feu* et *parole*. Dans l'Upanishad Aitareya (I.I, 3) : « Alors il alla chercher dans l'eau un Purusha (Manu) et lui donna forme. Il le couva ; alors qu'il le couvait, sa bouche se fendit comme un oeuf et de cette bouche surgit la parole, et de la parole, Agni. »

La parole, feu, et le feu, parole, donnent encore du souffle à la réflexion sur l'image – si l'image a sa condition de possibilité initiale dans la lumière, la lumière se déversant dans le feu, alors l'image elle aussi peut être parole et la parole, image. L'image, alors métaphorique, poétique, vit sans doute dans l'intensité de la parole, tonalité de l'écriture.

Il est donc dit une fois, ici, que c'est de la parole que vient le feu, et l'autre fois que c'est le feu qui devient parole. La même relation entre feu et parole se retrouve dans l'Upanishad Brhadâranyaka (III,2) :

« Yâyñavalkya, dit-il quand après la mort de cet homme sa parole se transforme en feu, sa respiration en vent, son œil en soleil, etc. » Un autre passage du même ouvrage dit (4,3) : « Mais quand le soleil est couché, ô Yâyñavalkya, et que la lune est couchée et que le feu est éteint, qu'est-ce qui sert de lumière à l'homme ? Alors la parole lui sert de lumière ; car à la lumière de la parole, il est assis et va de-ci de-là, fait son travail et rentre chez lui. Mais quand le soleil est couché, ô Yâyñavalkya et que la lune est couchée et que le feu est éteint et la voix muette,

²⁶¹ « Brahmana IV : La Création et ses causes », *Brihadaranyaka Upanishad*, *ibid.*

qu'est-ce qui sert de lumière à l'homme ? Alors il se sert à lui-même (Atman) de lumière ; car à la lumière du soi, il est assis et va de-ci de-là, fait son travail et rentre chez lui²⁶².

L'écriture est donc une forme d'intensité, faite d'intensités. Intensités de quoi ?

Certainement, simplement et dans toute sa complexité, de l'intensité de la lumière du soi. L'être humain recherche sa propre lumière, une lumière susceptible de l'éclairer de l'intérieur ; il cherche une intensité qui le porte.

L'association, étrange au premier abord, de bouche, feu et parole se retrouve encore dans notre langage d'aujourd'hui : Les paroles sont « enflammantes » et « ardentes ». [...] Toujours le feu est dit « dévorant » et « mordant », ce qui montre la fonction de la bouche [...].

La relation bouche-langue-feu est donc sans équivoque. Il faut tenir compte du fait que les dictionnaires étymologiques citent un radical indogermanique bhâ dans le sens de luire, briller. [...]

Il semble que l'on retrouve une fusion archaïque des significations dans ces familles de mots égyptiennes qui dérivent du radical très voisin *ben* et *bel* et du redoublement *benben* et *belbel*. Le sens primitif de ces mots est : *jeter dehors, sortir, gonfler, faire sortir* (avec l'idée accessoire de *jaillir, bouillonner et forme arrondie*). *Belbel* accompagné du signe de l'obélisque signifie source de lumière. [...] Le radical indogermanique *vel*, dans le sens de *wallen*, (feu), se trouve dans le sanskrit *ulunka* = incendie, grec [...] = chaleur solaire, gothique *vulan* = *wallen*, ancien haut all. et all. moderne *walm* = chaleur ardente. Le radical indogermanique apparenté *velkô*, dans le sens de *briller, embraser*, se retrouve dans le sanskrit *ulka* = incendie, le grec [...] = *Vulcanus*. Or, ce même radical *vel* signifie aussi *retentir* ; sanscrit *vâni* = bruit, *chant, musique*, en tchèque *volati* = appeler. Le radical *svéno* = *retentir, sonner* se trouve dans le sanscrit *svan*, *svânati* = bruire, retentir ; zend. *quanant*, lat. *sonare*, anc. iran. *senm*, cambiren *sain*, lat. *sonus*, anglo-saxon *svinsian* = retentir. Le radical apparenté *svénos* = bruit, son, se trouve dans le védique *svânas* = bruit, lat. *sonor, sonorus*. Comme autre voisin nous avons *svonós* = ton, bruit, anc. iran. *son* = mot. Le radical *své(n)*, loc. *svéni*, dat. *sunéi* signifie *soleil* en zend. *qeng* = soleil (voir plus haut *svéno*, zend *qanant*) goth. *sun-na, sunnô*. Bien que les étoiles ne soient perçues que par leur lumière, on parle cependant de la musique des sphères et de leur harmonie, comme le fit déjà Pythagore. [...] La confusion des sens de retentir, parler, briller, feu, se traduit même physiologiquement dans le phénomène de l'audition colorée, c'est-à-dire de la qualité acoustique des couleurs et de la coloration des sons. On est donc contraint, en présence de cette relation, de penser à l'existence d'une *identité préconsciente* ; autrement dit les deux phénomènes ont, en dépit de leur complète différence réelle, quelque chose de commun. Il s'agit là d'une communauté psychique et même – et sans doute n'est-ce pas un hasard – des deux découvertes

²⁶² JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, op. cit., p. 279.

les plus importantes qui distinguent les hommes de tous les autres vivants : le langage et l'utilisation du feu. Tous deux sont des produits de l'énergie psychique, de la libido ou Mana, pour employer une notion primitive.

En sanscrit il existe un concept pour désigner dans toute son ampleur l'état préconscient dont il est question : c'est le mot *têjas*. Il signifie :

1° tranchant, coupant, fil ;

2° feux, éclat, lumière, ardeur, chaleur ;

3° mine florissante, beauté ;

4° force ardente créatrice de couleur dans l'organisme humain (supposé dans la bile) ;

5° force, énergie, force vitale ;

6° être violent, ardeur ;

7° force spirituelle et *magique* ; influence, apparence, dignité ;

8° sperme de l'homme.

Le mot *têjas* décrit donc l'état de fait psychologique que désigne aussi le terme « libido ». C'est l'*intensité* subjectivement perçue des faits les plus divers. Tout ce qui est fortement accentué, tous les contenus chargés d'énergie ont donc une signification symbolique étendue. Pour le langage, qui, de toute façon, exprime tout, cela se comprend. Mais il n'est certainement pas superflu de parler un peu du symbolisme du feu²⁶³.

Bien que Jung s'intéresse à une signification universelle dans le symbolisme du feu, je m'en tiens à la relation entre le langage et le feu à titre d'association de la faculté créatrice du langage et d'une force nourrissante, le feu, association dont les réverbérations ne sont cependant pas maîtrisables. « Tranchant, coupant, fil ». Les haches brandies par le grand-père et la grand-mère au-dessus de la tête de *Reinaldo* et de *Celestino*, les pierres jetées par la mère ou la lance dont elle menace les petits ne sont pas exclusivement un signe de violence, ce qui peut être difficile à admettre ; en ce qu'elles conjugent le tranchant, l'éclat, le sens *brillant* associé à la parole, elles sont un tranchant créateur, dédoublant, redoublant, transformant, le passage d'une énergie qui s'active tout au long du texte, et, si le texte est tout tressautant, hachuré, modulé, c'est que chaque coup est un élan qui s'accélère, s'abat, reprend en s'intensifiant. *Celestino antes del alba* dénonce sans doute la terreur provoquée par l'ignorance et les privations, mais a aussi le courage de dénouer la force vitale qui anime les mêmes créatures et de suivre ce fil dans ses variations d'intensité, dans son affirmation qui ne prend que

²⁶³ *Ibid.*, pp. 280-284.

quelques instants de repos, dans la mort, car dans le texte chacun vit et meurt, comme le soleil, à la fin de chaque jour, et reprend chaque matin son intensité.

Dans un débat où la suprématie de l'image visuelle dans son instantanéité enveloppante s'imposerait à l'écriture abstraite et exigeante dans sa linéarité, tant de désinvolture dans l'affirmation que le langage « exprime tout » est une idée désaltérante. C'est la pensée de la suprématie qui me gêne et non les caractères attribués à l'image ou à l'écriture ; le défaut de logique relève sans doute en partie du fait que l'image est rarement considérée autrement que dans sa forme visuelle, distrayant de la réflexion sur les modalités de l'image propre à l'écriture, l'image poétique ou littéraire dont il est question dans la présente réflexion. Et ce fait n'est nullement compensé par la place accordée à la métaphore à titre de simple figure du langage. Ce que le feu et la brillance de la parole instillent d'« image » brûlante dans le langage est exactement ce que la vision iconoclaste a voulu retirer à l'image visuelle : sa dimension vivante. La métaphore n'est pas simplement une figure du langage, elle est une image vivante, langage insufflé et inspiré. C'est l'intensité, dans le registre de la lumière, qui plante son arc entre l'image et l'écriture, autrement contrastées et dissociées dans le discours. L'intensité entre donc de manière décisive dans le langage, et non seulement par des liens étymologiques, car il est manifeste que le langage s'appuie sur la vision ; l'écriture poursuit ses propres affinités avec la lumière dans l'usage de la parole éclatante dont elle tire et produit des images. À la double origine dite « primitive » de la parole, musique entre terre et ciel et lumière qui réchauffe, correspond la polarisation du langage et de l'image, entre enveloppe et contenant, tel que l'exprime Tisseron ; une division se produit entre la vision, ou l'aspect de la représentation sur laquelle s'appuie le langage, et la musique et le feu, sensations et luminosités qu'on peut éprouver sans les voir. Du point de vue du langage, on reconnaît l'intérêt de Borges pour la musique, celle des mots, éprouvée sous la forme du poème. L'écriture littéraire devait se présenter comme le terrain où, plutôt qu'une division, il se produit un redoublement : de l'image dans le langage et du langage dans l'image, dans leurs propriétés éclairantes, consumantes, ondulantes et animées. Si je m'en tiens à ce passage retraçant les origines de la parole, l'écriture n'aurait pour substance et même comme finalité que le mouvement des énergies psychiques ; pour ma

part je crois que l'énoncé offre l'image d'un élan qui renvoie à l'affirmation et à l'accomplissement de soi-même dans le monde – dans les images.

Qui cherche une lumière qui le porte la porte au fond de soi : c'est la parole de sa propre conscience d'exister, lumière dont l'intensité surprend. C'est parfois une forte obscurité qui la découvre. Clarté et musique, c'est-à-dire parole, elle s'échange en modulations, en variations d'intensité ; elle a dû pour cela effectuer un curieux trajet entre la terre, les organes palpitants et les astres ; un trajet littéraire.

El reino de Alipio : le trésor

Agni est la flamme du sacrifice, *sacrificateur et victime*. De même que le Christ laissa dans le vin comme [...] (philtre d'immortalité) son sang rédempteur, de même Agni est aussi le *Soma*, breuvage sacré d'exaltation, nectar d'immortalité. Soma et feu sont considérés comme identiques dans la littérature védique. Les anciens Hindous voyaient dans le feu un symbole d'énergie toute-puissante du dieu, donc une image intérieure. Ils reconnaissaient de même dans la boisson enivrante (eau de feu, soma-Agni : pluie et feu) le même dynamisme psychique. La définition védique du soma : éjaculation, confirme cette idée. [...]

Le feu n'est pas étranger à la nuit ; inondée d'étoiles, elle contient aussi toute la lumière silencieuse de l'univers, matière en fusion et en préparation. Étoile, œil, œillet. La tombée de la nuit est-elle une baisse d'intensité ? Lumineuse, sans doute, la tombée est un marqueur de temps ; « Le temps est aussi défini par le lever et le coucher du soleil, c'est-à-dire par la mort et le renouvellement de la libido, l'éveil et la disparition de la conscience²⁶⁴. » Tout ce qui se produit avant l'aube se déroule dans une zone précise du temps, une zone propice. Est-ce comme chez *Borges*, où les transitions majeures se font dans l'instant magique qui précède le point du jour, avant le réveil, comme avant le réveil pour le blessé qui voit alors des couleurs plus proches de sa sensibilité, de sa cosmogonie intérieure, avant que la lumière du jour ne les estompe et les écrase, oblitérant le fond éclatant ? « Cette nuit m'apporte, avec le sentiment que toutes les

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 466.

choses sont évanouies, le sentiment que toute chose m'est immédiate. Elle est la relation suprême qui se suffit ; elle me conduit éternellement à soi [...] ²⁶⁵. » La nuit est l'objet d'une éternelle fascination. Avant l'aube : c'est peut-être un point du temps où la visibilité de l'œil étant réduite, l'immédiateté devient perceptible dissociée du raisonnement et de l'histoire, et où chacun se sent immédiat aux choses, parfois à soi-même, présent au vertige de ces instants invisibles, état de veille propice l'in vraisemblable.

Le trésor, ce qui, probablement, est caché, invisible aux yeux ou à l'attention – car souvent ce qui est caché se trouve en toutes lettres et en pleine lumière – le trésor est caché en apparence. En fait, la dimension essentielle du trésor est de receler quelque chose d'éblouissant dont on *connaît* l'existence ; le trésor doit alors être protégé des regards ou d'une trop grande proximité – on sait que le regard peut pétrifier ou livrer les choses à leur combustion. Le trésor est peut-être ce qui donne un sens aux choses, à la vie, au temps.

En medio de la tarde, que ya es de un insospechable violeta, Alipio, de pie junto a la baranda del balcón, casi se confunde con las últimas hojas del almendro. [...] Los altísimos gajos del almendro se encienden brevemente. De pronto, todo es silencio. Oscurece. [...] Poco a poco el cielo se va llenando de resplandores ; de estrellas que de pronto surgen como breves estallidos fosforescentes. Alfa, dice Alipio, y mira hacia occidente. Zeta, dice, y ahora su cabeza empina hacia lo más alto del cielo. La Osa Mayor, dice, y sus manos se elevan hasta la altura de los hombros. Por un momento queda en éxtasis ; luego se vuelve lentamente hacia el Norte y contempla una constelación casi imperceptible. Son las Pleyades, dice Alipio. Pero ya el cielo es un chisporroteo luminoso y él no sabe dónde fijar los ojos. A un costado del horizonte, la Constelación de Andrómeda lanza destellos que los ojos de Alipio no quisieran abandonar ; al otro extremo, la blancura deslumbrante de Cástor y Pólux, intercambiándose pequeños guiños como dos amigos inseparables, y casi coronando el cielo, la gran Constelación de Orión como un árbol incendiado, que sólo Sirio, la estrella más brillante, puede por momentos opacar. La cabeza de Alipio gira vertiginosamente ²⁶⁶.

²⁶⁵ Maurice BLANCHOT, *Thomas l'obscur*. Paris : Gallimard, 1950, p. 123.

²⁶⁶ ARENAS, « El reino de Alipio », *Termina el desfile*, *op. cit.*, pp. 99-100. « En fin d'après-midi, quand le ciel est déjà incroyablement violet, Alipio, debout contre la balustrade de son balcon, se confond presque avec les plus hautes feuilles de l'amandier. [...] Les dernières branches de l'amandier s'éclairent un instant. Et c'est le silence.

Le jour tombe. [...] Le ciel lentement s'emplit de lueurs ; d'étoiles qui soudain surgissent comme de brèves explosions phosphorescentes. Alpha, dit Alipio en renversant la tête pour voir le ciel tout en

« El reino de Alipio » commence dans la tombée violette de la nuit paisible, lumineuse, limpide, criblée de trésors d'étoiles et qu'Alipio, d'un regard amoureux et connaisseur, prend un plaisir indescriptible à absorber de tous ses yeux comme ce qu'il a d'unique au monde ; une image, son trésor. Il a fait des étoiles son alphabet, son langage (alpha, zeta) ; « Palabras, único tesoro (sin duda deteriorado y ajeno) con el cual aún me asomo, temeroso y titubeante, al espacio del mundo que me ha quedado : *la hoja en blanco...*²⁶⁷ » (« Palabras, único tesoro », regroupe un chapitre des essais d'Arenas sur la teneur vitale du fait littéraire dans son existence.) Son vertige, un mouvement d'élévation, désir de rejoindre ces « êtres » qui sont (son) l'essentiel.

Y sigue nombrando, una por una, las constelaciones, las más insignificantes estrellas que posiblemente hace millones de años que desaparecieron. Por último comienza a saltar sobre el balcón, como si quisiera escaparse hacia lo alto, levanta las manos, corre de un lado a otro, suelta chillidos de júbilo, ríe a carcajadas... [...] Y en el mes de noviembre, las lágrimas de Alipio, ante la contemplación del cielo, adquieren dimensiones insólitas. [...] Sus seres más queridos son la Constelación luminosa del Dragón -formada por diecisiete astros centelleantes- y Coppellia, la Cabra de la Constelación del Cochero. [...] No tiene casa Alipio, sólo un balcón donde puede mirar el cielo a su antojo, y eso le basta. Se siente completamente feliz [...] ²⁶⁸.

haut. Zêta, dit-il en reversant la tête pour voir le ciel tout en haut. La Grande Ourse, dit-il, en levant les mains jusqu'aux épaules. Il reste en extase ; puis il se tourne lentement vers le Nord et contemple une constellation presque imperceptible. Ce sont les Pléiades, dit Alipio. Le ciel n'est que scintillements lumineux, et il ne sait plus où tourner ses regards. D'un côté de l'horizon, la Constellation d'Andromède lance des étincelles qu'Alipio aimerait ne pas quitter de syeux ; de l'autre côté, c'est la blancheur éclatante de Castor et Pollux, les deux inséparables, qui échangent des clins d'œil. Et, couronnant le tout, la grande Constellation d'Orion, pareille à un arbre en flammes, à qui seule Sirius, l'étoile la plus brillante, peut porter ombrage. Alipio est pris de vertige. » (Le royaume d'Alipio », *Fin de défilé, op. cit.*, p. 88-89).

²⁶⁷ ARENAS, « Fluir en el tiempo », *Necesidad de libertad, op. cit.*, p. 84. « Paroles, unique trésor (sans doute détérioré et étranger) avec lequel je me penche, effrayé et titubant, au-dessus de l'espace du monde qu'il me reste : *la page blanche...* » (traduction libre)

²⁶⁸ ARENAS, « El reino de Alipio », *Termina el desfile, op. cit.*, pp. 100-101. « Il continue à nommer une par une les constellations, les étoiles les plus insignifiantes qui sans doute ont disparu depuis des millions d'années. Et voilà qu'il se met à sauter comme s'il voulait s'élancer tout là-haut, qu'il lève les bras, court d'un bout à l'autre du balcon, pousse des cris de joie, éclate de rire... [...] Au mois de novembre, quand Alipio contemple le ciel, ses larmes prennent des dimensions insolites. [...] Ses favorites : la Constellation Lumineuse du Dragon, composée de dix-sept astres scintillants, et Coppelia, la Chèvre de la Constellation du Cocher. [...] Alipio n'a pas de maison, seulement un balcon d'où il peut regarder le ciel à son aise, ce qui lui suffit pour se sentir parfaitement heureux. » (« Le royaume d'Alipio », *Fin de défilé, op. cit.*, p. 89-90).

Les étoiles, elles aussi métaphores perdues – certaines, présentant leur clarté ici, se sont là-bas éteintes.

Jusqu'à l'événement, un soir, d'un point lumineux qui se détache de la voûte céleste, dévale le ciel, trébuche et rebondit sur les autres astres, se fait boule de feu, masse incandescente, acquiert des proportions monstrueuses à mesure qu'elle se rapproche d'Alipio, et qui le pourchasse personnellement et impitoyablement toute la nuit.

La ciudad está desierta, parece como si nadie presenciara la catástrofe. A los oídos de Alipio llega como un zumbido, como millones de zumbidos, como un grito terrible que no es un grito porque no sale de garganta conocida. Por un momento Alipio mira al enorme fuego que se le acerca : es como un infierno, como algo lujurioso que nunca pudo imaginar con tales dimensiones y formas. No es sólo una estrella, son millones de estrellas devorándose unas a otras, reduciéndose a partículas mínimas, poseyéndose. Alipio, soltando enormes alaridos, toma la dirección del campo. La luz continúa persiguiéndolo ; los árboles desaparecen convertidos en brillantes llamaradas. [...] Como atraídos por hilos invisibles, los pájaros van a dar contra el borde de la luz y quedan carbonizados. [...] Todo el estruendo de la luz parece llegar a su culminación. Alipio se ha desmayado...²⁶⁹

Après une poursuite sans répit à travers la ville et jusque dans la campagne, la pierre incendiée finit par rattraper Alipio et s'abat d'un coup sur lui dans un impressionnant vacarme de lumière. À son réveil, il se retrouve, endolori, triste et furieux, dans une flaque de « soma » ; précisément, dans une flaque de son « image intérieure ».

La lumière surprend Alipio au sommet de son émerveillement. Une fois atteint le paroxysme d'un rapprochement, terrible fusion entre l'observateur et une force démesurée (ou insoupçonnée) découverte au fond de l'espace céleste (« l'immensité intime » de Bachelard), l'image qui suscitait l'éblouissement se transforme ; la sensation

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 102-103. « La ville est déserte, on dirait que personne ne veut être témoin de la catastrophe. Aux oreilles d'Alipio parvient comme un bourdonnement, des milliers de bourdonnements, ou plutôt un cri terrible, qui n'est pas un cri parce qu'il n'est porféré par aucun être humain. Alipio regarde ce feu énorme qui vient vers lui ; on dirait l'enfer, ou une débauche atteignant des proportions qu'il n'aurait jamais imaginées. Ce n'est plus une étoile, mais des millios d'étoiles qui s'entredévorent, se réduisent à d'infimes particules, se pénètrent. Alipio court vers la campagne en poussant des hurlements. La lumière le poursuit toujours ; les arbres sont transformés en torches étincelantes, et disparaissent. [...] Comme attirés par des fils invisibles, les oiseaux vont heurter le bord de la lumière et meurent carbonisés. [...] La chaleur semble avoir atteint son paroxysme. Alipio s'est évanoui... » (*Ibid.*, p. 91-92).

d'ampleur et de beauté brusquement se ternit, l'image du ciel étoilé se fait menaçante (comme le savoir) et l'on craint désormais sa brûlure. Il s'opère un renversement. L'éblouissement survient au coeur de la contemplation ; il recèle une menace d'égale ampleur. Désormais, l'image du ciel tout entière est brûlure ; cette brûlure est en soi la destruction d'une image intérieure ; ou plutôt, le point de destruction de cette image – ici le ciel étoilé, royaume d'Alipio – sur le point de disparaître et, par cela même, constamment ravivée – car la mémoire se souvient de ce qui est perdu et n'anticipe que les brûlures à venir. Ce problème temporel se pose au réveil qui brusque le regard au-delà de ses visions. Que devient l'être humain accablé par ses découvertes ? Fait troublant, mais si peu puisqu'il s'agit de se sentir découvert, exposé et mis à nu, et d'en éprouver une énorme honte, par la suite Alipio renonce à son royaume, terré au fond de sa chambre dès le soir tombé.

En medio de la tarde, que ya es de un intolerable violeta, Alipio, de pie junto a la baranda del balcón, casi se confunde con las últimas hojas del almendro. Hace rato que permanece inmóvil, mirando sin ver la gente que trajina por la acera. En el preciso instante en que el sol desaparece, Alipio, de un salto, entra en el cuarto y se acuesta, cubriéndose todo el cuerpo. Son las siete, Alipio con los ojos muy abiertos mira el techo. Son las ocho, Alipio, que suda a chorros, no se decide a abrir la ventana. Son las nueve, Alipio piensa que debe ser de madrugada. Son las doce de la noche. El cielo luce todos sus estandartes característicos. Las estrellas de primera manitud giran raudas como las ascuas de un molino gigantesco. La Osa Mayor avanza sobre el cielo boreal y toca el Carro de David ; se junta la Cola del Centauro con la Cruz del Sur ; las tímidas Pleyades avanzan, temblorosas, hacia la Constelación de Hércules. En estos momentos, Coppelion entra en conjunción con La Cabra de la Constelación del Cochero, y las Siete Cabrillas titilan junto a Orión que se expande. La Constelación del Zodíaco invade el cielo y se confunde con el Cúmulo de las Pléyades. Las estrellas variables, las cometas insignificantes y el destello de las galaxias que ya no existen deslumbran la tierra. La suave Constelación del Unicornio aparece por un momento, sus estrellas blanquísimas apenas se distinguen en la lejanía. Cástor y Pólux, los astros inseparables, están muy juntos. Alfa entra en relación con la Constelación del Can Menor. La Gran Nebulosa de Andrómeda reluce en esta hermosa noche de noviembre, transparente y sonora. Las lágrimas de Alipio brotan muy tibias, ruedan por los costados de la nariz, mojan la almohada.

Millones de soles trajinan solitarios por el espacio sin límites²⁷⁰.

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 104-105. « En fin d'après-midi, quand le ciel est déjà insupportablement violet, Alipio, debout contre la balustrade de son balcon, se confond presque avec les plus hautes feuilles de l'amandier. Il est là depuis un moment, sans bouger, sans voir les gens qui passent sur le trottoir. À l'instant précis où le soleil disparaît, Alipio, d'un bond, entre dans sa chambre et se couche en se couvrant jusqu'aux

Ainsi, l'homme a arraché ou *ravi* à la nature un secret (rapt du feu par Prométhée !). Il s'est permis, pourrait-on dire, une atteinte illégale à la nature et a incorporé à sa conscience une partie de l'inconscience primitive. Il s'est approprié, par une sorte de vol, quelque chose de précieux, portant ainsi atteinte au domaine des dieux. Quand on connaît la peur qu'éprouve le primitif en présence d'innovations imprévisibles, on peut aisément se représenter quelle est son incertitude et quelle est sa mauvaise conscience en présence de cette découverte²⁷¹.

Punition infligée par soi-même. Je vois se formuler ainsi une autre forme de renoncement au monde (ou au bonheur du monde), différente du suicide, semblable au suicide, cruelle puisque les soleils qui éclairaient les nuits d'Alipio – sa conscience et son désir de vivre – restent en navigation et en veille, disponibles dans toute leur palpitante visibilité, mais maintenant hors d'atteinte à l'individu les refusant par honte de lui-même ; résidu primitif ou mythique ou religieux, l'être humain s'effraie parfois de sa propre image et développe l'étonnante résolution de ne plus se laisser éclairer, de se couper de sa propre source, se confinant à l'obscurité sous la splendeur visible. Mais Alipio, souffrance et larmes en témoignent, n'est pas aveugle ; il sait de quel spectacle et de quel bonheur il se prive.

L'éblouissement s'est retourné et refermé sur lui-même. Tapi sous ses draps, l'habitué de la « musique des sphères » qu'il écoutait et orchestrait depuis son minuscule balcon s'inflige désormais de rester étranger aux brillantes rencontres (amoureuses et célestes) entre les constellations qui, impassibles, poursuivent sans lui leurs activités. « Millones

épaules. Il est sept heures, Alipio, les yeux grands ouverts, regarde le plafond. Il est huit heures, Alipio, qui transpire à grosses gouttes, ne se décide pas à ouvrir la fenêtre. Il est neuf heures, Alipio se dit que bientôt il fera jour. Il est minuit. Le ciel arbore tous les étendards qu'on lui connaît. Les étoiles de la plus grande magnitude tournent aussi rapides que les ailes d'un moulin. La Grande Ourse avance dans le ciel boréal et vient toucher le Chariot de David ; la Queue du Centaure et la Croix du Sud se rejoignent ; les timides Pléiades avancent en tremblant vers la Constellation d'Hercule. À ce moment-là, Coppelion entre en conjonction avec la Chèvre de la Constellation du Cocher, et les Sept Chevrettes titillent tout près d'Orion qui se déploie. La Constellation du Zodiaque envahit le ciel et se confond avec le Nuage des Pléiades. Les étoiles changeantes, les comètes insignifiantes et le poudroiement de galaxies qui n'existent plus illuminent la terre. La douce Constellation de la Licorne apparaît un moment, ses étoiles très blanches se distinguent à peine dans le lointain. Castor et Pollux, les astres inséparables, sont tout proches l'un de l'autre. Alpha entre en relation avec la Constellation du Petit Chien. La Grande Nébuleuse d'Adromède brille en cette claire nuit de novembre, transparente et sonore. Les larmes embuent les yeux d'Alipio, coulent le long de son nez, mouillent son oreiller.

Des millions de soleils s'affairent en solitude dans l'espace illimité. » (*Ibid.*, p. 92-93).

²⁷¹ JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, op. cit., p. 295.

de soles trajinan solitarios por el espacio sin límites. » L'image du ciel a-t-elle du même coup perdu son « âme » ? Du moins, Alipio est conscient qu'en se retranchant du monde il se prive de son royaume, c'est-à-dire de lui-même. Le problème de la conciliation du feu ravi aux dieux et de la lumière intérieure qui éclaire l'existence participe au défi de la lucidité ; entre-temps, l'être humain s'est ravi à lui-même le feu qui l'anime.

Malheureux créateur et destructeur, il se fait l'auteur de son propre crime ; piégé dans la contemplation, violenté par sa clairvoyance, Alipio résiste à se faire maître de son illumination et de sa maladresse. La conscience occasionne le désastre ; que fait-on de la lumière dérobée, à laquelle on s'est soi-même soumis ? Le tropisme pour la lumière a-t-il raison de l'être humain ?

Une telle impasse ne clôt pas pour autant la lecture d'un texte, qui n'est pas une question soluble mais l'une des équations de l'absurde ; certaines nouvelles du recueil *Termina el desfile* (auparavant *Con los ojos cerrados*, titre aussi de l'une des nouvelles qu'il contient), subissent la force et la fascination de leur désir, un élan, sans pour autant en canaliser le mouvement de manière libérante (du moins, c'est ce qu'il m'a semblé) ; comme « La Vieja Rosa », elles se terminent au point culminant, juste avant qu'une nouvelle dimension de l'énergie, de la conscience, ne trouve sa forme créatrice ; toutes se terminent au seuil d'une possible transformation : elles s'arrêtent au seuil de destruction.

El bosque será siempre el reto misterioso, el árbol nuestro gran consuelo, la incesante explanada reverberante, el reto, el tedio que hay que combatir con la creación, es decir, con la aventura. Las parpadeantes y lejanas montañas serán la nostalgia de estar *aquí* y no *allá*, un poco más lejos... Mito, paisaje y hombre, son temas universales, de modo que no es mi « aldea perdida » lo que más añoro, si de añorar se trata ; sino el verde universal, pereciendo, ¿a cambio de qué ?...²⁷²

²⁷² ARENAS, « Fluir en el tiempo », *Necesidad de libertad*, *op. cit.*, p. 85. « La forêt sera toujours le défi mystérieux, l'arbre notre grande consolation, l'étendue infinie et réverbérante, le défi, l'ennui à combattre par la création, c'est-à-dire par l'aventure. Les montagnes lointaines et scintillantes seront la nostalgie d'être *ici* plutôt que *là-bas*, un peu plus loin... Le mythe, le paysage et l'homme sont des thèmes universels, de sorte que ma plus grande nostalgie – s'il s'agit de nostalgie – s'adresse non pas à mon « village perdu », mais au vert universel, périssant, au nom de quoi ? » (traduction libre)

Bestial entre las flores : l'inspiration

El árbol, de un dorado intenso, parece incendiado. Algún pájaro, escondido entre las ramas, canta hasta desgañitarse.

Reinaldo Arenas, « A la sombra de la mata de almendras »

Il était étrange de contempler des fleurs qui avec des couleurs éclatantes ne pouvaient être aperçues. Des oiseaux bariolés, choisis pour être le répertoire des nuances, s'élevaient, offrant le vide du rouge et du noir.

Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*

Pourquoi, comme dans « la cécité », encore l'absence du rouge et du noir parmi les couleurs ? Ou le vide est-il entendu comme invitation ? La réponse pourrait elle-même conserver la forme d'une question, si une question est un désir, un désir, un manque, un manque, un vide, un vide, un potentiel : les œillets de « Bestial entre las flores » sont comme des yeux (œil), et les yeux, des étoiles-pyrophores. Ces yeux-là voient-ils ? Que voient-ils ?

Une clarté qui ressemble à un potentiel discret, non inexprimable mais inexprimé. Une lumière qui va *de soi*. De nouveau :

Mais quand le soleil est couché, ô Yâyñavalkya, et que la lune est couchée et que le feu est éteint, qu'est-ce qui sert de lumière à l'homme ? Alors la parole lui sert de lumière ; car à la lumière de la parole, il est assis et va de-ci de-là, fait son travail et rentre chez lui. Mais quand le soleil est couché, ô Yâyñavalkya et que la lune est couchée et que le feu est éteint et la voix muette, qu'est-ce qui sert de lumière à l'homme ? Alors il se sert à lui-même (Atman) de lumière ; car à la lumière du soi, il est assis et va de-ci de-là, fait son travail et rentre chez lui²⁷³.

La contemplation et l'inspiration du parfum des œillets, sensations d'une telle force qu'elle font reculer, ont lieu au coeur de la nuit – encore une fois avant l'aube ;

²⁷³ JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, op. cit., p. 279.

l'obscurité crée des conditions propices à une telle possibilité – la nuit occulte aussi les édifices et les cathédrales, tombe sur leur visibilité. Désir d'être ébloui, de retrouver le courant d'une force sensible, de se retrouver comme « sujet créateur et artiste » — un tel renouvellement exige un sacrifice, peut-être principalement celui de l'édifice du langage de la « vérité », de la « cathédrale conceptuelle infiniment compliquée²⁷⁴ » — de la plate-forme édifiée au-dessus du vide éclatant. C'est que les mots devraient opérer dans « la force sensible de la métaphore », produire une image de l'intuition, comme la présence de la couleur, d'un éclat de lumière, ou d'un bourgeon en train de se déployer. C'est précisément à la racine qu'on revient ici : à l'enfance et au point du jour, au point d'éclosion ; alors que toutes les lumières sont éteintes, comment se rallument-elles ? Qu'est-ce qui les fait briller ? Comment se prononce la « lumière du soi » ?

L'intensité de la clarté de la brûlure pourrait n'avoir d'égaux que sa violence et la haine et, en principe, il en est ainsi dans *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, « Bestial entre las flores ». Mais l'intensité se mesure aussi à un fort désir d'élévation, à quelque chose que l'être humain porte en lui-même d'élan vers le ciel dont tout et rien ne le sépare.

Bestial caminó hasta la mata de almendras, en el fondo del patio, se trepó a uno de los gajos más altos acostándose sobre el capullo, y empezó a silbar. Qué silbidos tan extraños. Parecían gritos cansados de ratones recién nacidos. Yo me quedé en el tronco, sin atreverme a subir, pero también silbaba. A medida que sonaban los silbidos se fue haciendo de día, y vi levantarse, de los itamorreales, una alegría muy pequeña, pero que enseguida se fue agrandando (impulsada quizá por el son de los silbidos) y ya a media mañana tocaba las últimas hojas de la mata de almendras. [...] La alegría seguía ascendiendo ; traspasaba las nubes y cubría la casa y todo el monte hasta donde los ojos se hacen inútiles y el cielo se va juntando con los últimos cerros. Entonces, fuimos hasta el cañaveral y cortamos muchos güines, e hicimos una cometa tan grande que ninguno de los dos la podía manejar. Y nos desprendimos de la tierra, sujetos a la punta del hilo de la cometa, y así pasamos sobre los árboles y la casa como una exhalación [...] ²⁷⁵.

²⁷⁴ NIETZSCHE, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*. Paris : Actes Sud, 1997, p.19.

²⁷⁵ Reinaldo ARENAS, « Bestial entre las flores », *Termina el desfile*, pp. 118-119. « Bestial alla jusqu'à l'amandier, au fond de la cour, grimpa à l'une des plus hautes branches, s'appuya contre le tronc et se mit à siffler. Quels drôles de sifflements. On aurait dit des cris affaiblis de souriceaux nouveaux-nés. Moi aussi je sifflais, mais sans oser monter si haut. À mesure qu'il sifflait, le ciel devenait plus clair et, des dictames, je vis s'élever une joie toute petite, mais qui aussitôt grandit (stimulée sans doute par les sifflements) et au début de la matinée elle atteignait les dernières feuilles de l'amandier. [...] La joie

Il semble qu'ici la lumière tendre soit autre chose que brûlure. Ce n'est pas l'intensité du bûcher, c'est une petite clarté qui s'allume, le point du jour qui pour une fois ne se lève pas violemment. Elle éclaire un peu d'un souffle, d'une aspiration naissante. Tandis que d'ordinaire le soleil-brûlure et l'éclat tranchant sont l'attribut de la compression du grand-père, de la terrassante brutalité de la mère et de la grand-mère (« Acaba de entrar que te estamos esperando para matarte²⁷⁶. »), c'est une violente lucidité qui s'agite en *Bestial* et *Reinaldo*, qui affrontent la terreur avec l'imagination tragique jamais désespérée de l'enfance qui ne se prend pas au sérieux. Sous les coups des plus fortes intensités d'une violence vive exécutée dans les images de l'écriture, la lumière se prononce ici sans brûlure bien que non loin des lueurs pyriques (et pyrrhiques). La clarté s'énonce et énonce d'abord autre chose, comme la brume du matin dans *Celestino*, une brume désaltérante qui permet de tout voir en blanc, sous une forme adoucie, apaisement fugace de la brûlure du soleil et d'une lutte engagée à mort. C'est un éblouissement discret qui s'ignifie, un bonheur de légèreté qui s'élève – même dans les conditions les plus absurdes, une telle clarté est possible. À l'insu et en cachette et pourtant sous le même ciel.

Después, los tres íbamos al corredor, y nos recostábamos en los taburetes, frente a la noche. Al poco rato nos llegaba, flotando entre la oscuridad, el olor de los clavelones. Los tres aspirábamos fuerte. Y era como una recompensa.

Una noche quise seguir tragando aquel olor, y al rato de acostarme, cuando empezaron los resoplidos de mi abuela, me deslicé despacio, y llegué hasta los clavelones. Me incliné hasta tocar con la punta de la nariz los primeros pétalos ; el olor fue tan violento que levanté la cabeza y retrocedí unos pasos ; a esa distancia me agaché y me quedé muy quieto, disfrutando. Ahora empezaba a destacarse en la penumbra como una bandada de diminutos cocuyos que saliesen de la tierra. Las flores no soltaban olor solamente, sino un resplandor brillante y verdoso. Cada flor fue mostrando matices de luz de acuerdo con su color ; y de pronto me pareció que del mismo suelo brotaba una corta lluvia de fuegos artificiales. En ese momento, y, sin saber por qué, miré hacia mis espaldas : como

continuait à monter ; elle dépassait les nuages, recouvrait la maison et toute la forêt jusqu'à l'endroit où le regard devient inutile et le ciel rejoint les collines les plus éloignées. Alors, dans un champ de canne à sucre, nous coupâmes suffisamment de bambous pour faire un cerf-volant, si grand qu'aucun de nous ne pouvait le manœuvrer. Et accrochés à lui, nous décollâmes du sol, passant comme une brise au-dessus de la maison [...]. » (« Bestial parmi les felurs », *Fin de défilé, op. cit.*, p. 106-107).

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 118. « Entre un peu, ça fait un moment qu'on attend pour te tuer. » (*Ibid.*, p. 106).

un pájaro de enormes alas inmóviles, abuela estaba detrás de mí, envuelta en la oscuridad y en una sábana. Me observó durante un tiempo. En su cara y en todo su cuerpo me pareció ver una gran tristeza, aunque quizá sólo fuera los efectos de la noche. « Muchacho », dijo luego, « camina para tu cuarto y acuéstate ». Yo fui y me acosté. Cuando desperté me fue imposible precisar si todo había sido un sueño, o si en verdad había estado en el cantero de los clavelones. Por eso, a la noche siguiente esperé que todo estuviese tranquilo y que los ronquidos de abuela ahuyentaran a los ratones del techo. Entonces, con gran cautela, fui hasta el cantero, me incliné sobre los clavelones y aspiré fuerte. Disfruté el olor, pero era el mismo que todas las noches nos llegaba hasta el corredor, no más fuerte ; no insuportable. El viento, como siempre, agitaba los tallos y un frescor muy grato me subía a la cara. Pero no vi luces, sólo los colores de los clavelones destacándose pálidamente en la neblina. A la madrugada, cansado de vigilar, traté de incorporarme ; pero me fue imposible ; alguien tenía puesta una mano de tierra sobre mi cabeza. « Muchacho », dijo entonces mi abuela y retiró la mano, « vete a dormir ». Yo me levanté, y al mirarla noté que una tristeza mucho más increíble venía esta noche pegada a todo su cuerpo. Tartamudeé un poco, tratando de hablarle ; pero elle volvió a extender la otra mano de tierra, y, poniéndola sobre mi cara, dijo : « Creo que voy a tener que matarte ». En seguida me fui a la cama²⁷⁷.

La grand-mère de *Reinaldo et Bestial* couve et défend l'unique chose belle et mystérieuse de cet univers sombre et pelé, parfois enchanté par un sifflement musical de

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 123. « Puis nous allions tous trois dans la galerie nous asseoir sur les banquettes, en regardant la nuit. Alors nous parvenait, flottant dans l'obscurité, l'odeur des œillets. Nous la respirions avidement. Elle était notre récompense.

Une nuit, j'eus envie d'absorber plus longuement cette odeur ; je me couchai, mais dès que j'entendis le souffle bruyant de grand-mère, je me glissai dehors sans faire de bruit et j'arrivai jusqu'au parterre d'œillets. Je me baissai et touchai avec le bout du nez les premiers pétales ; l'odeur était si forte que je relevai la tête et reculai de quelques pas ; ayant pris mes distances, je m'accroupis et restai là, tout heureux. On aurait dit qu'un vol de pyrophores, sortant de terre, se détachait dans la pénombre. Les fleurs n'avaient pas seulement une odeur, elles brillaient aussi d'un éclat verdâtre. Chaque fleur avait ses nuances en accord avec sa teinte ; et soudain, il me sembla que du sol jaillissait une courte pluie de feux d'artifice. À ce moment-là, sans raison, je me retournai : ma grand-mère était derrière moi, pareille à un oiseau aux ailes immenses et immobiles, enveloppée d'obscurité, et aussi d'un drap. Elle m'observait. De son visage et de son corps entier se dégageaient une immense tristesse, ou peut-être étaient-ce les effets de la nuit. « Petit, dit-elle, va dans ta chambre et couche-toi. » J'allai me coucher. Quand je m'éveillai, il me fut impossible de savoir si j'avais rêvé ou si j'avais vraiment été jusqu'au parterre d'œillets. Aussi, le lendemain soir, j'attendis que la maison soit redevenue tranquille et que les ronflements de grand-mère aient fait fuir les souris au-dessus de nos têtes. Alors, je sortis prudemment voir les œillets. Je me penchai sur les fleurs et aspirai fort. J'en éprouvai du plaisir, mais l'odeur était la même que celle qui nous parvenait dans la galerie chaque soir, pas plus violente ; ni insuportable. Comme d'habitude, le vent agitait les tiges, et une douche fraîcheur monta jusqu'à mon visage. Mais je ne vis aucune lumière, seulement la couleur des œillets, à peine visible dans la brume. À l'aube, las de guetter, je voulus me lever ; impossible : quelqu'un avait posé une main de terre sur ma tête. « Petit », dit alors ma grand-mère, et elle retira sa main, « va te coucher. » Je me levai et pus constater qu'une tristesse encore plus incroyable que la veille lui collait au corps. J'essayai de parler, balbutiai quelque chose ; elle tendit son autre main de terre et, la mettant sur mon visage, dit : « Je crois qu'il va falloir que je te tue. » Je courus me coucher. » (*Ibid.*, p. 109-110).

Bestial ; peut-être pour cela même est-elle la plus cruelle et féroce de toutes les créatures de ce récit ; elle défend un secret, protège un trésor. Le secret, en effet, rappelle Jung, est ce qui isole de la communauté. Le secret a l'intensité de ce qui n'est connu que de moi, et le trésor ce qui m'appartient que j'aimerais partager ; l'un comme l'autre exigent de grandes précautions. Évidemment, il faut protéger cette petite flamme pour éviter qu'elle ne s'éteigne. Certains la défendent avec passion, d'autres avec la discrétion de l'innocence. La force du trésor consiste en sa « disposition » à rester hors d'atteinte (à être révélé en secret) ; il suffit de le présenter au grand jour, au risque de tout anéantir dans l'instant d'un éblouissement.

La grand-mère devenue monstrueuse pour défendre son trésor prend aussi l'allure d'une divinité monstrueuse et tellurique, terrassée elle-même par une tristesse sans commune mesure. La « *mano de tierra* » qui pèse sur la tête de *Reinaldo* faufile au milieu des lueurs inspirantes retient la possibilité d'une transformation. Ferrée à son trésor, la grand-mère délivre la punition pour l'instant renversant d'un arrachement qui a quelque chose du rapt prométhéen. Il s'agit de se saisir de la lumière que chacun possède au fond de soi – du moins ainsi inspirée, c'en est la revendication. À l'œillet, aussi bien apparenté au clou et à l'œil – sans arrêter son mystère à une forme – correspond aussi le noeud maternel, la matrice, la terre (où bouillonne le magma qui engloutit Empédocle). Si la grand-mère est terrassée par *Bestial* arrachant l'œillet à sa racine, c'est parce qu'elle se trouve continuellement confrontée au passage du temps qui l'atteint en plein cœur. Ainsi *Bestial* la tient-il en respect en la tenant par la racine. Couleur, trésor, violence, affrontement, défi, pouvoir ; quelle est la nature de cet arrachement dans ce saisissant échange d'énergies ? Sensations, parfum, lueur, couleurs : n'est-ce pas un peu de la force sensible des choses dans leur imprévisible variation puisque la deuxième incursion dans le parterre d'œillets n'offre en rien la sensation renversante de la nuit précédente, dans ce qu'elles ont de fascinant et de terrifiant pour les promesses inconnues qu'elles recèlent ? Elles transformeraient ; le risque est-il à prendre ?

Muy temprano me desperté, molesto, por los diminutos terrones que se habían dispersado por toda la sábana ; eran la prueba de que por lo menos esta noche no había soñado. Después, todo ha seguido como hasta hoy, y yo, defraudado por los

clavelones y sin olvidar la amenaza de la abuela, me fui olvidando del cantero y hasta empecé a parecerme a mi madre²⁷⁸.

Comme chez Alipio, ce qui rend vivant tient à la possibilité de veiller une clarté intérieure qui luit comme un trésor caché au fond de soi – la joie d’Alipio n’est pas dans le ciel, mais dans l’intensité de sa contemplation du ciel, une forme de fusion avec ces images qui constituent son secret et sa raison de vivre. La splendeur des œillets se révèle le soir quand ils libèrent leur parfum et laissent entrevoir une brèche dans l’obscurité de chaque jour, un mystère, une tension qui réveille un désir, une lumière latente, un potentiel d’expansion.

En mis divagaciones me había olvidado de oír los ronquidos de Bestial y de pronto noté que él ya no estaba en la cama. Al instante salté por la ventana y, tanteando en la oscuridad, llegué hasta muy cerca del cantero de los clavelones : un resplandor brillante rompía la neblina en muchos colores, semejando un arcoiris bajo y diminuto. Sumergido entre aquella aureola estaba Bestial, con los brazos extendidos hasta las plantas, sonriendo. En ese momento, una bestia erizada surgió a un costado de la casa, venía resollando fuerte y caminando casi a cuatro patas. Por fin llegó hasta el resplandor de los clavelones : entonces comprendí que se trataba de la abuela y que arrastraba un hacha. -El pelo en grechas y el vestido a medio enganchar-. La vi levantar el hacha entre resoplidos y apuntar hacia el cráneo de Bestial que de frente no dejaba de observarla y seguía riéndose a carcajadas. Cuando la abuela tomó impulso para dar el hachazo, Bestial, sin dejar de reír, tomó una de las matas de clavelones por el tallo y la desprendió del suelo sin quitarle los ojos de encima a la abuela. Y otra vez resonó aquel mismo grito que ahora la tranquilidad de la noche parecía amplificar. Y otra vez vi a la abuela, entre los estertores, llevarse la mano a aquella región del cuerpo como si fuera en ese sitio, y no en el cantero, donde hubiesen arrancado la planta. Con gran tranquilidad cruzó Bestial el cantero mientras por su cara cruzaban los resplandores de las plantas. En un momento en que era iluminado en azul, vi que ya no sonreía y cuando al fin cruzó la última aureola anaranjada, me pareció que estaba muy serio, casi fatigado. En ese momento apareció mi madre por un costado de la casa con un candil en la mano, mientras con la otra protegía la llama para que no se extinguiese. Sin que ninguno de los tres me descubriera, regresé sigiloso hasta mi cuarto, y me acosté, arrebujándome en las sábanas. A los pocos segundos sentí a Bestial al cruzar la ventana y entrar al cuarto. Respirando fuerte

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 123. « Je me réveillai très tôt, gêné par de la terre éparpillée dans mes draps ; c’était la preuve que, ce soir-là au moins, je n’avais pas rêvé. Depuis, tout a continué comme jusqu’à aujourd’hui, déçu par les œillets et me souvenant de la menace de grand-mère, je cessai de penser aux fleurs, et commençai même à ressembler à ma mère. » (*Ibid.*, p. 110).

se sentó en la cama, y se acostó a mi lado. Al momento comenzaron a oírse sus ronquidos²⁷⁹.

Bestial l'est – bestial – à un point culminant la nuit où regardant droit dans les yeux sa grand-mère débouchant échevelée et ventre à terre pour défendre son trésor, il arrache tout un plant d'œillets, provoquant le cri déchirant : énucléer en arrachant le petit œil qu'est l'œillet. Il s'agit d'atteindre toujours les êtres au cœur de ce qui les rend vivants. Ces passages dans les fleurs où la grand-mère apparaît sous l'allure de la terre et de la nuit, monstrueuse, tragique, démontée, dans la douleur et imperturbable, sont l'ordre des mythes. Les œillets offrent une image du temps. (« Le temps » : un concept qui sans doute pour Nietzsche n'aurait aucune signification tant qu'il ne *s'ignifie*, c'est-à-dire tant qu'il ne prend pas sa source à la lumière d'une vision individuelle, intense et unique.) Ici la clarté, la couleur, se conjuguent en *trésor* ; transformations latentes, conjurées sous le poing d'une force mythique ; lueur, lumière, mort. Chacun tente de faire venir à soi le temps, et pour cela doit le ravir.

L'*inspiration* de l'odeur des œillets et la force cavalante et écrasante qui se déchaîne sous la forme de la *grand-mère* au moment où *Bestial* en arrache un plant rassemblent précisément deux extrêmes ; celui de l'origine de la souffrance, une « blessure instinctuelle », et celui de l'édifice du concept qui se protège des intensités et des palpitations des « forces sensibles ». C'est que l'intuition est aussi ce qui périt à moins

²⁷⁹ *Ibid.*, pp. 129-130. « Pris par mes divagations, j'avais oublié d'écouter les ronflements de Bestial, et je m'aperçus soudain qu'il n'était plus dans son lit. Aussitôt, je sautai par la fenêtre et, tâtonnant dans l'obscurité, j'arrivai jusqu'au parterre d'œillets d'Inde. Une lueur éclatante, composée de plusieurs couleurs, comme un arc-en-ciel bas et petit, trouait la brume, auréolant Bestial qui souriait, les bras tendus vers les fleurs. À ce moment-là, une bête furieuse surgit de la maison, elle venait vers nous en haletant, presque à quatre pattes. Quand elle pénétra dans la lumière des œillets, je compris qu'il s'agissait de ma grand-mère et qu'elle traînait une hache. Les cheveux en désordre, la robe à peine enfilée. Tout en soufflant, elle leva la hache et visa le crâne de Bestial qui lui faisait face et l'observait sans cesser de rire. Quand ma grand-mère prit son élan pour frapper, Bestial, qui riait aux éclats, attrapa un des œillets par la tige et l'arracha sans quitter grand-mère des yeux. Alors retentit à nouveau le terrible cri, qui paraissait amplifié par le calme nocturne. Et à nouveau je vis ma grand-mère, qui gémissait, porter la main au même endroit de son corps, comme si c'était là qu'on avait arraché la plante et non dans son jardin. Bestial passa tranquillement à travers les œillets, tandis que sur son visage passait l'éclat des plantées. Au moment où il était éclairé de bleu, je vis qu'il ne souriait plus, et quand il traversa la dernière auréole orangée, je lui trouvai l'air sérieux et même fatigué. Ma mère sortit alors de la maison, la lampe dans une main, l'autre protégeant la flamme pour empêcher que le vent ne l'éteigne. Sans qu'aucun d'eux me voie, je retournai dans ma chambre et me couchai, bien enfoui sous mes draps. Quelques secondes plus tard, j'entendis Bestial entrer dans la chambre par la fenêtre. Il s'assit sur le lit en soufflant, puis se coucha à côté de moi. Aussitôt, ses ronflements commencèrent. » (*Ibid.*, p. 115-116)

d'être ressaisi (dans le langage ?) L'écriture peut-elle, par incisions (qui sont aussi à l'image d'une violence propre à l'édifice du langage et à la nécessité qui s'y réfugie) éprouver ce risque ?

C'est la clarté qui signale l'emplacement du trésor et le trésor lui-même, éblouissement qui crève la toile du temps et en accentue au même instant la bascule inexorable. Cet instant qui interrompt et accélère est imprévisible, c'est une brèche qui s'ouvre d'elle-même, mais peut-être dans une disposition de veille alertée par les lueurs et les scintillements. Le désir d'être ébloui et la nécessité de provoquer cet éblouissement marquent les temps de l'écriture ; respirer les œillets sous l'effet d'un tropisme immense signale précisément le moment de l'*inspiration*. Une fois elle est là, étourdissante, captivant le temps de sa durée jusqu'à l'interruption fatale, et la fois suivante au même endroit plus rien ne subsiste de la conjonction, la vapeur colorée s'est atténuée, retour aux intensités ordinaires des fleurs dont la présence est pourtant déjà un petit miracle dans cet univers assourdissant. Alors l'inspiration n'est pas une révélation foudroyante, mais une lueur, une petite clarté, troublante mais enlevante, une petite luminosité, de faible intensité apparente ; certitude qu'à un endroit du monde, quelque chose d'inspirant existe.

« La lumière brille dans les ténèbres et les ténèbres ne l'ont pas trouvée. » Jean, I, 5 ; tel est l'exergue à *El Portero*.

La légende de Prométhée reflète les dangers effroyables inhérents au don de la lumière de la conscience ; à tel point que celui qui apporta cette lumière aux mortels ne put le faire qu'en commettant le crime de violer les lois des dieux, et dut expier cet acte par une éternelle blessure au centre de sa vie instinctuelle²⁸⁰.

Ainsi le risque lié à la proximité est-il ici de nouveau très fortement exprimé. Il relève pourtant de « l'action incessante du prodige » que les anciens Grecs, selon Nietzsche, admettent en toute sincérité. Le parfum des œillets n'est pour ainsi dire pas chargé de sens, il prend d'assaut *les sens* ; il est une lueur décisive, une interruption nécessaire.

²⁸⁰ Gerhard ADLER, *Essais sur la théorie et la pratique de l'analyse jungienne*, cité dans BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu*, op. cit., p. 128.

Le tropisme des œillets actionne visiblement la recherche d'une sensation de soi et d'un espace, d'un temps pour se laisser éblouir et dans lequel faire durer cette intensité. Les œillets-clous ne sont pas un mystère à percer mais à protéger et à inhaler en secret ; ce sont eux qui percent et transpercent. Qu'est-ce qui brille dans les ténèbres qu'il est interdit de contempler, que la « main de terre » pourrait punir, qui vaut qu'on nous arrache ? Pourquoi la clémence de la main de terre qui menaçait de tuer *Reinaldo* surpris le nez dans les œillets à humer le parfum déroutant et l'étrange luminosité des fleurs ? Comme pour Alipio la lueur des œillets réside au fond de soi.

Le secret des œillets se déploie dans la conscience, il est l'affaire du temps qui en expose continuellement l'énigme ; leur parfum tire sur les sens, attire le souffle, provoque l'inspiration, éclate en petites luminosités, nourrit la fascination et déclenche les furies. Tandis que la grand-mère foudroie, c'est aussi elle qui a semé les œillets, les arrose et les protège ; tandis que Bestial est l'enfant orphelin, sifflant et narquois, cruel et brutal comme les bêtes, poétique comme les bêtes, c'est aussi lui qui arrache les plants un à un, à l'instant du souffle où tout le monde baisse la garde, poussé à une guerre sans merci.

Bestial cantaba. Soltaba con los labios cerrados aquella música que no era música ni ruido. Los otros sonidos se habían ahuyentado y sólo se escuchaba aquel silbido que no era silbido, adueñándose de la oscuridad. Fue entonces cuando nos llegó la vaharada de los clavelones, cruzando la oscuridad en medio de una ráfaga imperceptible. A medida que el olor fue ascendiendo por encima de las tinieblas hasta tocarme la cabeza y seguir avanzando, apoderándose de la casa, mis sentidos se vieron obligados a dividir sus funciones : unos persistían en reconocer el canto, otros tiraban hacia el perfume y olvidaban lo demás. Entonces comprendí que la guerra entre mi abuela y Bestial estaba declarada. No podía imaginar qué tipo de guerra sería, ni qué armas intervendrían. Pero por la forma en que el perfume y el canto tiraban de mi sentidos comprendía que sería una guerra sucia y despiadada, que no terminaría hasta que alguno de los dos quedara eliminado. Hubo un momento en que el canto cesó, y sólo el perfume persistió, dominando el tiempo²⁸¹.

²⁸¹ ARENAS, « Bestial entre las flores », *Termina el desfile*, op. cit., p.127. « Bestial chantait. Les lèvres fermées, il fredonnait cette musique, qui n'était ni bruit ni musique, et qui annulait tous les autres sons ; on n'entendait plus que ce sifflement, qui n'était pas un sifflement, prenant possession de l'obscurité. Alors, traversant la nuit, l'odeur des œillets nous parvint, portée par une rafale imperceptible. À mesure

Bestial et la grand-mère en guerre présentent des forces manifestées comme des contraires. « Dans le drame, en opposition à la nature inactive des symboles précédents, la libido entreprend une activité menaçante puisqu'un conflit se dévoile dans lequel l'une des parties menace l'autre de mort²⁸². » Le temps. Est-ce le temps qui luit dans la nuit en livrant son parfum ? C'est encore une fleur (je ne m'occupe pas du symbolisme relatif de cette fleur en particulier, qui, comme toutes les fleurs, finit toujours par être associée à la passion) et je pense encore à la rose de Paracelse qui ne peut être détruite de main d'homme, seulement d'elle-même, c'est-à-dire sous l'effet du temps. Ainsi la lutte n'est pas entre le bien et le mal mais *dans le temps* ; telle est la lutte à la vie à la mort, tension insoluble, complexe et chargée d'intensités.

N'avons-nous pas vu déjà dans la première partie que la représentation stoïcienne du destin était un symbole de feu ? c'est donc poursuivre avec conséquence cette idée que de voir dans le concept de *temps*, si étroitement apparenté à celui de destin, un autre symbole de libido²⁸³.

C'est dans ces réverbérations que Camus dit de la lumière qu'elle est *le cri de tous les personnages placés, dans le drame antique, devant leur destin*. Ce qu'il y a dans le cri de la grand-mère qui se plie douloureusement sur elle-même chaque fois que Bestial arrache un plant d'œillets, dans le sifflement de Bestial qui répercute les bruits de la nature, des chaînes et des rivières, qui se rapporte à la lumière et à la conscience (ou au mystère) d'un avenir : le destin, c'est-à-dire le passage du temps.

Le temps est aussi défini par le lever et le coucher du soleil, c'est-à-dire par la mort et le renouvellement de la libido, l'éveil et la disparition de la conscience. [...] Le temps, ce vide purement formel, est donc exprimé dans le mystère par la

que l'odeur montait dans les ténèbres jusqu'à toucher ma tête, continuait son chemin, envahissait la maison, mes sens se divisaient selon deux fonctions : les uns restèrent à l'écoute, les autres suivaient le parfum et oublièrent tout le reste. Alors je compris que la guerre entre grand-mère et Bestial était déclarée. Je ne pouvais imaginer quel genre de guerre ce serait, ni quelles armes elle ferait intervenir. Mais à la façon dont le chant et le parfum s'en prenaient à mes sens, j'en déduisais que ce serait une guerre sale, impitoyable, et qu'elle s'achèverait avec l'élimination des adversaires. À un moment donné, le champ s'arrêta et seul demeura le parfum, maître du temps. » (« Bestial parmi les fleurs, *Termina el desfile*, op. cit., p. 113-114).

²⁸² JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, op. cit., pp. 472-473.

²⁸³ *Ibid.*, p. 465.

métamorphose de la force créatrice, la libido, en conformité avec le fait physique de son identification au cours du processus énergétique²⁸⁴.

En dehors de ce mystère qui ne peut être percé car il est déjà exposé à chaque instant, rien ; et tel est le fait magique et désespérant. Il n'a de sens que dans son déploiement vital qui en gouverne la découverte, mais conduit tôt ou tard à sa destruction. Ou à une nouvelle forme. Sans la lueur, et sans le cri, la toile conceptuelle du monde se resserre et reprend son cours, dangereusement.

Sin el olor de los clavelones y sin el canto de Bestial, todas las cosas parecían acogerse a la calma, dirigidas por ese orden que las hacía desaparecer sin alterarlas. Mis pensamientos también se fueron tranquilizando y los volví a dirigir. Me situé en el tiempo transcurrido desde la llegada de Bestial a la casa, y me detuve en el atardecer en el mismo día en que se oyó el quejido de abuela. De nuevo volvíamos a entrar corriendo mi madre y yo en la cocina ; de nuevo vi a la abuela sentada en el taburete. Pero como ya estaba prevenido, no solamente descubrí su mano, estirando la falda del vestido, sino que antes vi la mano detenida, allí, en el mismo sitio en que se juntan las piernas, más abajo del vientre. En esta ocasión no le di tiempo a abuela a despistarme bajando las manos hasta la falda para fingir que la tenía levantada, ni mucho menos permití que la bajara hasta uno de los zapatos para calzarlo ; y así, dejando la mano de abuela fija en aquella región impronunciable de su cuerpo, miré para su cara y descubrí una expresión de dolor tan elevada que por un momento dudé de la seriedad de este segundo viaje a través del tiempo transcurrido. [...] Entonces, Bestial comenzó a roncar con sus ruidos peculiares. Y otra vez estaba en el presente²⁸⁵.

En fixant son attention sur un infime point du temps le noeud de la douleur se laisse découvrir à son secret paroxysme ; rien n'échappe au regard de l'enfant puisque l'enfant

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 466.

²⁸⁵ ARENAS, « Bestial entre las flores », *Termina el desfile*, pp. 127-128. « Sans l'odeur des œillets ni le chant de Bestial, les choses, régies par cet ordre qui les faisait disparaître sans les altérer, retrouvèrent leur calme. Mes pensées aussi s'apaisèrent ; à présent, elles m'appartenaient. Je me situai dans le temps qui s'était écoulé depuis que Bestial était arrivé à la maison, et je m'arrêtai au jour où nous avions entendu le cri de ma grand-mère. Nous entrions à nouveau en courant dans la cuisine, ma mère et moi ; à nouveau je vis grand-mère assise sur la banquette. Mais comme j'étais averti, je ne vis pas seulement sa main qui tirait le bas de sa robe, je découvris d'abord sa main arrêtée sur son ventre, juste à l'endroit où les jambes s'unissent au corps. Je ne laissai pas à grand-mère le temps de me tromper en baissant la main vers sa jupe pour faire croire que celle-ci était relevée ; je lui permis encore moins de la descendre jusqu'aux pieds et de mettre sa chaussure ; laissant la main de grand-mère posée sur cet endroit innommable de son corps, je regardai son visage et j'y découvris une expression de douleur si intense que, pendant un instant, je mis en doute la vraisemblance de ce deuxième voyage dans le temps écoulé. [...] Bestial se mit à ronfler, avec les bruits qui lui étaient propres. J'étais de nouveau dans le présent. » (« *Bestial parmi les fleurs* », Fin de défilé, op. cit., p. 114.)

est précisément la *pupille*, l'œil et l'œillet. La grand-mère a pris une allure fantasmagorique, figure amplifiée devenue monstrueuse pour défendre son trésor : mais elle est elle-même terrassée par une tristesse et une douleur sans commune mesure. La proximité enivrante des œillets, doublée de la menace d'être foudroyé par la grand-mère, expose à un danger certain.

Quelle est la nature de ce danger ? Le réveil ? Une pénible transformation ?

Une telle réflexion sur le temps de l'écriture *inspirée*, le regard de l'*œillet* perçant les organes, offre aussi une vision du temps irréversible et pourtant chargée d'expansions. Seule la possibilité d'une transformation insuffle à l'absurde, au temps lancé dans sa marche, la clarté d'une rédemption possible ; rédemption qui ne récupère rien de ce qui est perdu mais provoque l'absorption d'éléments insoupçonnés et les active, met en marche quelque chose de l'ordre de la plante qui pousse ; et ainsi la transformation mériterait de plus profondes explorations. Une fois l'organe instinctuel atteint, plus de retour en arrière possible ; mais l'atteinte de l'organe, qui révèle du même coup sa localisation et réveille son activité en la mettant à vif, n'est-elle pas nécessaire ? N'est-elle pas la seule garantie du précieux processus d'ignition ?

Comme Bachelard l'a formulé dans un fragment, note adressée à lui-même, « ne pas oublier que le feu est l'instrument majeur du sacrifice²⁸⁶. » La Vieja Rosa « se consume » dans sa « conscience », feu infligé, révolte contre elle-même et contre le temps, contre sa propre cécité et conscience. Dans « Los heridos » sous la pression infligée, *Reinaldo* est poussé toujours plus haut dans ses retranchements, jusqu'aux oiseaux qui dévorent *Reinaldo*, le double *en Reinaldo* ; la blessure est infligée dans le « siège de la vie instinctuelle », et, j'ajouterais, dans le siège de la vie de l'intensité, condition d'existence. Dans cette conjonction s'imprime sans doute la brûlure de la lucidité.

²⁸⁶ BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu*, op. cit., p. 131.

Tandis que l'homme guidé par les concepts et les abstractions ne fait que se défendre contre le malheur sans pouvoir leur arracher le moindre bonheur, tandis qu'il aspire à être libéré le plus possible des souffrances, l'homme intuitif, lui, bien d'aplomb au milieu d'une civilisation, récolte déjà, venant de ses intuitions, en plus de l'immunité au mal, un afflux permanent de lumière, de gaieté, de rédemption. Certes, il souffre plus violemment, *quand* il souffre : il souffre même plus souvent, parce qu'il ne sait pas tirer les leçons de l'expérience et retombe toujours dans la même ornière²⁸⁷.

Comme celui qui, émerveillé une fois, retourne au même endroit chercher de nouveau la clarté inspirante, préparant dans le même élan sa déception. Si tel est le sort de l'homme intuitif (amarré à son rocher), du moins, chaque clarté est bien une clarté ; la brûlure active une fonction qui, sans tirer d'affaire, provoque désormais des mouvements de part et d'autre des ornières du temps, attirant des résonances, des répercussions et des retentissements. Que faire pour interrompre une transformation déclenchée ? C'est la transformation qui, comme la prise de conscience, est irréversible et indélébile ; la marque de la lucidité consiste peut-être simplement à reconnaître la chute.

C'est que l'inspiration repose dans la disposition sans l'attente, dans une préparation au plongeon. Elle dépend d'une certaine exposition au risque – un oubli de soi, le danger que représente une telle sortie hors du monde fragile des concepts, une certaine mise à nu – tel est vulnérable qui se penche au-dessus d'un parterre de fleurs – un aveu de l'instant, au moment où tout se produit dans un courant qui enlève, emporte, mène et malmène. Il y a un certain bonheur à agir dans cet élan malgré le vide tangible. C'est une vie intérieure qui se déchaîne et ensuite s'enfonce sous terre, d'où elle ressort à son moment. C'est bien sous la terre ou dans les régions de la terre – montagnes et forêts – que se tapissent les trésors, qui doivent être cachés à la vue ; image des organes vitaux installés « au coeur de la vie instinctuelle » :

Nos organes sont des foyers. Tout un langage de fièvres donne la mesure de nos instincts. L'existentialisme de la sensualité – y en a-t-il d'autres ? – a besoin de cet infra-langage. Il faut sentir que le feu est un bien couvé, un bien gardé sous la cendre. Les mille rêves de la chaleur intime disent l'attrait des feux enterrés. Les mille rêves de la chaleur intime disent l'attrait des feux enterrés. Les trésors sont

²⁸⁷ NIETZSCHE, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, op. cit., p. 32.

brûlants. Une sorte de conviction anime nos rêves prométhéens en nous assurant que le feu est en nous, que notre en contient en réserve²⁸⁸.

N'est-il pas frappant qu'au regard du psychiatre jungien ce soit dans le siège de la vie instinctuelle que Prométhée dut subir la « punition ». Les dieux ne privent pas du feu, au contraire ils activent en son corps le feu rongeur. L'aigle vient tourmenter l'être dans ce creuset de la chaleur qu'est le foie vivant. L'aigle, l'oiseau de feu, vient raviver la plaie cuisante, en dévorant quotidiennement le foie qui renaît toujours. Prométhée [...] l'être au foie calciné.

Mais c'est dans une transcendance du langage naturel, en un *supra-langage*, que Gerhard Adler cherche les voies de la lucidité. Le feu serait un don trop matériel s'il n'était pas doublé par la lumière. La lumière elle-même ne serait qu'un pauvre don si on la jugeait par son utilité, si l'on ne transposait pas sa valeur dans le règne de la conscience lucide²⁸⁹.

C'est aussi pour cela que tous les personnages d'Arenas souffrent intensément d'une blessure au cœur de leur vie instinctuelle ; la conscience est une conscience *en soi*, le « de quoi » peut rester obscur, mais il peut être aussi la conscience de la nécessité de se débarrasser de « l'autre » ou du double, de le transformer ou de le tuer dans l'espoir d'exister à part entière – nécessité littéraire, il s'entend : la mère de *Reinaldo*, le dictateur de *El asalto*, sont des images. L'autre, le double, est toujours aussi une partie de soi-même. Il s'agit donc de la destruction d'une image dans un acte lucide.

Vision concordante avec celle de Nietzsche pour qui le langage (le langage étrié dans l'armature des concepts) énuclée la vie instinctuelle, l'intuition, la force sensible. L'image de *Borges* qui a perdu la vue et le monde des apparences voudrait « montrer » celui qui, sans la lumière extérieure, ne dispose plus que d'un langage instinctuel auquel puiseraient l'intuition et la poésie. Ce qui induit une étrange équation entre celui qui perd et celui qui gagne – la souffrance (ou le sacrifice) est la mesure commune, à travers le spectre de la lumière, d'une dimension difficilement contenue mais logée au cœur de soi-même – la vue, le double, l'inspiration, l'image de soi, un organe vital – la faim scintillante. Il y a là une imagination prométhéenne, et cela précisément dans le fait que l'intuition et la force sensible se travaillent *dans* le langage, dans l'écriture.

²⁸⁸ BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu*, op. cit., p. 129.

²⁸⁹ *Ibid.*, pp. 129-130.

L'artiste grec, en particulier, éprouvait à l'égard de ces divinités le sentiment d'une parenté obscure ; et c'est justement le Prométhée d'Eschyle qui symbolise ce sentiment... Mais même l'interprétation qu'Eschyle a donnée au mythe n'en sonde pas le surprenant abîme de terreur ; tout au contraire, le plaisir créateur de l'artiste, la sérénité de la création artistique qui défie tous les désastres ne sont qu'un léger édifice de nuées célestes qui se reflètent dans un sombre lac de tristesse... À l'arrière-plan du mythe de Prométhée, il a la valeur hyperbolique qu'une humanité naïve attribue au feu comme au vrai palladium de la civilisation naissante ; mais que l'homme pût disposer librement du feu au lieu du ciel, sous forme d'éclair fulgurant ou de chaleur solaire, l'esprit contemplatif de ces hommes primitifs y a vu un crime, un larcin fait à la divine nature. Ainsi le premier de tous les problèmes philosophiques pose aussitôt une antithèse pénible et irréconciliable entre l'homme et le dieu, et roule cette antithèse, comme un bloc de rocher, à l'entrée de toute civilisation. Le bien et le meilleur et le plus haut qui puisse échoir à l'humanité, elle ne l'obtient que par un crime dont elle doit assumer les conséquences, c'est-à-dire tout le déluge de douleur et de chagrin que les Immortels offensés infligent – et doivent infliger – à la race humaine soulevée dans un noble effort²⁹⁰.

« [...] toute tradition philosophique voit en Prométhée l'initiateur des arts. » En tant que fruit de l'intuition ? Tel serait le « profil » de Celestino le poète qui écrit sur les écorces qu'un éclair peut saisir à tout moment, sur les arbres qui peuvent à tout instant subir le tranchant ou l'ignition. Prométhée est « celui qui pense avant ». Le rapt est prémédité, mais le feu est aussi la source instinctuelle du langage ; il est le vecteur, non la forme, l'énergie qui l'anime et non le signe.

La terreur revient si souvent dans les lignes d'*Arenas*, je ne peux m'empêcher de la raccorder à la terre : à la *mano de tierra* qui menace de tuer *Reinaldo* dès qu'il s'approche du trésor, dès qu'il inspire l'intensité du trésor, dès qu'il touche le temps en respirant l'odeur des œillets ou en voulant s'en saisir. La terreur absorbe sans doute aussi la crainte d'être enseveli avec le trésor.

« La préparation du feu est un acte de conscience « par excellence » [...] »²⁹¹. » « Pour Ballanche [...] : « Prométhée, c'est l'homme se faisant lui-même, par l'énergie de sa

²⁹⁰ NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, Textes, fragments et variantes établis par Giorgio Colli etazzino Montinari. Traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Paris : Gallimard, 1977, pp. 52-53.

²⁹¹ JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, op. cit., p. 356.

pensée. »²⁹² » ; l'acteur d'une désobéissance constructive. Dans « Bestial entre las flores », le jeu de la désobéissance et de la destruction donne lieu à une lutte entre l'arrachement et l'engloutissement ; par ses attaques au parterre d'œillet, *Bestial* demande à s'arracher au *giron* (où se manifeste le cri de la grand-mère à chaque plant arraché) ; ces attaques poussent la grand-mère dans ses retranchements, elle veille désormais le parterre d'œillet, cédant au temps et aux déracinements successifs de *Bestial* qui ne faiblit pas ; loin de stopper une transformation possible, par sa résistance même elle débride les forces de métamorphose qui couraient dans les sifflements et les lueurs ; c'est d'abord elle qui rétrécit de jour en jour au bout de ses forces et jusqu'à pratiquement s'éteindre une fois atteinte la taille d'un insecte (et peut-être même celle d'un cafard). Au terme de ce délire, déjà sous cette forme réduite à l'extrême, la grand-mère s'enfonce en folie dans les hautes herbes. *Bestial*, naturellement, s'empresse de mettre le feu à la campagne tout entière pour l'exterminer. Mais la grand-mère réapparaît un jour un livre à la main qu'elle dépose auprès du plant d'œillet. À la lumière du seul œillet restant qu'il aurait dû arracher comme tous les autres, *Bestial* s'assied plutôt paisiblement et se met à lire.

Desde allí pude observar la mata de clavelón, con su única flor – ahora muy erguida – rodeada por un halo luminoso que la cubría como una diadema. En el tronco estaba el libro, refulgiendo. Bestial, sumergidos sus brazos en la luz, se dirigió al tallo de la flor. Lo vi inclinarse hasta que su rostro también se hundió en la aureola brillante. Entonces afiné mis oídos para que recogieran, atentos, el último grito de la abuela desde alguna región del monte. Pero en ese momento Bestial inclinó más su cabeza iluminada ; y tomó el libro en sus manos resplandecientes. Se sentó sobre el cantero, lo alzó hasta el resplandor de la planta, y empezó a leer.

En ese momento todos mis sentidos comenzaron a golpear a la puerta de mi razonamiento, como queriéndola derrumbar. Por un momento el escándalo se hizo insostenible. Pero yo me tapé los oídos y les negué la entrada. En realidad, no contaba con nada para consolarlos²⁹³.

²⁹² BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu*, op. cit., 119.

²⁹³ ARENAS, « Bestial entre las flores », *Termina el desfile*, op. cit., p. 140. « De là, je pus observer le dernier œillet, avec son unique fleur, qui avait retrouvé toute sa vigueur, entouré d'un halo lumineux qui lui faisait comme une couronne. Posé contre la tige, le livre resplendissait. Bestial, plongeant ses bras dans la lumière, s'approcha de la fleur. Je le vis se pencher davantage, et son visage pénétra dans l'auréole brillante. Alors je tendis l'oreille pour recueillir le dernier cri de grand-mère, quelque part dans la savane. Mais à ce moment-là, Bestial inclina encore plus son visage éclairé ; il prit le livre dans ses mains étincelantes. Assis dans le parterre, il l'éleva à hauteur de la clarté et se mit à lire.

À cette lueur de l'œillet et dans la temporalité de la lecture, Bestial se transforme lui-même doucement en œillet, muant l'amitié complice de *Reinaldo* ébranlé en l'insondable chagrin de la solitude. La métamorphose de Bestial ne laisse plus à *Reinaldo* d'autre refuge que son raisonnement ; c'est bien une forme de disparition qu'il affronte.

A la madrugada descubrí, ya sin asombro, que su cuerpo se había convertido en un delgado tallo que emergía firme de la tierra, y su cabeza estaba adquiriendo la infinita suavidad de los pétalos. Me puse en pie y, riéndome a carcajadas, caminé hacia mi cuarto. En la cama descubrí que tenía la cara empapada²⁹⁴.

Dans cette région la plus sombre de l'imagination, la solitude, *Reinaldo* baigné de pleurs se livre au vertige de sa propre transformation. Mais auparavant la grand-mère arrache *Bestial* à la plate-bande et l'engloutit calmement tel un cheval repu.

La ví, bañada por la claridad, hundir sus manos en los clavelones, como un caballo sediento metiendo sur belfos en un charco tranquilo. Aprisionó con fuerza el tallo donde aún se recostaba el libro, y de una sola tirada arrancó la planta. Por un momento la mantuvo en el aire, exhibiéndola al sol con las manos en alto. Luego se la llevó a los labios y, con admirable destreza, la engulló de un solo bocado.

En seguida se acostó en la tierra. Mientras sonreía se fue quedando dormida bajo la agradable sombra de los clavelones²⁹⁵.

L'engloutissement marque le tour du cycle de la faim, la réintégration de l'œillet, de la pupille, de la plante, dans le « sein maternel » ; impossible de savoir si ce cycle est

À ce moment-là, tous mes sens commencèrent à frapper avec consternation à la porte de mes pensées, comme s'ils voulaient l'enfoncer, faisant un bruit épouvantable. Je me bouchai les oreilles et leur interdis l'entrée. En vérité, je ne comptais plus pouvoir les consoler. » (« Bestial parmi les fleurs », *Fin de défilé*, *op. cit.*, p. 124-125.)

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 142. « À l'aube, je découvris sans étonnement que son corps s'était transformé en une tige svelte et robuste, que ses bras étaient deux feuilles rayonnantes, que sa tête possédait l'infinie douceur des corolles.

Je me relevai et rentrai dans ma chambre en riant aux éclats. Une fois au lit, je découvris que mon visage était tout mouillé. » (*Ibid.*, p.126).

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 142. « Elle marcha jusqu'au parterre à grands pas paisibles, enfonça ses mains dans les œillets, tel un cheval assoiffé plongeant ses naseaux dans une eau tranquille. Elle emprisonna avec force la tige à laquelle le livre s'appuyait encore, et d'un seul coup arracha la plante. Elle la garda en l'air, l'exhibant au soleil, dans ses mains levées. Puis, avec une promptitude admirable, l'avalait en une seule bouchée.

Elle se coucha sur la terre et s'endormit en souriant sous l'ombre agréable des œillets. » (*Ibid.*, p.127.)

nécessaire, tel est simplement son cours. C'est d'ailleurs selon Bachelard le chemin que fait Empédocle en se jetant dans le volcan (retour à la matrice terrestre), mais le processus de transformation effectué par *Bestial* ne suit pas le motif du sacrifice volontaire, ou peut-être, par le mécanisme répété de l'agression lucide au coeur des choses, est-il arrivé à effacer ses propres traces ou à renverser les forces, qui déclenchent alors sa métamorphose. L'être est ainsi continuellement soumis aux métamorphoses de son âme. Dans les œillets se projette un monde.

Reinaldo doit donc s'occuper de la seule présence qui reste, le livre qui a emporté l'amitié, le double, l'image ; refaisant le chemin des terres calcinées par l'incendie de *Bestial*, il précipite le livre dans la rivière à l'endroit où était apparue la clarté du lien avec son ami. *Bestial* était-il dans le livre ou le livre a-t-il emporté *Bestial*, la lecture est-elle un stratagème de la grand-mère dont on dit qu'elle sait peut-être lire ? Est-il l'ombre claire de ce qui, un instant tenu entre les mains, provoque le temps ? L'image de la lecture accompagne la métamorphose de *Bestial*, et cette conjonction naturelle et surnaturelle soudain va de soi. Telle est la transformation dans laquelle *Reinaldo* lui-même se trouve précipité. Dès le sacrifice mené à terme, dès l'illusion retombée, dès la marche du temps rembobinée pour mieux reprendre son élan, dès l'écrasante solitude installée, la pénombre où tous se confondent entre eux, l'agitation reprend au gré d'une lueur d'abord minuscule et clignotante, puis de plus en plus souterraine et grondante.

Y otra vez en la casa, en medio de la noche, era un cocuyo diminuto parpadeando desde el fondo de una cántara cerrada. Y otra vez éramos los tres, semejándonos en la sombra. Los tres de siempre como antes de que hiciese su aparición Bestial. Y cuando el olor de los clavelones, atravesando la noche, invadió el corredor, sentí como si un gran árbol soltara todas sus hojas. [...]

Y ya estaba otra vez frente al cantero de los clavelones luminosos. Y ya sumergía mis brazos en el halo multicolor. Y ya mis manos, con una violencia increíble, arrancaban la primera planta. Entonces, en el momento en que la alzaba en el aire, desprendiendo de la tierra las últimas raíces, oí a mi madre a mis espaldas, lanzando aquel grito horroroso que provenía de un tiempo despoblado ; y la vi, llevándose la mano a aquella región impronunciabile de su cuerpo²⁹⁶.

²⁹⁶ *Ibid.*, pp. 143-144. « Et à nouveau la maison, dans la nuit, était un polyphore papillotant au fond d'une jarre bouchée. Et à nouveau nous étions trois, si semblables dans l'obscurité. Trois, comme toujours, avant que Bestial ne fasse son apparition.

Le déracinement apparaît comme une curieuse et impérieuse revendication de la naissance – un geste d’individualité, un geste qui remonte le temps, mais un geste fatal ; il faut pour arriver à soi-même se sacrifier, encore une fois se transformer, et se transformer en petit œil douloureux et perçant, et se livrer à une lutte irrémédiable pour franchir le seuil de la faim. Le monde visible et celui de la conscience s’associent dans le langage à l’épreuve de la lumière, c’est-à-dire au degré de luminosité qui les accompagne.

L’unité des deux fronts, être et non être, est pourtant pour ainsi dire réussie, accomplie ; n’est conscient que l’être en tension, conscient d’exister et d’être voué à disparaître (un coup de hache sur la tête pour *Celestino*, un plant arraché ou une main de terre sur la tête enfouie parmi les œillets inspirants, menaces et rappels omniprésents), mais ne connaissant réellement que son existence à déployer.

Le site philosophique où Poe est allé rêver le Monde unifié, en même temps qu’approfondir l’Être, est le site même où, pour Empédocle, l’Être et le Non-Être sont proches. L’être du monde est là dans toute son ampleur, dans toutes sa splendeur. L’Espace, l’espace infini, y a son centre. Et cependant le feu anéantissant y est présent dans son *énormité*. Ici le Néant est énorme et la mer est immense²⁹⁷.

Le site philosophique de l’Etna est donc un lieu qui communique avec l’énergie de la terre (la mano de tierra), le magma, la roche en fusion. Les pierres bleues ne sont jamais loin. Ce ne sont plus des extrêmes opposés, comme la négation ; la rose de Paracelse est en même temps présente et disparue ; visible et invisible dans la conscience ou dans l’imagination, c’est-à-dire les facultés de l’esprit réceptives à la transformation des images. Ainsi la rose réduite en cendres peut-elle être avivée.

Quand l’odeur des œillets, traversant le soir, pénétra dans la galerie, je me sentis comme un arbre qui perdrait toutes ses feuilles. [...]

Et je me retrouvais devant le parterre d’œillets lumineux. Et je me plongeais les bras dans le halo multicolore. Et mes mains, avec une impitoyable violence, arrachaient la première plante. Alors au moment où je la soulevais bien haut, dégageant de la terre les dernières racines, j’entendis derrière moi ma mère pousser un cri atroce, venu d’un temps inhabité ; et je la vis porter les mains à cet endroit innommable de son corps. » (*Ibid.*, p.127-128).

²⁹⁷ BACHELARD, *Fragments d’une poésie du feu*, op. cit., p. 142.

Irrévérence, résistance et métamorphose font communiquer entre eux les mythes. Unité inaccessible, comme l'unité de l'image inaccessible chez *Borges*, qui présente au contraire cette même possibilité, correspond-elle à l'intensité maximale soutenue du regard (ou de la conscience) ? Peut-être Empédocle a-t-il d'abord pivoté sur son talon au sommet avant de se précipiter dans le vide.

Pourtant la fragmentation, telle la dispersion des pierres bleues dans l'espace-temps ou le fracas des météores, produit aussi des instants d'éclat, d'intensité, de lucidité.

L'unité est périlleuse ; n'en ayant pas l'expérience, on lui fait plutôt front par l'étendue et la diversité, c'est-à-dire, dans la *forme linéaire* de l'écriture. L'esprit raisonnable dans la ligne oublie la diversité, « todas las realidades » (c'est-à-dire *les autres* réalités), les intensités de l'écriture. Pourquoi l'image est-elle périlleuse ? Parce qu'à l'image dans l'écriture, il faut ajouter le temps qui en est la condition de possibilité, et que (mais que), dans le temps, chacun est soudain mortel.

Chacun est seul avec sa lucidité car chacun assume seul son propre passage dans le temps, sa propre transition à l'intérieur du temps et la transition du temps à travers lui.

L'image d'Empédocle exerce la tension de l'être et du non-être dans les mots de Bachelard, la conscience d'être anéanti dans le temps mais d'exister dans le temps ; il s'agit de se représenter ce qui se présente au seuil de ce que l'on peut voir et de ce qu'on ne peut pas, plus, ou pas encore voir ; imagination de la destruction (disparition), moment d'éclat. Mon attention ne se porte pas précisément sur « l'indicible » (dont relève le discours de la supériorité de l'image sur le langage, qui ne considère pas la conjonction des deux), plutôt sur la question que suscite l'indicible ; c'est-à-dire la question adressée à soi-même, la question posée – appel laissé sans réponse, réponse qu'il revient à chacun de formuler.

L'intensité se formule là où exister et se détruire se sont rapprochés infiniment, à un basculement de distance ; la conscience de cet espace et de cet instant est ce qui sépare ou rapproche de l'anéantissement et en même temps ce qui produit « l'exister ». C'est aussi cette conscience du vide qui pousse au dédoublement et au redoublement. Le dédoublement correspond à une multiplication plutôt qu'à une division de l'être. La division foment des oppositions qui ne n'offrent pas en elles-mêmes de choix créatif. La division revient à la question « est-ce vrai ou est-ce faux ? » qui nous porte systématiquement hors du texte. Au dédoublement multipliant correspond aussi une forme de soustraction – il faut se soustraire au domaine de l'être pour se plonger dans le non-être (ce qui n'est possible à dire quand moyennant une syntaxe accidentée puisque du non-être on n'a que l'imagination). Dans le cas de Borges, le dédoublement manifeste une forme de fuite, une fuite en connaissance de cause, une fuite représentée traduisant la conscience que quelque chose est invisible ; et l'énonciation introduit la possibilité dans la mesure où elle en fait apparaître une image. Le dédoublement concerne la vision de la partie « manquante », soustraite et abstraite, distraite et discrète. Désir et manque, chez Arenas, mais Arenas donne toujours, dans ce désir et manque, intensément de lui-même. Le redoublement a donc une intensité d'addition.

Ce qui ressemble le plus à l'instant de vision telle qu'obtenue par une pirouette sur le talon est le moment où une chose *apparaît*, devenant visible d'un coup, aux yeux ou à la conscience. Prendre conscience, c'est voir brusquement, dans l'ensemble et dans ses conséquences, voir d'un coup en entier, dans toute son évidence et sa beauté grotesques et monstrueuses. La seule chose qui défie le temps (l'instant, l'image où le temps *ne passe pas*, y étant tout entièrement « contenu » et saisi) est la prise de conscience ; c'est là que l'image coïncide avec l'instant. Cela, même si l'image repose sur une matière linéaire, comme c'est le cas de l'écriture, dont la linéarité est précisément la modalité même de production d'images – images littéraires – et dont elle ne peut être séparée, comme on ne peut séparer l'image, visuelle ou métaphorique, de la vision intérieure.

Hölderlin veut représenter ce qui, dans l'homme méditant, quand se taisent les passions particulières, monte et ne cesse de croître. Le débat avec notre existence (*Dasein*) limitée, avec les nécessités de la vie qui ont leur origine dans notre

relation aux forces invisibles... et l'histoire de notre âme qui importe plus que nos passions particulières et leur satisfaction... Et quand cette histoire ne cesse d'être vécue en un homme comme ce qui est le plus effectif, le plus fort, le plus haut, elle le conduit, d'une manière ou d'une autre, en le dégageant de tout ce qui limite l'existence, dans la région de la liberté, même si ce doit être au sein de la mort. » La mort d'Empédocle est le point extrême où l'être se décharge de tout ce qu'il a vécu, cru vivre. Le Feu est là. Ce petit point d'être qu'est l'être de l'homme veut devenir l'immensité du feu. Le *Dasein* trop sûr de son devenir doit devenir, dans l'immense arbre de la flamme, un *Feuersein*²⁹⁸.

Comme Borges, Bachelard s'intéresse à la métaphore – c'est ce qu'il désigne par « image ». La tentation de mort est une image.

La tentation ne s'accomplit pas pour nous, mais elle s'est accomplie dans l'acte libre du philosophe. Elle fut et nous savons qu'elle fut. Nous rêvons sans fin qu'elle pourrait être, qu'elle est une possibilité de l'homme libre. Empédocle, héros de la mort libre dans le feu, nous ouvre ces rêveries et les maintient en nous. Il y a là un destin humain qui est un *destin d'image*. Il est des heures où le feu nous oblige à imaginer la mort²⁹⁹.

Nous tâcherons ainsi de saisir, en suivant les poètes, l'attrait exercé par un symbole d'anéantissement³⁰⁰.

Toujours pèse sur les êtres la menace de leur mort, que *Reinaldo* et *Celestino* affrontent avec irrévérence et terreur, mais imagination ; plus le « personnage » de la *Pentagonía* grandit, plus il reçoit lui-même la capacité mais aussi la tentation de se donner lui-même la mort. C'est le mouvement suscité par la tentation ; c'est la lave, matière en fusion, plus précisément : roche en fusion, qui attire mon attention ; c'est encore la pierre de tous les possibles, la pierre en transformation ; la transformation des pierres, le désordre des calculs, l'irrésistible chaos du monde, là où se préparent les créations. Communion avec la lave, *comunió n con el aguacero*, mais c'est un danger bien pressant, c'est une image.

Comment l'être humain vient-il à bout de cette insoluble dissolution redoublée d'une liberté terrifiante ?

²⁹⁸ Wilhelm Dilthey, cité par Bachelard, et Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*, op. cit., p. 149.

²⁹⁹ BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu*, p. 138.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 142.

« Mais dans toute image empédocléenne, on peut découvrir un indice de tentation. Ici la Mort nous tente concrètement, la Mort totale, la Mort avec preuves, la Mort dans l'image³⁰¹. » C'est de cette mort-là dont il s'agit : de la mort dans l'image ; de l'image dans le texte, non dans la biographie ; confondre l'image de la mort avec la mort, c'est retourner à la biographie, tout comme l'envisager (l'image) sans dimension métaphysique, métaphorique est retourner au monde « réel » de la représentation, à un langage occis.

Les mots de Bachelard énoncent en fait un engagement, une sorte de vérité dans l'écriture, non de la vérité au sens du vrai et du faux ni d'un engagement politique, mais au sens d'un *no pensar para nada en la literatura*³⁰² – en soi le seul parti pris –, d'un plongeon, d'un oubli de soi-même dans l'écriture. Je ne trouve pas que « l'écrivain [ne] se jette [pas] lui-même dans la flamme avec son héros.³⁰³ », surtout pas Arenas ; l'écriture est une épreuve à soi-même. En effet, « [e]ntre *participar* et *dire qu'on participe*, que de degrés, que d'inversions !³⁰⁴ », C'est un défi qui demande le courage non hérité, mais n'admet pas de héros.

Et c'est ainsi que le complexe d'Empédocle apparaît dans un *complexe transposé* pouvant s'animer avec toute violence dans le règne poétique. [...] Le complexe d'Empédocle transposé nous permet de dramatiser nos rêveries devant le feu, de donner à nos rêveries un *excès*. Par l'imagination excessive nous entrons dans le règne du poétique, et nous lisons dynamiquement les poètes³⁰⁵.

Le mot rêverie ne dit pas l'intensité, même contemplative, des textes d'Arenas, mais l'évocation de l'« excès » offre la sensation qu'une intensité donnée porte un texte (qui n'est pas un rêve) à un point *ignifiant*, hallucinant ; intensité qui me semble nécessaire et déterminante. Mais le terme de rêverie utilisé par Bachelard est peut-être simplement une forme de contemplation, celle qui a tout à voir avec la mer : une sorte de

³⁰¹ *Ibid.*, p. 161.

³⁰² ARENAS, « Confesión », *Necesidad de libertad*, *op. cit.*, p. 24.

³⁰³ BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu*, *op. cit.*, p. 162.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 162.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 164.

perméabilité à « l'objet » de la contemplation dans l'activité intérieure. C'est la violence qui s'anime dans une telle image qui compte pour l'écriture.

Dans ce que Bachelard présente comme l'ambiguïté ultime de la figure d'Empédocle se formule la conjonction de l'être et du non-être, différence de potentiel, d'intensité. C'est leur conjonction qui est explosive, disparition nécessaire.

La mort dans l'image concerne aussi la mort des images – non la disparition de toutes les images en tant que manifestations, mais l'élan lui-même de détruire certaines images, de créer un espace libéré. Car en effet les images ne disparaissent pas, elles perdurent – pour se réignifier ou s'éteindre. Il était question dans la file du pain de l'interdiction de produire des images, de la compression et de la décomposition mythique de la ville (de l'être humain) dans le vide organisé par cette suppression infernale ; c'est bien une « mort de l'image », mais d'une autre nature car la faim marquée par la file du pain est aussi désir d'images : désir d'en « consommer », d'en « consumer », de s'en nourrir. Ce désir d'éblouissement sourd dans *Otra vez el mar* trouve son intensité exacerbée dans *La couleur de l'été* : dans le soleil galvanisant, le remous des couleurs, le vertige de la conscience à l'extrême de son interruption dans le temps, ruissellement hallucinant des mots d'une précision renversante, lucidité sans trace de négociation ni compromis avec des dieux irascibles ou indulgents.

Ni la conférence de Borges sur la cécité ni les textes d'Arenas n'ont été lus dans la couleur du monde sensible. La couleur appelle à la sensation d'un monde neutre, cruel, d'une certaine beauté capable de faire oublier « le reste », empli d'une clarté terrible et pratiquement sans espoir – mais d'un espoir fulgurant éprouvé dans la même clarté, dans l'élan de la parole hallucinante, dans le texte qui transpire. La couleur et son éclipse donnent une prière au plus près et au plus loin de soi-même, espoir d'être foudroyé en pleine existence, en pleine non-existence, en plein désir d'exister, en pleine famine crépitante, pour que cette clarté ne soit pas ternie, dans ce supplice en pleine lumière qui aiguille et anéantit, sans pitié, sans complaisance, à la fois comme une loi de la nature et comme une malédiction. Mais chez Arenas il n'y a pas de dieux à qui s'en remettre ;

seuls le paysage, la littérature et l'inspiration exercent la force ailleurs attribuée aux dieux ; ce ne sont pas des instances chargées d'intention de pouvoir ni de forme, mais germinations. Le drame consiste à vivre dans un monde où l'être humain ne sait pas se libérer de lui-même, tragédie de la prière déchirante d'*El color del verano* adressée à des dieux (des *yeux*) inexistantes pour une peine qui ressemble à celle infligée pour l'activité de penser, en et par soi-même.

[...] en vertu de cette sagesse qu'il ne doit qu'à lui-même, il dispose de l'existence et des limites de ces dieux. Mais ce qu'il y a de plus miraculeux dans ce poème de *Prométhée* qui est véritablement, par sa pensée génératrice, un hymne à l'impiété, c'est cette profonde aspiration d'Eschyle à la justice : d'une part la souffrance indicible de l'individu audacieux, d'autre part la détresse divine, voire le pressentiment d'un crépuscule des dieux, la force qui contraint ces deux mondes de douleur à une réconciliation et à une fusion métaphysique [...] ³⁰⁶.

C'est ce qui doit avoir touché Arenas dans l'*Illiade* – et Simone Weil, pour qui le « poème de la force » est celui où tout ce qui est aimé est détruit, et donc aimé douloureusement. La force d'Arenas est dans l'irrévérence de sa fureur, même à l'égard de la littérature, justement aimée douloureusement ; « Y ya en esa posición fatal, lo mejor es ir al grano sin mayores trámites, con la violencia, confianza, sencillez o frenesí, profundidad e irreverencia con que tratamos a lo que verdaderamente conocemos y amamos ³⁰⁷. », poussé par ce désir, cette tentation et cette exigence de mettre sans cesse à l'épreuve ce en quoi on croit vraiment. Ici se condensent et subliment les tensions, question posée au temps, désir affirmé d'anéantissement, prélude lucide et délirant.

Oración

Ya está aquí el color del verano con sus tonos repetitivos y terribles. Los cuerpos desesperados, en medio de la luz, buscando un consuelo. Los cuerpos que se exhiben, retuercen, anhelan y extienden en medio de un verano sin límites ni esperanzas. El color de un verano que nos difumina y enloquece en un país varado en su propio deterioro, intemperie y locura, donde el infierno se ha concretizado en

³⁰⁶ Nietzsche cité par BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu*, op. cit., p.133.

³⁰⁷ ARENAS, « Confesión », *Necesidad de libertad*, op. cit., p. 24. « Et une fois dans cette position fatale, mieux vaut aller au fait sans détour, avec la violence, la confiance, la simplicité ou la frénésie, la profondeur et l'irrévérence avec lesquelles nous traitons ce que nous connaissons et aimons véritablement. » (traduction libre)

una eternidad letal y multicolor. Y más allá de esa horrible prisión marina, ¿qué nos aguarda? ¿y a quién le importa nuestro verano, ni nuestra prisión marina, ni este tiempo que a la vez que nos excluye nos fulmina ? Fuera de este verano, ¿qué tenemos?... Ya está aquí la inminencia de los adolescentes que el sol resalta y súbitamente opaca. Y hay que echar a andar como si aquella esquina aguardase para nosotros un secreto, hay que seguir como si la misma acera de fuego fuese una tierra de promisión. Las transpiraciones de las plantas supuran espejismos alucinantes. Un olor a césped cortado sube en oleadas. El perfume de unas flores diminutas y blancas nos sale al paso y nos subleva. *Queremos ser, queremos ser...*³⁰⁸

Cette prière, c'est le temps ; ce ne sont ici ni la lumière de l'illumination ni celle de la révélation qui frappent, mais une lumière virulente, une brûlure appliquée par la lucidité, une saturation qui provoquent un vertige. Le temps a changé, c'est l'éternité à présent qui est insupportable ; le désir de perdurer y est contrarié par le supplice interminable d'un instant qui n'a pas été choisi. Derrière un paysage, un autre : ainsi des vagues ; les couleurs impriment ce qui persiste d'inconnu, d'irrépressible et d'insurmontable en chacun, ce en quoi il est invisible à lui-même, le fond éclatant où se produisent les récits, derrière le premier plan où transitent les inconnus.

De telles intensités ressemblent à celles d'*Otra vez el mar*, où le désir et la contradiction d'être de vivre d'exister sont le noeud du texte et l'œil du cyclone. *El perfume de unas flores diminutas y blancas nos sale al paso y nos subleva* : c'est l'inspiration terrassante voulue et subie par *Bestial* et *Reinaldo*, inspiration qui agit comme une promesse ou au moins un souffle.

Quelle est la teneur de cette prière ?

³⁰⁸ Reinaldo ARENAS, *El color del verano o Nuevo « Jardín de las Delicias »*, Barcelona : Tusquets, 1999, p. 410. « Prière. Voici revenue la couleur de l'été avec ses tonalités répétitives et atroces. Les corps désespérés, dans la lumière, en quête de consolation. Les corps qui s'exposent, se contorsionnent, désirent et s'étalent au coeur d'un été sans limites ni espoirs. La couleur d'un été qui nous gomme et nous affole dans un pays ancré dans sa propre dégradation, ses intempéries, sa folie, où l'enfer s'est concrétisé en une éternité létale et multicolore. Au-delà de cette atroce prison marine, qu'est-ce qui nous attend ? Qui se soucie de notre été, de notre prison marine, de ce temps qui à la fois nous exclut et nous foudroie ? Hormis cet été, qu'avons-nous ?... Voici venir l'imminence des adolescents que le soleil rehausse et soudain éclipe. Il faut marcher comme si ce coin de rue gardait pour nous quelque secret, il faut avancer comme si ce trottoir incandescent était une terre promise. La transpiration des plantes suppure d'hallucinants mirages. Un arôme d'herbes coupées s'élève par vagues. Le parfum de minuscules fleurs blanches vient à notre rencontre et nous exalte. *Nous voulons être, nous voulons être...* » (ARENAS, *La Couleur de l'été*, trad. Liliane Hasson, p. 512).

Aspiration au repos, aspiration au néant.

Parfois un homme trouve ainsi son âme en délibérant avec lui-même, quand il s'essaye, comme Héc tor devant Troie, sans secours des dieux ou des hommes, à faire tout seul face au destin. Les autres moments où les hommes trouvent leur âme sont ceux où ils aiment ; presque aucune forme pure de l'amour entre les hommes n'est absente de l'*Iliade*³⁰⁹.

El color del verano se ha instalado en todos los rincones. Un cosquilleo sin límites recorre nuestros cuerpos empapados. Y aun a veces, mientras envejecemos, soñamos. [...] Y seguimos avanzando en medio de este vaho espeso y candente que por momentos adquiere tonalidades rojizas. Nuestros cuerpos húmedos y afilados como cuchillos cruzando una quietud temible, transverberándonos, retando al cielo que se nos viene encima, queriendo encontrar en el resplandor del mar una respuesta. Pero no hay mas que cuerpos que se retuercen, se enlazan y engarzan en medio de un carnaval sin sombras, donde cada cual se ajusta la máscara que más le conviene y la traición y el meneo forman parte de la trama oficial y de nuestra tradición fundamental... Vendrán los grandes aguaceros, y una desesperación sin tiempo seguirá germinando en todos nosotros. Vendrán nuevas oleadas de luz y de humedad y no habrá roca, portal o arbusto que no sea pasto de nuestra desolación y desamparo. Seremos ese montón de huesos azadonados pudriéndose al sol en un yerbazal. Un montón de huesos calcinados por el tedio y la certeza sin concesiones de que no hay escapatorias. Porque es imposible escapar el color del verano ; porque ese color, esa tristeza, esa fuga petrificada, esa tragedia centelleante – ese conocimiento – somos nosotros mismos. Oh, Señor, no permitas que me derrita lentamente en medio de veranos inacabables. Déjame ser sólo un destello de horror que no se repite. No permitas que el nuevo año, el nuevo verano (el mismo verano de siempre) prosiga en mí su deterioro, y otra vez me conmine a lanzarme a la luz ridículo, arrugado, patético y empapado, buscando. Que el próximo verano yo no exista. Déjame ser tan sólo ese montón de huesos abandonados en un hierbazal que el sol calcina³¹⁰.

³⁰⁹ WEIL, « *L'Iliade* ou le poème de la force », *La source grecque*, *op. cit.*, p. 546.

³¹⁰ ARENAS, *El color del verano o Nuevo « Jardín de las Delicias »*, *op. cit.*, pp. 410-411. « La couleur de l'été s'est installée dans toutes les encoignures. Un chatouillement sans fin parcourt nos corps moites. [...] Et nous continuons d'avancer enfouis dans l'épaisse vapeur brûlante qui se colore par moments de teintes rougeâtres. Nos corps humides, aiguisés comme des lames de couteau, fendent un calme inquiétant, nous transverbèrent, défient le ciel qui nous tombe sur la tête, veulent trouver dans l'éblouissement de la mer une réponse. Mais il n'y a que des corps qui se contorsionnent, s'enlacent et s'enchâssent dans un carnaval sans ombres où chacun s'ajuste le masque qui lui convient le mieux, où trahisons et trémoussements font partie du système officiel et de notre tradition fondamentale... Viendront les grands orages, et un désespoir infini va germer en nous tous. Viendront encore des houles de lumière et d'humidité, alors il ne restera pas un rocher, un portail, un arbuste qui ne soient livrés en pâture à notre désolation, à notre désarroi. Nous serons cet amas d'ossements abandonnés pourrissant au soleil dans une prairie. Un amas d'ossements calcinés par le dégoût et par la certitude sans appel qu'il n'y a pas

Cette prière est aussi une délibération de l'individu avec lui-même à la recherche de ce qui le fait vivre, de la teneur et de l'intensité de la clarté qu'il éprouve en lui-même et qui peut à tout moment l'interrompre. C'est ce qui distingue ce passage : l'imploration de la mort répond au choc de la lucidité, *no hay escapatoria* ; désir de se soumettre volontairement à la brûlure du soleil, de se laisser consumer par la brûlure même de la lucidité. On ne peut implorer la mort que vivant ; ici l'être s'emploie à produire l'image de sa propre disparition – l'image de son propre désir de disparition, qui prend forme dans la lumière du soleil d'une intensité éblouissante et calcinante. Le feu qui brûle exalte aussi ce qui brûle, ou sa présence, c'est-à-dire sa disparition ; s'agit-il, alors, d'exorciser sa propre disparition, sa propre existence ?

« Porque es imposible escapar el color del verano ; porque ese color, esa tristeza, esa fuga petrificada, esa tragedia centelleante – ese conocimiento – somos nosotros mismos » ; l'écriture trace un passage d'intensité tourné vers l'instant où l'exaltation de se sentir vivant est frappée par la conscience de la brûlure du temps et où le soleil, par excès de force, oblitère, pétrifie, et avive. « Que des hommes aient pour avenir la mort, cela est contre nature. »³¹¹ Explosive asphyxie.

Quoiqu'il en soit, ce poème est une chose miraculeuse. L'amertume y porte sur la seule juste cause d'amertume, la subordination de l'âme humaine à la force, c'est-à-dire, en fin de compte, à la matière. Cette subordination est à même chez tous les mortels, [...]. Les Grecs, le plus souvent, eurent la force de ne pas se mentir ; ils [...] surent atteindre en toute chose le plus haut degré de lucidité [...].³¹²

d'échappatoires. Car il est impossible d'échapper à la couleur de l'été ; car cette couleur, cette tristesse, cette fugue pétrifiée, cette tragédie scintillante – cette connaissance – c'est nous-mêmes.

Ô Seigneur, ne permets pas que je me dissolve lentement au cœur d'interminables étés. Laisse-moi être seulement une étincelle d'horreur qui ne se renouvelle pas. Ne permets pas que l'an nouveau, l'été nouveau (le même habituel été) poursuivent en moi leur dégradation et m'imposent une fois de plus de m'élancer dans la lumière, ridicule, ridé, pathétique et moite, dans ma quête. Que l'été prochain, je n'existe plus. Laisse-moi être seulement cet amas d'ossements abandonnés dans une prairie, que le soleil calcine. » (ARENAS, *La couleur de l'été*, trad. Liliane Hasson. Paris : Stock, 1996., pp. 512-513).

³¹¹ WEIL, « L'Illiade ou le poème de la force », *La source grecque*, op. cit., p. 28.

³¹² *Ibid.*, pp. 38-40.

L'excès de force dont parle Simone Weil à propos de *L'Iliade* ressemble au versant excessif de la force solaire en soi-même, qui brûle.) *Ese conocimiento – somos nosotros mismos* : il s'agit d'arriver à soi, à cette image irréductible, avec ce que cette réalisation réserve d'amplitude et de stupeur.

La couleur de l'été étant l'abomination et l'existence elles-mêmes, *C'est qu'un monde totalement vivant a la puissance d'un Enfer*³¹³ : telle est la définition de l'intensité dans l'éblouissement : clarté et brûlure, lucidité et disparition, anéantissement et résistance. Mais c'est ce qui se produit dans l'écriture de la page d' « Oración », qui m'importent ; les intensités lumineuses qui traversent l'imploration, les images solaires, asphyxiantes de désolation, font de cette prière – imploration de mort – la contradiction lumineuse et sombre d'un désir de liberté dans un paysage livré à l'impasse de l'absurde, du temps qui imprime sa marche dans la chair vivante du paysage. L'être en train d'affirmer, par-delà le bien et le mal, sa volonté, capable de choisir même son supplice – et ainsi de s'en libérer.

« Palabras, único tesoro » : l'imploration est aussi la ressource de l'écriture comme dernier trésor.

[...] c'est dans un excès des images du feu vécu que nous pouvons trouver [...] le sens formé en conscience première dans un désir flambant de flamber. Pour que j'imagine en toute sincérité la légende du Phénix, il faudra toujours que je devienne le Phénix moi-même !

Dans cet idéal de la flamme voulue et non pas subie, le bûcher du phénix est maternellement préparé, comme un berceau extrême, comme un berceau de la mort³¹⁴.

Ainsi, chez *Arenas*, la brûlure est à la fois voulue et subie, c'est-à-dire, plus précisément, ni voulue si subie. Ce n'est pas tant l'affaire d'être vaincu ou invaincu qu'une forme de survie contradictoire ; éprouver la brûlure dans l'imploration, prolonger (comme un horizon qui s'élargit ou acquiert des dimensions) son désir d'apaisement dans des images qui rasent ou consomment.

³¹³ LISPECTOR, *La passion selon G.H.*, op. cit., pp. 36-37.

³¹⁴ BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu*, op. cit., pp. 74-75.

Mais d'où la mort triomphante viendra-t-elle ? Les mythes, comme les philosophies, commencent par une option : Moi ou l'Univers. Une dialectique décisive s'offre pour rêver à l'embrasement du Phénix : le Soleil ou la substance intime du Phénix ? L'oiseau s'embrase-t-il en concentrant les rayons du Soleil ou bien est-il le foyer vivant d'une flamme qui prépare son exploit ?³¹⁵

L'imploration est abandon et résistance. C'est que la résistance à cette lumière est une exigence de survie, jusqu'à lui succomber. « Una resistencia luminosa »³¹⁶ ; « de la luz, ¿y qué luz !, vemos que está como hechizado, es como una fiesta aunque de un momento a otro lo van a matar³¹⁷ ». Résistance, mais abandon, sur un autre flanc. « Il est l'être d'un encens qui existe dans la proportion où il s'anéantit³¹⁸. » « Dans les légendes il y a tant d'images où le feu est donné comme incombustible, comme résistant à soi-même. Résister à sa propre énergie, avoir en soi-même un contre-feu, tel est l'être de l'aile du feu³¹⁹. » Figure d'une clarté consumante, le phénix résiste au feu parce qu'il traverse le temps, puisqu'il recommence le temps ; mais il doit atteindre un point de combustion et se consumer comme une image persistante afin de se livrer à une telle transformation.

« Quelque chose manquerait à la poétique du volcan si le drame intime d'Empédocle n'avait pas trouvé son *apothéose* au sommet de l'Etna³²⁰. » C'est toute la nécessité d'un point culminant de chaque côté duquel les choses ont basculé et continuent de se rejoindre dans le vertige de la disparition.

Empédocle est lui-même au seuil de l'imagination du phénix. Chacun se livre différemment au feu, l'un par un brusque pivot de destin d'homme et d'une certaine

³¹⁵ *Ibid.*, pp. 73-74.

³¹⁶ ARENAS, « Fluir en el tiempo », *Necesidad de libertad*, *op. cit.*, p. 86.

³¹⁷ ETTE, ARENAS « El color de la libertad », *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas : Textos, estudios y documentación*, *op. cit.*, pp. 85-86. « [...] Martí, déjà tout près de la mort, [...] était rentré à Cuba évidemment parce qu'il avait besoin de ce paysage, de cette couleur. Et tout son journal est une incessante manifestation de la couleur cubaine, du vert, de la feuille, de la lumière, et quelle lumière ! On voit qu'il est comme ensorcelé, c'est comme une fête bien que d'un moment à l'autre on va le tuer. » (traduction libre)

³¹⁸ BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu*, *op. cit.*, p. 75.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 76.

³²⁰ *Ibid.*, p. 170.

provocation, l'autre par une exigence temporelle ; le phénix offre aussi une articulation de la « dialectique de l'être et du non-être », une sorte de coexistence qui n'en est pas une, du point de vue temporel, mais qui décrit une vision du temps propre à la dimension littéraire, pensé à partir d'une représentation en apparence linéaire du temps, combustion et transformation d'images dans l'écriture. Tandis qu'Empédocle perdure dans le saut enlevé, Prométhée perdure en lui-même dans la régénération de l'organe instinctuel, de l'imaginaire vital et brûlant ; le phénix entre dans le domaine d'un dédoublement d'égal à égal où la combustion (autrefois moins noble décomposition), exprime le seuil de la disparition et l'inexprimable transformation qu'elle rend possible, sublimation de l'un en l'autre, son double mais image de lui-même, sans linéarité, énigme de la conscience condensée dans la formule de *Borges* : *el otro, el mismo*.

Conclusion – Dédoublément et redoublements

No acerté en pronunciar una palabra. Fue como si me ofrecieran el mar.

Jorge Luis Borges, *La memoria de Shakespeare*

¡Qué haremos ahora que ya todos sabemos quienes somos!

Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba*

La fracture

Al fin doy con una. Le descargo el palo, y la trozo en dos. Pero se queda viva, y una mitad sale corriendo y la otra empieza a dar brincos delante de mí, como diciéndome : no créas, verraco, que a mí se me mata tan fácil.

« ¡Animal! », me dice mi madre, y me tira una piedra en la cabeza. « ¡Deja a las pobres lagartijas que vivan en paz! ». Mi cabeza se ha abierto en dos mitades, y una ha salido corriendo. La otra se queda frente a mi madre. Bailando. Bailando. Bailando³²¹.

Fracture : rupture avec violence. Cruauté seule ? Fi à la destruction, danse et répétition font de la fracture, ou de la division – image qui ne cesse de se répéter dans *Celestino antes del alba* où *Reinaldo* et *Celestino* risquent sans cesse d’être fractionnés ou transpercés par une hache, une pierre, une lance ou un couteau à la tête ou au coeur – l’image inverse du dédoublement ; l’apparition du double n’est pas une division mais un dédoublement intérieur, tandis que la violence tranchante de la hache, du couteau, de la pierre ou la lance, qui veut mettre fin à la présence et au défi de l’autorité, produit au

³²¹ ARENAS, *Celestino antes del alba*, *op. cit.*, p. 14. « Je finis par en dénicher un. Je lui assène mon bâton et je le coupe en deux. Mais il reste en vie, il y en a une moitié qui part en courant et l’autre qui se met à sauter devant moi, comme pour me dire : ne t’imagine pas, grand cochon, qu’il est si facile de me tuer.

« Animal ! » me dit ma mère, et elle me lance une pierre à la tête. « Laisse ces pauvres margouillats en paix ! » Ma tête s’est ouverte en deux, une moitié est partie en courant. L’autre reste en face de ma mère. A danser. À danser. À danser. » (*Celestino avant l’aube*, *op. cit.*, p.18)

contraire une démultiplication, un dédoublement, un redoublement d'efforts et d'invention. La figure du double dans les textes d'Arenas, précisément dans *Celestino antes del alba*, mérite d'être interrogée ; pourquoi les tranchants et divisants, dans la cruauté parfois hilare du grand-père – surtout du grand-père, au regard perçant – sont-ils si récurrents ? Quelle est l'importance de la figure du double dans l'œuvre d'Arenas ? En quoi la figure du double est-elle une image de l'intensité – dédoublement, redoublement ?

La menace de la fracture est celle de perdre une partie de soi, de devenir une fraction de soi-même. « Y el cabo del hacha de abuelo brilla y brilla y casi parece un sol, tan odioso como el de siempre³²². » La mort bien sûr, et *Reinaldo* et *Celestino* meurent plusieurs fois, mais la hache en les fractionnant et les séparant l'un de l'autre vise, autant qu'à les anéantir, à les empêcher d'être deux, c'est-à-dire, *un*, et ce n'est pas au sens de l'unité, de la totalité, mais d'un « je » à sa libre et pleine intensité – *Reinaldo* sans son double et compagnon *Celestino* n'a plus que la mort dans l'âme – les coups fractionnants visent à les confiner tous deux à leur solitude. *Celestino antes del alba* court toujours à une intersection : dans la fluidité de l'imaginaire tout est cependant sans cesse sur le point d'être hachuré, sectionné, enlevé, détruit. C'est un imaginaire où la mort a pris sa place mais où les fils du temps ne peuvent être désenchevêtrés. Cette course produit une réflexion sur le temps : si le temps était un plan d'eau, comme la mer si souvent citée, il y aurait des profondeurs, des vagues, des réflexions, des mirages et des réverbérations, des lames de fond, des courants, des variations de couleur, des ondulations, un milieu dont la forme et le mouvement auraient un répertoire infini de nuances et d'intensités. Telle est la sensation du temps, telle est la sensation de l'écriture dans *Celestino antes del alba*, ou l'image qui me paraît rendre cette sensation. La continuité et la discontinuité y sont entièrement relatives et non résultantes, mais constituantes, avec tout ce qui les sépare et relie. Partout où il va, le double est doublé par la mort ; la complicité du double *Celestino* est toujours menacée de disparition.

³²² *Ibid.*, p. 73. « Et le fil de la hache de grand-père brille, on dirait presque un soleil, aussi odieux que celui de tous les jours. » (*Ibid.*, p. 88.)

Pour cela devant la violence de la fracture, les ressorts se déploient instantanément et dans l'écriture – *Bailando. Bailando. Bailando* ; le dédoublement, le redoublement, la multiplication que présentent les fuites de *Reinaldo* et *Celestino* qui se faufilent par la fenêtre pour entrer dans la maison quand c'est interdit ou s'en échapper quand ils sont poursuivis par la colère, glissent le long des gouttières pour éviter les coups, s'envolent vers la cime des arbres, courent se voir au fond du puits, reflet ondulant ou grelottant, se perdent dans le brouillard du mois de janvier, ou se baignent dans la rivière quand elle existe, mare ou torrent, tout en glissant du rêve à l'éveil et de l'éveil au rêve, tout en passant d'un rêve à l'autre, présentent un défi à l'ordre divisant, à l'autorité confinante, au temps linéaire, réducteur et rédempteur. Le texte qui comporte trois « fins » ne se laisse pas saisir ensemble ou séparément – il fonctionne par intensités temporelles, intensités imaginaires, intensités de verbe, de luminosité, de violence et de cruauté, de poésie.

La voix narrative enfantine – *muchacho* – qui n'est jamais nommée autrement que par des injures – « *Animal !* », ce « *je* » qui n'est pas *Celestino* et que j'appelle *Reinaldo* peut être confondu à tout moment avec *Celestino*, cousin à la plume incontrôlable et fidèle et ludique et tragique compagnon. Pourtant le dialogue – une certaine dualité – empêche de les confondre. Ici l'invisible ne se dérobe pas, il affirme et réaffirme. Comme *Borges* a recours à *Borges*, *Reinaldo* a recours à un « autre » – comme le double *Reinaldo* des « *Blessés* » – un *autre être* avec lequel « *il* » entretient des affinités.

Dès la première image du texte, le temps et l'image se dédoublent, se brouillent, s'effacent et se réitèrent.

Mi madre acaba de salir corriendo de la casa. Y como una loca iba gritando que se tiraría al pozo. Veo a mi madre en el fondo del pozo. La veo flotar sobre las aguas verdosas y llenas de hojarasca. Y salgo corriendo hacia el patio, donde se encuentra el pozo, con su brocal casi cayéndose, hecho de palos de almácigo.

Corriendo llego y me asomo. Pero, como siempre : solamente estoy yo allá abajo. Yo desde abajo, reflejándome arriba. Yo, que desaparezco con sólo tirarle un escupitajo a las aguas verdosas³²³.

Dans la succession des images, le présent du verbe liquide le temps et s'associe la vision intérieure tandis que l'image extérieure, le reflet, porte l'image de l'absence et de la disparition.

Le motif du dédoublement, la mise en image d'un double, se présente sur plusieurs plans dans *Celestino antes del alba* ; dans le récit sous la forme du double accompagnateur *Celestino* ; dans la trame du récit qui inscrit les répétitions, les multiplications et les variations – des mots, des phrases, des événements – répétitions réfractées par le prisme de l'imagination ; dans la structure du texte lui-même, sous la forme récurrente et remarquable de la démultiplication et de la réverbération – des fins, des morts, des éclats et des éclairs, des voix, des violences, des fraîcheurs – attirant constamment l'attention sur le tissu du texte, sur l'écriture. Le dédoublement et le redoublement offrent des images d'intensité.

—¿Adónde vas? —dijo la bruja.

—A buscar a Celestino.

—Por qué no te quedas quieto.

—No; quiero decirle que abuelo va con el hacha, a cortarle la cabeza.

—Ya tú lo sabes, así que él también.

Abuelo llega, y le clava el hacha en la cabeza a Celestino. Celestino no grita ni dice ni pío. Nada, nada dice. Con el hacha, abriéndole la cabeza, escribe todavía algo en un tronco, y luego baila un poco junto al coro de primos muertos, que ya se aparecen debajo de los gajos de una mata de quiebrahacha. Los primos empiezan a cantarle para que siga bailando. Pero él no sigue. Camina un tiempo por todo el monte. Llega hasta el saó, y desde allí mira para todas las cosas, y me ve a mí, que acabo de salir de la casa, para darle la noticia retrasada. Luego se sienta en una piedra, y empieza (con su manía) a escribir en la tierra con un palo.

³²³ *Ibid.*, p. 13. « Ma mère venait de sortir en courant de la maison. Et elle criait comme une folle qu'elle allait se jeter dans le puits. Je vois ma mère au fond du puits. Je la vois flotter sur les feuilles verdâtres pleines de feuilles mortes. Et je fonce vers la cour où se trouve le puits avec sa margelle branlante en bois de térébinthe.

J'arrive en courant et je me penche. Mais comme toujours, il n'y a que moi au fond. Moi d'en bas me reflétant la tête en l'air. Et il suffit de cracher sur les eaux verdâtres pour me faire disparaître. » (*Ibid.*, p.17)

Le double contrarie le temps, le temps de l'horloge qui marque les heures irréversibles, en lui survivant sans se prêter même aux affirmations les plus insistantes de sa mort. La répétition est aussi musicale que le temps qui s'égrène, impassible et sans signification, que l'esprit saisi qui tente de se saisir d'une idée, d'en dénouer le sens, ou de l'esprit

Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort.
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort
 Il était mort

Les gens ne savent strictement rien !

Les gens ne savent strictement rien : je suis allé là où il était couché et je lui ai dit :

—Ça te fait très mal, ce coup de hache ?

—Quel coup de hache ? m'a-t-il répondu. Et nous nous sommes mis à parler comme nous en avons l'habitude : sans piper mot. » (*Ibid.*, p. 177-181)

pétrifié s'accrochant à la phrase comme à un balancier ou une pulsation, répétition de stupeur à laquelle se raccrocher dans le vacillement de la conscience devant l'image « Estaba muerto ». Visuellement envoûtante, la répétition fait patiner l'œil qui pourrait glisser le long des mots comme d'une colonne, ou les lire martelant, sans pouvoir se rassasier comme d'une musique qui par la répétition même touche des fibres très sensibles. Le double, comme les pierres bleues, joue sa propre logique ; répétition, démultiplication, redoublement, disparition et réapparition, morts répétées, accumulées, multipliées, déjouées, *Celestino* est lui aussi une pierre bleue placée avant l'aube sur le fil de la lecture maintenant secoué d'ondulations, pulsation qui signale des degrés d'intensité.

Le double

ce besoin d'inscrire dans la réalité les êtres de notre rêverie.

Gaston Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*

El hacha de abuelo ha alzado el vuelo y se ha clavado en la frente de Celestino. Yo trato de zafársela, pero no puedo. Abuelo suelta la caracajada y dice : « O te dejas herrar o no le saco el hacha a ese comemierda ». Yo no sé qué hacer, pero al fin, digo que sí, me dejo herrar³²⁵.

Celestino hachuré, *Reinaldo* emporte donc sa brûlure. Mais à l'instant suivant :

Hemos regresado de la siembra del maíz, abuelo nos cargó a Celestino y a mí, y nos trae en sus hombros, mientras nosotros lo pinchamos con una espuela y le damos fuetazos y patadas. Abuelo no dijo nada en todo el camino y nosotros lo hicimos correr mucho y luego le dijimos, que se subiera en lo más alto del cerro de los muertos. Y allá fue con nosotros encima. Luego yo le dije : Ahora tienes que brincar con nosotros a tu espalda, desde este cerro hasta el otro, y si no lo haces te saco los ojos. Abuelo brincó, pero cuando llegó al otro cerro, dio

³²⁵ *Ibid.*, p. 140. « La hache de grand-père a pris son essor et elle s'est plantée dans le front de Celestino. J'essaie de la lui arracher mais je ne peux pas. Grand-père éclate de rire et dit : « Ou tu te laisses ferrer ou je ne retire pas la hache à ce singe. » Je ne sais que faire, mais je finis par dire que oui, je me laisserai mettre les fers. » (*Ibid.*, p.167)

un resbalón y se cayó, con nosotros a la espalda. Entonces lo amarramos de un almacigo, y con la estrella de la espuela le hicimos « páfata » y le vaciamos los dos ojos. El no dijo ni ay, y yo le dije canta y él cantó. Luego nos aburrimos y nos fuimos sin hacer ruido. El abuelo, ciego, no pensó que lo habíamos dejado solo, y siguió cantando y cantando... Y dicen que todavía hoy se le oye cantar, mientras camina de una punta del cerro a la otra punta, sin atreverse nunca a cerra la boca³²⁶.

Deux petits Ulysse ont éborgné et aveuglé à leur tour celui qui sans cesse de son coup d'œil solaire les réduit à une image fractionnée ou cause la disparition du double et de leur double unité. La division est toujours doublement dirigée contre l'écriture et contre celui qui écrit – *Celestino*. La violence qui perce ici est celle de la division fracturante et fractionnante ; c'est à cela que remonte l'intensité de la violence omniprésente dans les textes d'Arenas, où l'être double, dédoublé, redoublé, remonte en fait ainsi uniquement à lui-même ; le double, instance et image, octroie et accorde musicalement la multiplication de l'imagination, de la vision intérieure, de la volonté qui brave l'ordre et les interdits, mais aussi qui s'expérimente de par une nécessité vitale d'expansion ; le double est en fait l'intensification de soi, l'être inspiré aspirant inspirant en expansion.

[...] les individus, ceux que l'on appelle les indivisibles, ne sont des sujets que dans la mesure où ils participent à une subjectivité partagée et répartie. Si l'on voulait renverser la chose et, au-delà, faire revivre des intuitions platoniciennes dans des formulations actuelles, on serait en droit de dire : tout sujet est le reste instable d'un couple dont la moitié que l'on a ôtée ne cesse jamais de revendiquer celle qui est restée³²⁷.

L'individu indivisible est seul, du moins sa moitié restante, et l'épreuve de la solitude le dérive et l'aiguille ; la violence scindante lui permet pourtant de défier la limite que lui

³²⁶ *Ibid.*, p. 140. « On est revenus de semer le maïs, grand-père nous as pris, Celestino et moi, sur ses épaules, il nous porte et nous le piquons avec un éperon et lui donnons des coups de fouet et des coups de pied. Grand-père n'a rien dit de tout le trajet et nous l'avons fait beaucoup courir, et puis nous lui avons dit de grimper tout en haut de la colline des morts. Il y est allé en nous portant. Puis je lui ai dit : maintenant, tu dois sauter avec nous sur ton dos, de cette colline à l'autre, et si tu ne le fais pas, je te crève les yeux. Grand-père a sauté, mais en arrivant à l'autre colline, il a trébuché, et il est tombé, avec nous sur son dos. Alors, nous l'avons attaché à un almacigo, et, avec la molette de l'éperon, nous lui avons fait « páfata » et lui avons vidé les deux orbites. Il n'a même pas fait aïe, et je lui ai dit chante, et il a chanté. Puis on s'est ennuyés, et on est parties sans faire de bruit. Le grand-père, aveugle, ne s'est pas rendu compte qu'on l'avait laissé tout seul, et il a continué à chanter et à chanter... Et on dit qu'on l'entend encore chanter de nos jours, en allant d'une colline à l'autre, sans jamais oser fermer la bouche. » (*Ibid.*, p.167-168)

³²⁷ Sloterdijk, « Penser l'espace intérieur », *Bulles, Shères I, op. cit.*, p. 96.

impose une telle épreuve. L'instabilité n'est peut-être que le signe d'un potentiel, d'une énergie, désir qui cherche, et qui cherche à se dépasser, intensité dont la mesure se trouve en elle-même.

L'image du double se répercute de sorte qu'on ne puisse ni ne doive savoir qui de l'un ou de l'autre veille ou dort ; le texte, en inscrivant ces possibilités, s'écrit plutôt à partir de l'impossible certitude, la certitude déplacée de son axe, plus que l'incertitude, de la forte perméabilité entre *Reinaldo* et *Celestino* :

- Anoche, dice —te llamé muchas veces para ir a buscar una de las dos lunas. Pero tú no quisiste despertar.
- Debes haber soñado, pues yo anoche no pegué los ojos.
- No Sé que no soñaba, pues las arañas caminaban como siempre : por el techo de la casa...
- Yo soy el mes de enero...
- Entonces, cómo es posible que o me haya despertado si no estaba dormido.
- Es posible que estuvieses soñando que no dormías.
- No, porque también veía muy claro a las arañas, cruzando por detrás de la noche : más arriba del techo³²⁸.

Ainsi chacun peut-il se parler à lui-même dans sa solitude, inventer son double, chercher son double ou pleurer sa perte – comme *Reinaldo* des « Blessé », *Reinaldo* pleure et s'inquiète du sort de *Celestino* qui pourtant fait des bonds dans le temps, réapparaissant comme si de rien n'était – mais peut-être simplement dans la tête de *Reinaldo* ouverte en deux moitiés – même après avoir été tué. Les battements de paupière multipliés dans le tissu du texte, leur répétition, affirment le double et pourtant attestent de sa disparition imminente, de son absence latente, de sa présence indubitable – chacun se trouve dangereusement à proximité de sa disparition et au seuil d'une autre intensité de lui-

³²⁸ ARENAS, *Celestino antes de alba*, op. cit., pp. 109-110. « —La nuit dernière, dit-il, je t'ai appelé des tas de fois pour aller cueillir une des lunes. Mais tu n'as pas voulu te réveiller.

—Tu as dû rêver parce que moi, la nuit dernière, je n'ai pas fermé l'oeil.

—Non, je sais que je ne rêvais pas, car les araignées marchaient comme d'habitude sur le plafond de la maison...

—Je suis le mois de Janvier...

—Alors, comment est-ce possible que je ne sois pas réveillé si je ne dormais pas ?

—Tu étais peut-être en train de rêver que tu ne dormais pas.

—Non, parce que je voyais très nettement les araignées en train de passer de l'autre côté de la nuit : au-dessus du toit. » (*Celestino avant l'aube*, op. cit., p.128)

même, car les doubles sont aussi libres que ceux qu'on n'a pas inventés, ils disparaissent à leur guise comme disparaît *Celestino* occupé à l'écriture de son très long poème. En effet, le double est aussi un « effet » de la vision.

Hace un tiempo salí del cuarto para ir al excusado y a la mitad del camino me tropecé con una araña gigante que tenía cabeza de mujer, y que lloraba a lágrima viva. Yo me asusté muchísimo cuando la vi pero como vi que lloraba, me dije : es una persona. Y me fui acercando poco a poco.
[...] Pero el problema es que solamente yo vi la araña grande con la cabeza de mujer. Y ahora nadie me lo quiere creer, y cuando se lo dije a mamá ella me dijo que yo estaba más loco que abuela. [...] El único que me hizo un poco de caso fue Celestino, a quien se lo dije en cuanto me metí en la cama. Él me contestó, medio dormido y medio despierto : « Otra vez la araña. Déjala tranquila, que ella hizo lo mismo cuando era chiquita ». Y se terminó de dormir. Yo no supe ni qué pensar : él había dicho « otra vez » y yo era la primera vez que la había visto y que se lo había dicho. ¿Sería que él la había visto antes? Pero, ¿por qué no me lo dijo, si él y yo siempre nos decimos las cosas que hacemos solos, que ya son muy pocas, porque siempre andamos juntos?...³²⁹

Cet « otra vez », encore une fois, comme dans *Otra vez el mar* (qui viendra plus tard), s'adresse aux images, qui n'obéissent pas au temps ; « otra vez », avec mystère et lassitude, s'adresse au temps. À moitié endormi et réveillé, c'est donc les yeux à demi fermés, à demi ouverts, l'espace et le seuil d'une juste incertitude et d'une étonnante et vaste certitude : la solitude dans toutes ses intensités et ses inévitables inventions.

³²⁹ *Ibid.*, pp. 73-74. « Un jour, j'étais sorti de la chambre pour aller aux cabinets et, à mi-chemin, je suis tombé sur une araignée géante à tête de femme qui pleurait à chaudes larmes. J'ai eu très peur en la voyant, mais en me rendant compte qu'elle pleurait, je me suis dit : c'est une personne humaine. Et je me suis approché petit à petit. [...] Le problème c'est qu'il n'y a que moi qui ait vu la grande araignée à tête de femme. Et maintenant personne ne veut le croire, et quand je l'ai dit à maman, elle m'a dit que j'étais encore plus fou que ma grand-mère. [...] Le seul qui m'ait un peu pris au sérieux, c'est Celestino, à qui je l'ai dit dès que je me suis mis au lit. En dormant d'un œil, il m'a répondu : « Encore l'araignée. T'en occupe pas, elle a fait la même chose quand elle était petite. » Il a fini par se rendormir et je n'ai su que penser : il avait dit « Encore l'araignée » et moi, c'était la première fois que je la voyais et que je le lui disais. Serait-ce que lui l'avait vue avant ? Mais pourquoi ne m'en avait-il pas parlé alors que lui et moi, on se dit toujours les choses ?... » (*Ibid.*, p.89-90)

La solitude

Si tú no existieras yo tendría que inventarte. Y te invento. Y dejo ya de sentirme solo. Pero, de pronto, llegan los elefantes y los peces. Y me aprietan por el cuello, y me sacan la lengua. Y terminan por convencerme para que me haga eterno.

Entonces, debo volver a inventar. Hasta que por fin no queda ni un árbol en pie... Ya puedo dormir tranquilo, con mi gran hacha guardada debajo de los sobacos³³⁰.

C'est que la solitude *dialogue* et n'en est pas moins effrayante. Le double, l'écriture, la hache et l'éternité se complimentent en une proximité terrible, le double tissant l'écriture et l'écriture tissant les autres, s'exposant à son danger comme à son dépassement.

L'apparition des images, *par moments* personnifiée par le double qui rend visible l'activité d'imagination, tient à un défi, à une interrogation qui revient à l'individu dans sa solitude profonde, défi et question auxquels l'écriture présente une intense délibération.

[...] Pero algún día yo habré de ser tú
y tú habrás de ser yo y yo habré de ser más
cruel que tú porque antes fui yo y entonces
seré tú y tendré el espanto de habiendo sido yo ser
ahora tú... ¿Te has puesto a pensar qué será de ti
cuando caigas en poder de ese yo que habré de
ser tú mas que también será aquel que yo fui ?

Y el ángel me reconoció espantado.

Y desapareció.

¿O fui yo el que desapareció
y es por eso que no veo al ángel ? ¿Qué cree
usted ? ¿Cuál de los dos ha desaparecido ? ¿Cuál
de los dos aún existe. -¿Cuál es el ángel ? ¿Quién
soy yo ?- ¿Acaso los dos por sitios distintos ?
¿Acaso él y yo en una sola figura ? ¿O acaso yo
solo existo ? Y entonces ¿qué

³³⁰ ARENAS, *Celestino antes de alba*, op. cit., p. 210. « Si tu n'existais pas, je devrais t'inventer. Et je t'invente. Et je cesse de me sentir seul. Mais soudain arrivent les éléphants et les poissons. Qui me serrent le cou et me font tirer la langue. Et ils finissent par me convaincre de devenir éternel. Alors, il faut que je recommence à t'inventer. Jusqu'à ce qu'il ne reste, finalement, plus un arbre debout... Et alors, je peux dormir tranquille, avec ma grande hache rangée sous le bras. » (*Celestino avant l'aube*, op. cit., p. 247)

puedo hacer ?
 Diga, ¿qué opina usted del caso ?
 Dígame, ¿eh ?
 Va a decir algo, ¿eh ?
 Habla, ¿eh ?
 Digo algo ya, ¿eh ?
 No quiere comprometerse,
 ¿eeeeeeeeeeeh ?³³¹

Comme dans la contemplation de la mer de *Otra vez el mar*, les êtres se débattent comme s'ils n'avaient d'autre interlocuteur qu'eux-mêmes, le soleil ou la mer – et leurs propres visions. Chacun doit produire sa propre réponse. Il y a dans le *encore une fois* de *Otra vez el mar*, dans les variations d'intensité lumineuse, dans les interrogations vertigineuses sur l'apparition et la disparition, dans les sensations qui happent, comme une vague, dans la clarté le plus souvent cinglante, l'énonciation d'une solitude qui dévale l'horizon. Aux interrogations en effet s'impose le défi de se prononcer – se prononcer, car la question attend une réponse à sa mesure – dans et sur cette déroutante duplicité du temps qui passe et du temps qui s'éternise et sur l'absurdité de cette

³³¹ ARENAS. *Otra vez el mar*, *op. cit.*, pp. 371-372.

« Mais un jour viendra où je devrai être toi
 et tu devras être moi et je devrais être plus
 cruel que toi car avant, je fus moi et alors
 je serai toi et j'aurai l'épouvante d'avoir été moi
 plus le remords, ayant été moi, d'être
 maintenant toi... As-tu bien réfléchi à ce que tu devien-
 dras quand tu ne tomberas plus sous la coupe de ce moi qui
 devrait être toi mais qui sera aussi celui que je fus ?

L'ange, terrorisé, me reconnut.

Et il disparut.

Ou bien c'est moi qui ai disparu
 et c'est pourquoi je ne vois pas l'ange ? Qu'en pensez-
 vous ? Lequel des deux a disparu ? Lequel
 des deux existe encore ? – Lequel est l'ange ? Qui
 suis-je ? – Peut-être les deux et à des places différentes ?
 Serait-ce lui et moi en un seul corps ? Ou bien je suis
 le seul à exister ? Alors, que
 puis-je faire ?

Dites, que pensez-vous de ce cas ?

Dites-moi, hein ?

Allez-vous dire quelque chose, hein ?

Vous parlez, hein ?

Je dis quelque chose, hein ?

Il ne veut pas se compromettre

hein-ein-ein-ein-ein ? » (*Encore une fois la mer*, *op. cit.* pp. 492-439.)

(Je pense que l'adresse est en réalité au lecteur : Vous ne voulez pas vous compromettre hein [...])

condition pour un être vivant – de même que sur l’amplitude des intensités possibles entre ces extrêmes, amplitude d’images qui font la littérature. Pour énoncer la conscience d’une telle contradiction, chacun est seul.

La última cucaracha me la acabé de comer de un solo bocado. Le brindé un pedazo a Celestino, pero él me dijo que no, que ya estaba lleno. Entonces yo la agarré viva, y me la eché a la boca. Y me la tragué de un viaje. No saben tan mal las cucarachas. Por lo menos, me pareció que esta última tenía un sabor agradable. Pero seguramente es sólo por eso : porque era la última. Y ahora sabemos que no hay escapatorias. La lanza de mi madre se deja entrever por la rendija del hueco, y yo me pregunto : ¿quién rayo le habrá dado esa lanza a mi madre ? Y el cabo del hacha de abuelo brilla y brilla y casi parece un sol, tan odioso como el de siempre.

—¿Qué hacemos ahora que ya se han acabado las cucarachas ? —le pregunto a Celestino, y entonces él se corta un dedo y me lo da—. Eres demasiado bueno —le digo yo—. Pero con eso no resolvemos nada. —Y él se arranca entonces un brazo.

Yo grito.

Grito, pero no muy alto. Y me tapo enseguida la boca. Lo miro un solo momento, y salgo corriendo del hueco. El resplandor me detiene. El hacha de abuelo me hace cosquillas en los ojos y luego me va rozando el pescuezo. Los relámpagos aún se pueden ver, aunque muy lejos, tan lejos que cualquiera diría que no son relámpagos, sino las luces de un pueblo de mar. Pero todos bien sabemos que por aquí no hay mar. Y mucho menos pueblo. Estamos solos. A mí no me gusta vivir tan lejos de la gente, pues se pasa uno la vida entera viendo visiones. Y lo peor es que nunca se puede decir si son visiones o no lo son, porque no hay más nadie en todo este lugar. Y solamente estamos nosotros para verlas³³².

³³² ARENAS, *Celestino antes del alba*, op. cit., p. 73. « J’ai fini le dernier cafard d’une seule bouchée. J’en ai offert un morceau à Celestino, mais il m’a dit que non, qu’il n’avait plus faim. Alors je l’ai attrapé encore tout vif, et je me le suis jeté dans la bouche. Et je l’ai avalé d’un seul coup. Ça n’a pas si mauvais goût que ça les cafards. Du moins, le dernier m’a paru avoir un goût agréable. Mais c’est sûrement pour la simple raison que c’est le dernier. Et maintenant on sait qu’il n’y a pas d’échappatoire. On entrevoit la lance de ma mère par la fente de notre trou, et je me demande : Tonnerre de Dieu, qui a bien pu donner cette lance à ma mère ? Et le fil de la hache de grand-père brille, on dirait presque un soleil, aussi odieux que celui de tous les jours.

Qu’est-ce qu’on va faire maintenant qu’on a terminé avec les cafards ? Ai-je demandé à Celestino ; alors il s’est coupé un doigt pour me le donner. « Tu es trop bon, lui dis-je. Mais ce n’est pas avec ça qu’on va résoudre notre problème. » Alors il s’arrache un bras.

Je crie.

Je crie, mais pas bien fort. Et je la boucle aussitôt. Je le regarde juste un instant, puis je sors du trou à toute vitesse. L’étincellement m’arrête. La hache de grand-père me fait des chatouilles dans les yeux et puis me frôle le poitrail. On aperçoit encore les éclairs, mais très loin, si loin qu’on pourrait très bien s’imaginer que ce ne sont pas des éclairs, mais les lumières d’une ville au bord de la mer. Or nous savons tous très bien qu’il n’y a pas de mer dans les parages. Et de ville encore moins. On est seuls. Moi, ça ne me plaît pas d’habiter si loin des gens, on passe sa vie entière à avoir des visions. Et le pire, c’est qu’on ne peut jamais dire si ce sont des visions ou pas, étant donné qu’il n’y a personne pour confirmer.

Les cafards évoquent et convoquent la métamorphose, une sorte de désir de transformation, l'image du néant ou l'image de la faim et en même temps d'une ténacité fourmillante. Les éblouissements, les éclats qui se font plus violents, répondent aux éclairs au loin ; coincés au cœur de la faim, là où tout présage une intensification du « devenir », un point de bascule, les transformations peuvent être des variations de l'imagination, des variations d'intensité. La faim hallucinatoire, créatrice d'images, apporte sa prise de conscience, sa lucidité résonnante : la solitude impassible et enveloppante. À l'abri des éclairs éclatant au loin, loin de la mer intermittente, dans cette obscurité dense et proche, *Reinaldo* et *Celestino* affrontent la solitude. Le double, le *nosotros*, clignote de solitude. Mais en effet il faut affronter le texte seul à seul, pour « voir ».

La perte

Le double inscrit d'abord la solitude, dans la tension vers la limite de ce que signifie être seul, et dans le défi à l'autorité – l'autorité qui établit le chemin et la distance à parcourir. La perte du double qui survient dans « Los heridos », « Bestial entre las flores » et *Celestino antes del alba* est d'autant douloureuse.

Disparition et réécriture (comme peut l'induire le passage d'une vague), *Otra vez el mar* à la voix dédoublée et redoublées, au temps exacerbé intensifié par les cercles du récit, ses rêves et hallucinations ; la durée des vacances qui mettent en suspens le temps ordinaire ; le temps de la vie des personnages ; le temps mythique et le temps immesurable, le temps littéraire, est aussi un manuscrit confisqué, perdu et réécrit trois fois. Fortunato, dans *El palacio de las blanquísimas mofetas*, traversé par toutes les autres voix de la famille, est lui-même un kaléidoscope, mais un kaléidoscope vivant, agité, inquiet. *El mundo alucinante* offre en dédicace une vision de l'écriture clairement affranchie du temps historique, du rapport obligatoire entre la réalité et la fiction, le texte et la biographie, d'une obligation du sens ; toute réécriture de l'histoire s'efface à

Parce qu'il n'y a que nous pour voir les visions. » (*Celestino avant l'aube, op. cit.*, p. 88-89)

l'instant du commencement : « Esta es la vida de fray Servando Teresa de Mier, tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiese gustado que hubiera sido. Más que una novela histórica o biográfica pretende ser, simplemente, una novela. – R.A.³³³ » Cette affirmation situe l'écriture en-dehors du service de l'État et de l'histoire, mais aussi hors de la dictée du temps narratif orchestré par une voix située à un endroit précis du temps. En dehors de la pression d'un esprit sur un autre. Arenas conteste la marche du temps historique, pour lui-même, mais aussi au sens de l'histoire du pouvoir, de tout pouvoir de l'histoire, et d'une dictature du récit. « Reinaldo Arenas es casi la única voz que dentro y fuera de Cuba se ha atrevido a cuestionar los fundamentos de la realidad política y de la realidad ficcional³³⁴. » La réalité en est que « Reinaldo Arenas » et fray Servando Teresa de Mier sont une seule et même personne, redoublement d'intensité survenu dans la plus grande solitude de la rencontre exacerbée, volontaire et impromptue, désaltérante, cathartique peut-être, délirante sans doute, magnifiante, « romanesque » enfin, dans l'écriture.

Entre le double et la solitude, à l'instant de la fraction, bien sûr la perte du double, la perte de l'image, la perte de l'image de soi. « Perdimos esos rasgos, como puede perderse un número mágico, hecho de cifras habituales, como se pierde para siempre una imagen en el calidoscopio³³⁵. » La perte qui façonne la « vision » de Borges de l'écriture façonne aussi celle d'Arenas, sous forme de crainte viscérale ; comme le double, tout ce qui est trouvé peut être perdu. C'est à l'instant de la fracture que se décident le dédoublement et le redoublement ; à cet instant néanmoins tragique car il est l'instant fractionnant de la disparition éventuelle du double cher, une nouvelle intensité craque et s'ouvre. Métaphoriquement, la perte de la vue s'est inversée en vision

³³³ ARENAS, *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*, op. cit., p.15. « Voici la vie de fray Servando Teresa de Mier, telle qu'elle fut, telle qu'elle aurait pu être, telle que j'aurais aimé qu'elle soit. Plus qu'un roman historique ou une biographie, elle se veut, simplement, un roman. R. A. » (*Le monde hallucinant. Un roman d'aventures*, op. cit.) (traduction libre)

³³⁴ RODRÍGUEZ MONEGAL, « El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas », in *Reinaldo Arenas : alucinaciones, fantasía y realidad*, op. cit., p.13 ; « Reinaldo Arenas est pratiquement l'unique voix, à Cuba et en-dehors, qui ait osé mettre en question les fondements de la réalité politique et de la réalité fictionnelle. » (traduction libre)

³³⁵ BORGES, « Paradiso, XXX I, 108 », *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1960, p.39.

intérieure, comme la violente menace de la fracture se double de nouvelles apparitions et d'une liquéfaction du temps.

La perte signale parfois une vision de plus dont on ne veut pas – par peur de ce qu'elle révèle, parce qu'elle n'est pas assimilable dans l'ordre du langage : la rencontre avec soi-même à deux moments du temps, l'accès à la mémoire de l'autre (ou son invention), les pierres bleues qui défient la logique sont des images de la perte, images qui échappent, détruites ou transformées, et qui, en même temps qu'elles défient le temps, défient aussi la lecture, ou l'attisent en lui rappelant sa propre césure.

Pour beaucoup, le cheval est plutôt un symbole de l'animalité en l'homme. Dans cette fonction, il fait office de miroir. Le cheval sans cavalier représente « dès la mythologie grecque, le thème de la souffrance dérivée du conflit irrésolu entre l'homme et la nature » (Marlene Baum). La séparation du cheval et du cavalier est l'image originelle de la césure ; dans cette optique, les centaures de la mythologie grecque sont des êtres n'ayant pas encore subi cette césure. Cette césure fait ressentir à l'homme, depuis la lointaine aurore de la conscience, qu'il est un être fait d'incomplétude, une incomplétude qui le fait souffrir continuellement, et qui, de ce fait, fonde les croyances religieuses et pousse l'homme à créer³³⁶.

La vue est en quelque sorte le cheval ; séparé d'elle – comme le met en évidence la cécité de *Borges* – la conscience et la souffrance de l'incomplétude deviennent *visibles* ; la perte de la vue, au sens de la perte des apparences et des significations apparentes, oblige à un exercice de dissolution – que signifie sinon décider d'inventer l'avenir ? L'incomplétude : telle est la blessure de la fracture. La finitude, en tant que coupure et fracture, interruption, en est une autre, c'est la brûlure du temps. L'image de la fracture marque la conscience d'une cassure profonde ; le double qui se reconstitue dans l'imagination (dans le psychisme) ouvrirait sur l'infini recherché par *Borges*, la multiplicité des visions, de l'expérience, de « la réalité » affirmée par *Arenas*, se font visibles dans l'espace de l'écriture. Ou la césure qui, chez *Arenas*, conduit au dédoublement et au redoublement, est-elle simplement l'image qui permet d'expliquer l'élan de l'être humain hors du temps confinant par les recours de sa pensée ?

³³⁶ SOKOLL, S.A.R., « Du symbolisme du cheval, 1er janvier 2001, <http://www.centrostudilaruna.it/symbolisme-du-cheval.html>

« Les blessés », « Bestial parmi les fleurs », *Celestino antes del alba* évoquent la perte du double accompagnateur et le chagrin qu'elle provoque. Et pour les dédoublements et redoublements qui sont le thème de cette dernière partie, pour leur récurrence dans toute la *Pentagonía*, *Celestino* en premier, pour l'insistante menace de perdre ce double, fin infligée par la violence ou par le temps lui-même, je vois dans le recours au double une figure littéraire, mais aussi, et bien plus, une exigence de l'écriture littéraire. La vision, qu'elle soit la vue ou une image projetée, est elle-même une forme de double ; sa « perte », qui peut être un clignement d'yeux volontaire et délibéré, réveille d'autres doubles suscités par la vision intérieure et par l'intensification des images.

L'image et son double

Le moment de la cécité marque une prise de conscience, une visibilité. Cette cécité est une image qui atteste aussi de l'énorme place occupée par la vision dans langage, et qui se signale elle-même constamment. Elle est métaphorique, comme la vision (de manière moins apparente) parce qu'elle ramène à la condition d'imaginant, aux projections de l'imagination.

Le signe n'est pas ici un rappel, un souvenir, la marque indélébile d'un lointain passé. [...] Une image littéraire, c'est un sens à l'état naissant [...]. La poésie n'exprime pas quelque chose qui lui demeure étranger. [...] Il n'y a pas de poésie antécédente à l'acte du verbe poétique. Il n'y a pas de réalité antécédente à l'image littéraire. L'image littéraire ne vient pas habiller une image nue, ne vient pas donner la parole à une image muette. L'imagination, en nous, parle, nos rêves parlent, nos pensées parlent. Toute activité humaine doit parler. Quand cette parole prend conscience de soi, alors l'activité humaine désire écrire, c'est-à-dire agencer les rêves et les pensées. [...] La littérature n'est donc le succédané d'aucune autre activité. Elle achève le désir humain. Elle représente une émergence de l'imagination³³⁷.

Cette conscience de soi, dans le langage, passe par la vision – est-ce une réflexion, la

³³⁷ BACHELARD, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : José Corti, 1943, pp. 323-324.

pensée, est-ce le fait de se prononcer *je* – l’image littéraire prend sens dans le texte et se confie au lecteur comme une possibilité ; elle se dédouble et se détache de l’image vue, d’une image « réelle ». Et la redouble, car elle en est une intensité, une nuance, une couleur : la vision est toujours teintée. « Nous savons pourtant que ce que nous lisons dans une image dépend de ce que nous sommes et de ce que nous avons appris – ce qui n’ajoute guère de crédit à la conviction que nous pourrions jamais partager une vision commune du monde³³⁸. » Le double est alors celui qui partage avec moi cette image du monde. Il doit voir les mêmes images que moi – je dois donc l’inventer ; mon double, c’est le lecteur ; le lecteur, c’est moi-même. « [...] que ya no sé cuando habla él o cuando hablo yo, que ya no sé si ahora pienso o hablo yo o es él quien piensa o habla y yo, sencillamente, escucho o interpreto.³³⁹ » L’absence de confusion (l’impossible certitude) affirme la nécessité de la figure du double et du redoublement dans la pensée de l’écriture comme dans le fait de la lecture.

Écho à « Borges y yo », Arenas condense sa vision de l’écriture dans « Celestino y yo », texte pensé comme une critique de *Celestino antes del alba*, inversion du rapport critique habituel et admis selon lequel on ne peut écrire sur sa propre œuvre. « Y yo », et moi, présente un redoublement comme il invoque un double qui serait l’autre, mais ne serait pas l’autre, une vision de l’œuvre et une vision de l’écriture s’y redoublent, une image de soi, même, double accompagnateur, dont l’une pourrait être donnée, métaphoriquement, par un masque ou un miroir.

En des temps moins reculés, [...] les masques utilisés au théâtre étaient considérés comme sacrés, surtout ceux qui figuraient des dieux et des déesses, ce qui explique qu’après le spectacle le masque était consacré en cérémonie au dieu qu’il était censé symboliser et puis rangé dans le théâtre, afin de ne pas emporter dans le monde extérieur « l’altérité » du dieu. Les masques ne représentaient pas seulement un dieu ou une personne ; ils étaient, « l’autre » incarnation de ce dieu ou de cette personne, et on les traitait comme telle. [...] Regarder son propre masque, c’était une façon de se connaître³⁴⁰.

³³⁸ MANGUEL, *Le livre d’images*, op. cit., p. 97.

³³⁹ ARENAS, *Otra vez el mar*, op. cit., p. 90. « [...] je ne sais plus quand c’est lui qui parle ou quand c’est moi, [...] je ne sais plus si c’est moi qui pense ou qui parle, ou si c’est lui qui pense ou qui parle, et moi qui simplement écoute ou interprète. » (*Encore une fois la mer*, op. cit., p.123.)

³⁴⁰ MANGUEL, *Le livre d’images*, op. cit., pp. 191-192.

L'enjeu déjà inquiétant de la perte de la vue s'intensifie en ce que celle-ci suppose la perte de l'image de soi ; en ce sens la faculté de se connaître est encore visée par le regard. Détour ou parcours pour arriver à soi-même, l'indice de juxtaposition « y yo » signale l'intensité de l'interrogation entre soi et le texte. C'est ici de l'indice « *y yo* » dont il est question. Le texte ne peut être perçu précisément comme un reflet, tout au plus – et le terrain est encore plus glissant et extravagant tant il paraît conventionnel – comme un miroir, pour cela même que le regard est toujours teinté et qu'il est, du moins selon Tisseron ou Manguel, impensable que deux regards perçoivent la même image ; toutefois l'ambiguïté des propositions du texte comme miroir plongent au moins jusqu'à la double face du ce plan de réflexion, dans la suggestion ancienne que le miroir puisse réfléchir la lumière de l'extérieur et de l'intérieur. « Les miroirs ont à la fois les qualités de Marthe, sensible aux réalités solitaires du monde et de la chair, et de Marie Madeleine (assimilée à la soeur de Marthe) qui voit le monde intérieur de l'âme³⁴¹. » « J'ai suggéré plus haut que tout portrait est un miroir : inversement, les miroirs, qu'ils soient instruments de vanité ou de méditation, sont des portraits. [...] [L]'autoportrait aurait-il représenté un acte d'introspection ou la création d'un masque, d'un visage extérieur à l'individu ?³⁴² » Si c'est le double : réflexion sur le miroir ; si c'est le redoublement, intensité de l'image de soi qui apparaît au fond du puits.

Pour Maître Eckhart, qui écrivait à la fin du XIII^e siècle, Dieu en personne était ce miroir conscient de soi-même mais, alors que le reflet d'un homme disparaît lorsque celui-ci s'écarte du miroir, l'image de Dieu est toujours présente, en même temps reflet et existence. « L'œil avec lequel je vois Dieu, dit-il, est le même œil avec lequel Dieu me voit. »

Le reflet de l'homme, lui, reste divisé³⁴³.

Cela explique-t-il dans *Celestino antes del alba* le désir perçant d'arracher les yeux ? L'insistance de ce désir évoque-t-elle une nécessité de se soustraire à tel miroir pour libérer quelque chose ; ou la recherche d'un dépassement – transpercer ce regard par l'imagination, l'imagination elle-même comme dépassement, en tant que ce qu'on ne

³⁴¹ *Ibid.*, p. 201.

³⁴² *Ibid.*, p. 207.

³⁴³ *Ibid.*, p. 205.

voit pas et désir irrépressible et insuppressible de faire apparaître ? Si, selon Tisseron, chacun crée des images pour se libérer de l'emprise d'autres images, possibles ou non, qui exercent leur emprise, et cela, même seulement par répétition des images dont on veut s'affranchir (« Pierre Ménard, auteur du Quichotte », a procédé ainsi) ; le désir de *Reinaldo* et *Celestino* d'arracher les yeux et d'aveugler montre peut-être la relation à cette figure autoritaire à qui on doit arracher la vue afin de pouvoir s'emparer de sa propre vision. Dans ce ravissement de la capacité de voir et de brûler du regard transparaîtrait une *image* de la filiation phénicienne. Borges pourtant fuit les miroirs et les reflets, leur préférant les labyrinthes, et tente toujours de se dissoudre en lui-même – avec *el otro* –, affirmant dans son subterfuge une certaine et fuyante autorité, pendant qu'Arenas se démultiplie, autre forme de dissolution, produisant ses variations d'intensité dans une relation au double par laquelle il exerce son irrévérence à l'égard de l'autorité du sens, du temps, de la filiation. Dans le refus d'incarner *une seule* image (car il faudrait les vivre et les visiter toutes, ou du moins quelques-unes, pour prendre un peu le sens du monde), chez Arenas en particulier se produit un dédoublement qui affranchit, un redoublement multipliant assoiffé d'intensités, déployant son désir d'éblouissement, lancé dans la nécessité de s'expérimenter.

Le temps – écriture et intensité

En todas mis novelas se plantea una constante dualidad contradictoria que es característica de todo ser humano. Yo eso lo planteé abiertamente cuando hice un prólogo a *El mundo alucinante*. « No me cansaré de descubrir que el árbol de las seis de la mañana no es éste de las doce del día, ni aquél, cuyo halo nos consuela al anochecer. Y ese aire que en la noche avanza, ¿puede ser el mismo de la mañana ? Y esas aguas marinas que el nadador del atardecer surca cortándolas como un pastel, ¿son acaso las de las doce del día ? Influyendo, de manera tan evidente, el tiempo en un árbol o en un paisaje, ¿permanecemos nosotros, las criaturas más sensibles, inmunes a tales señales ? Creo todo lo contrario : somos crueles y tiernos, egoístas y generosos, apasionados y meditativos, lacónicos y estruendosos, terribles y sublimes, como el mar... » Por eso el mar es fundamental en *Otra vez el mar*. El mar es el resumen y espejo de todos los personajes³⁴⁴.

Comment penser cette dualité qui se lit dans le temps, dans l'énonciation et dans la vision, qui à tout instant explose ?

Me miro, sentada, aquí, mientras el niño sigue bebiendo sobre mis piernas. Lo miro, miro al niño. Y la música que sigue. Me miro, totalmente, con el niño en brazos, sentada en esta playa, en la oscuridad, y oigo la música que sigue fluyendo. Mujer sentada con un niño. ¿Lo digo yo? Lo piensa Héctor? ¿Lo pensó él y lo digo yo? ¿Lo dijo él y lo repito yo? Mujer con niño. La madre y el niño... Y de pronto siento que ya es imposible, que algo me va subiendo, subiendo. ¡Toma al niño!, le grito a Héctor. Me pongo en pie, casi se lo tiro entre los brazos. Y echo a correr por entre las cabañas, rumbo al pinar. ¡Copas! ¡Copas! ¡Copas!, digo riéndome mientras atravieso la avenida de las adelfas³⁴⁵. »

³⁴⁴ SOTO, ARENAS, *Conversación con Reinaldo Arenas, op. cit.*, p. 54. « Dans tous mes romans se pose une dualité constante et contradictoire caractéristique de tout être humain. Je me le suis proposé ouvertement en écrivant un prologue à *El mundo alucinante (Le monde hallucinant)*. « Jamais je ne me lasserai de découvrir que l'arbre de six heures du matin n'est pas celui de midi ni celui-là dont le halo nous console à la tombée de la nuit. Et cette brise qui avance dans la nuit, peut-elle être celle du matin ? Et ces eaux marines que le nageur sillonne en plein après-midi en les coupant comme un gâteau, sont-elles par hasard celles de midi ? Le temps influe avec une telle évidence sur l'arbre ou le paysage – se peut-il que nous, les créatures les plus sensibles, nous échappions à de tels signaux ? Je crois tout le contraire : nous sommes cruels et tendres, égoïstes et généreux, passionnés et méditatifs, laconiques et grondants, terribles et sublimes, comme la mer... » C'est pour cela que la mer est fondamentale dans *Otra vez el mar (Encore une fois la mer)*. La mer résume et reflète tous les personnages. » (traduction libre)

³⁴⁵ ARENAS, *Otra vez el mar, op. cit.*, p. 97. « Je me regarde, assise ici, tandis que, sur mes genoux, l'enfant boit. Je regarde cela, je regarde l'enfant. La musique continue. Je me regarde, entièrement, avec l'enfant dans les bras, assise sur cette plage, dans l'obscurité, et j'entends la musique qui s'écoule. *Femme assise avec enfant*. Est-ce moi qui le dis ? Est-ce Hector qui le pense ? L'a-t-il pensé et l'ai-je dit ? Est-ce qu'il l'a dit et je le répète ? *Femme avec enfant. La mère et l'enfant...* Soudain, je sens que c'est devenu

Copas dans *Otra vez el mar* ; *hachas* dans *Celestino antes dela alba* ; *bigornia* qui transporte « le personnage » de *El color del verano*³⁴⁶ dans un souvenir passé et le dédouble et le triple en Gabriel, Reinaldo, la Tétrica Mofeta ; ainsi un seul mot provoque un choc temporel et appelle un dédoublement dans le tissu du temps, du texte. Un seul mot, *copas* : on a traduit par *coupes*, mais n'est-ce pas peut-être la *cime* – la cime des arbres ? La cime, le sommet ? « Le Sommet est un personnage. [...] C'est le sommet qui isole. Il domine une mer, la vraie mer, la seule mer, celle que les grands songeurs rêvent toujours de dominer comme elle a été dominée par les héros de la culture³⁴⁷. »

Por eso, quizás, he intentado en lo poco que he hecho, en lo poco que me pertenece, reflejar, no una realidad, sino todas las realidades, o al menos algunas.

Quien, por truculencias del azar, lea alguno de mis libros, no encontrará en ellos una contradicción, sino varias; no un tono, sino muchos; no una línea, sino varios círculos. Por eso no creo que mis novelas puedan leerse como una historia de acontecimientos concatenados sino como un oleaje que se expande, vuelve, ensancha, regresa, más tenue, más enardecido, incesante, en medio de situaciones tan extremas que de tan intolerables resultan a veces liberadoras³⁴⁸.

Dans l'affirmation et la réitération de la dualité, des contradictions et des fluctuations, j'ai voulu penser le double et le dédoublement non en termes polarisés, termes en lesquels on pense le jour et la nuit, la réalité et la fiction, le désert et la forêt, le vrai et le faux, le bien et le mal, l'envers et l'endroit, parmi d'autres oppositions classiques qui servent d'axe à diverses discussions, mais comme phénomène de la vision ouvrant sur un nuage d'intensités. Sous l'angle de la vision comme appui du langage, la dualité n'est plus un contraste polarisant mais un double intensifiant. Le double n'est pas un double seul, il est une voix, plusieurs voix ; un personnage, plusieurs personnages, multiples, imprévisibles et contradictoires ; le double habite le geste même de l'écriture, il double,

impossible, que quelque chose monte en moi. Je crie à Hector, prends l'enfant ! Je me lève, c'est tout jsute si je ne le lui jette pas dans les bras. Je cours vers les bungalows, vers la pinède. Coupes ! Coupes ! dis-je en traversant l'avenue de lauriers-roses. » (*Encore une fois la mer, op. cit.*, p. 132-132.

³⁴⁶ ARENAS, *El mundo alucinante, op. cit.*

³⁴⁷ BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu, op. cit.*, pp. 140-141.

³⁴⁸ ARENAS, « Fray Servando, víctima infatigable », *El mundo alucinante. Una novela de aventuras, op. cit.*, pp. 21-22.

dédouble et redouble le temps ; dédoublement et redoublement sont l'exécution de variations d'intensité. Comme la réécriture et la réitération peuvent être une intensification, une nuance, le double formule une exigence de l'écriture littéraire.

Bien sûr, la mer et l'écriture. La vision, le rêve, l'hallucination, sont des formes de création d'images qui se détachent du temps « réel » ; des expériences du temps. Ces variations et inflexions qu'elles induisent dans la chronologie ne sont pas différentes de la temporalité de l'activité de la pensée, de l'imagination. L'écriture s'en fait le vecteur actif et interactif ; la linéarité de l'écriture disperse sa propre linéarité, et pourtant elle repose sur elle. Cela, à l'image d'une forme d'autorité à laquelle il faut répondre. La multiplication des doubles – le double (Reinaldo et Celestino dans *Celestino antes del alba* et Reinaldo ; Fray Servando dans *El mundo alucinante* ; Héctor et Ella dans *Otra vez el mar*), le triple (Reinaldo, Gabriel et la Tétrica Mofeta de *El color del verano*), les multiples (de Fortunato dans *El palacio de las blanquísimas mofetas*), et le million de personnes qui serait l'auteur de *El portero* – défie, comme les pierres bleues, non la simple linéarité de ce qui se présente à nos yeux, mais la déraison de penser que la logique régit l'ordre des choses et que les faits sont seuls et distincts alors qu'ils sont, comme le regard, soumis aux variations de la lumière. L'enjeu de cette variation est d'intensifier la mise en cause de l'autorité, qui tolère mal les fourmillements. C'est le temps – la mort – qui, en définitive, a raison de l'être humain c'est dans le temps que dialoguent ses pensées et se déroulent ses souffrances et ses actes. Et c'est par la pensée qu'il dialogue avec le temps, avec lui-même et avec et dans les œuvres. Dans l'écriture, le fini et l'infini dialoguent presque librement, et sans répit. La mort est assise dans la littérature et l'être humain dialogue avec elle, du soir au matin, à la clarté du jour, jusqu'à l'aube et avant le point du jour – la lumière est une figure du temps. Installé dans la littérature le temps porte les couleurs et les variations d'intensité de l'imagination et de la lucidité.

Me fui a bañar en el arroyo y entonces me di cuenta que estaba soñando, y que no era un viejo. Pero al despertar, abuela me clavó un cuchillo en el cuello, y me dijo : « Muérete, viejo, qué esperas ».
¡Viejo !

¡Viejo !

¡Viejo !

¡Viejo !

¡Viejo !

Viejo... Soy un viejo, qué alegría tan triste

Me dieron la noticia ayer por la noche y yo no la quise creer. Esperé a que se hiciera de día ; y todavía no había amanecido cuando salí corriendo para el pozo, y a él me asomé asustado, par ver si era verdad que ya era un viejo. Y en vez de mi cara arrugada y toda llena de huesos, lo que vi fue un muchacho muy chiquito, que nadaba junto a los guayacones y los pitises, y me llamaba muy contento. Pero no me asusté. Me grité de nuevo, pero también me respondió, y al fin, me fui poniendo cada vez más pequeño, hasta que me puse del tamaño de las hormigas, y seguí disminuyendo, hasta que me perdí en el fondo, y, aunque mucho me asomé desde el brocal, no pude verme... Llegué a la casa y comencé a dar gritos, parado en el fanguero que hacen las aguas que abuela tira desde el fregadero. Mi madre salió corriendo, muy asustada, desde la cocina, y me preguntó :

—¡Quién fue el que te mató ahora ! Anda, dime, aunque sea una vez, quién fue el que te mató.

—Tú —dije yo entonces para mortificarla—. Tú fuiste, mamá.

Ella me miro, y luego empezó a rezar y a pedir perdón.

—No le hagas caso a ese maldito —dijo entonces mi abeula, que salía del fregadero, con un poco de agua sucia para tirarla en el fanguero—. No le hagas caso a ese maldito mentiroso, pues quien lo mató fui yo³⁴⁹.

³⁴⁹ ARENAS, *Celestino antes del alba*, op. cit., pp. 141-142. « J'ai été me baigner dans le ruisseau et alors je me suis rendu compte que j'étais en train de rêver et que je n'étais pas un vieux. Mais au réveil, ma grand-mère m'a planté un couteau dans le cou et m'a dit : « Crève, vieux, qu'est-ce que tu attends ? »

Vieux !

Vieux !

Vieux !

Vieux !

Vieux !

Vieux... Je suis un vieux, quelle triste joie !

On m'a dit la nouvelle hier soir et je n'ai pas voulu y croire. J'ai attendu qu'il fasse jour ; et l'aube n'était pas encore là que je suis parti en courant vers le puits, et je m'y suis penché avec frayeur, pour voir si c'était vrai que je suis un vieux. Et au lieu de ma figure ridée et toute pleine d'os, ce que j'ai vu, c'est un tout petit gamin qui nageait avec les guayacones et les pitises, et qui m'appelait tout content. Mais je n'ai pas eu peur. Je me suis encore appelé, mais je ne me suis pas répondu non plus, et à la fin, je suis devenu de plus en plus petit, jusqu'à ce que je devienne de la taille des fourmis, et j'ai continué à diminuer jusqu'à disparaître au fond, et j'ai eu beau me pencher à la margelle, je n'ai pas pu me voir...

Je suis arrivé chez moi et je me suis mis à pousser des cris, debout dans la flaque que laissent les eaux usées jetées par ma grand-mère depuis l'évier. Ma mère est sortie de la cuisine en courant, tout effrayée, et elle m'a demandé :

—Qu'est-ce qui t'a tué à présent ? Allez, ne serait-ce qu'une fois, qu'est-ce qui t'a tué ?

—Toi, ai-je dit alors pour l'embêter. C'est toi, maman.

Elle m'a regardé. Et puis elle s'est mise à me demander pardon.

—N'écoute pas ce maudit gosse, a dit alors ma grand-mère qui sortait de la buanderie avec un peu d'eau sale à jeter dans la flaque. N'écoute pas ce maudit menteur, c'est moi qui l'ai tué. » (*Celestino avant l'aube*, op. cit., p.168-169)

Même se sachant en plein coeur d'un texte littéraire, il arrive que le lecteur cherche à se représenter la démarcation entre le récit et le rêve, les visions, les hallucinations. S'enclenche le mécanisme qui consiste à déterminer qui est le rêveur. À cet instant, le rêveur doit atterrir sur une ligne du temps. Le défi, dans ce passage de *Celestino*, est visiblement mis en cause. C'est le temps (linéaire) qui ment. Il doit être brisé avec violence, par son propre mensonge ; *Reinaldo* est mort et vivant, l'injure est plus forte que la mort, sa profonde inquiétude plus forte que l'injure et sa propre cruauté l'écho contenu de l'injure du temps. Ainsi disséqué, répercuté, intensifié et redoublé, le « mensonge » devient plus vrai que le temps ; l'hallucination, comme le signale l'auteur de « El espejo duplicado al infinito » (*Del alba al anochecer*) se produit à l'instant de son énonciation. C'est l'hallucination, c'est l'image littéraire qui produisent le texte, qui font le temps de l'écriture.

Ainsi un redoublement surgit-il nécessairement à la lecture.

Les textes de *Celestino antes del alba* et *El palacio de las blanquísimas mofetas* sont ponctués de citations de la littérature, *celle qui préexiste*, mais aussi des paroles des personnages eux-mêmes, ainsi placés tout à fait au même rang. Par ces réverbérations de la littérature, cette accentuation des voix à haute voix, le texte attire constamment l'attention sur l'écriture discutant avec la littérature. Est-ce bien la littérature qui ment ?

Borges joue aussi de l'impossible distinction en provoquant l'inconcevable et insoluble juxtaposition du temps – « Veinticinco de agosto, 1983 » est naturellement, illusion de point de référence, raconté au passé comme un souvenir – la date empêche en réalité de situer *Borges* par rapport à *Borges* puisque chacun est contenu dans l'autre et mis en expansion. Le présupposé est précisément que situer n'est pas la question. « La mémoire de Shakespeare » concerne, d'une autre manière, le glissement délicieux et terrible provoqué par l'acquisition volontaire mais subreptice de la mémoire d'un autre, de sorte que les souvenirs se juxtaposent et se fusionnent, multipliant les perspectives, dévalant avec la question : est-ce moi qui se souvient, ou est-ce l'autre ? N'est-ce pas plutôt le

texte qui se fabrique ? Le texte joue donc l'étrangeté et la fluctuation d'un « moi » d'intensités variables – dédoublements de la pensée, dans l'espace et le temps, c'est aussi cela, le double littéraire ; le lecteur est aussi un double qui se dédouble dans son activité. Quel hasard que la mémoire dont il est question soit précisément une double référence littéraire – Shakespeare et Borges – dont l'identité, comme celle des textes anciens évoqués, est déjà présumée multiple (dans le cas de Borges, je fais référence à « l'autre » Borges, celui qui double Borges dans ses récits, le dédouble et le redouble). Avant tout et en dernière instance, l'inoculation de la mémoire de Shakespeare (la mémoire de la littérature) et les réverbérations intérieures qu'elle déclenche et amplifie sont exactement l'acte et les conséquences de l'influx produit par la lecture d'un texte, d'un livre, dans l'esprit du lecteur à l'heure de la lecture ; oubli ou souvenir, des répercussions de cet influx il est impossible, comme un fait dont on a une fois pris conscience, de se défaire volontairement. La stratégie du don par lequel *Borges* remédie toujours à cet embarras participe pleinement à l'amplification de la mémoire ; ni l'explorateur ni le lecteur ni *Borges* ni Borges ne sont – ne sommes – dupes de la duplicité du geste, parfaitement viral.

Le vertige des pierres bleues dont le mystère de l'apparition et de la multiplication ne peut être saisi – du moins, ironiquement, pas par le calcul car il faudrait pouvoir habiter simultanément plusieurs points de vue ou plusieurs intensités de l'espace et du temps pour continuer de les percevoir quand elles disparaissent ; il faudrait, en somme, habiter L'Aleph – un tel vertige relève d'une acquisition qui défie la logique, dont on peut se défaire par un don qui a aussi le caractère d'un renoncement et, par là, d'un effondrement affirmatif : celui qui connaît ou reconnaît sa limite et sa faiblesse, son réel potentiel, mais une forme de refus. Personne ne possède quoique ce soit en-dehors de ses certitudes et interrogations. La conscience qu'il est impossible de tout ranger sur la ligne continue de la logique apparente du temps avive aussi celle que l'incertitude est insupportable – il faut donc affirmer, par un refus ou un don. Un point de vue, une pierre bleue ne se présentent jamais sans la possibilité d'une variation, d'une absence et d'une présence imprévisibles, dont le saisissement demande donc vivacité et créativité. Les pierres bleues « ressemblent » en quelque sorte aux idées.

Arenas bouscule autrement intensément la perspective de la linéarité en plaçant tous les « personnages » simultanément en état de veille, d'hallucination et de lucidité ; le rêve délirant de la veille de chacun des jours qui se lève sur les vacances de la création est-il si étranger à la lumière hallucinante de chacun des rêves de ces six jours, d'autant que ces six jours ont été vécus doublement, par Ella et par Héctor, de deux points de vue différents mais imbriqués, superposés, décalés, dans l'esprit d'Ella qui est une projection de l'esprit de Héctor – qui n'en est, puisqu'il se tue, peut-être que l'auteur prétendu, prétendant, et pourtant l'auteur, provocant, sans déjouer personne puisque la première partie, en soi, reste toujours lisible. L'auteur, à l'instant de sa conscience de sa disparition, est le double de lui-même ; comme l'écriture, la lecture est un double de Héctor.

Le premier dédoublement et redoublement premier, c'est donc le temps. Les textes d'Arenas y font des va-et-vient, non qu'un tel mouvement soit le terrain exclusif de l'écriture, car ce l'est naturellement de la pensée ; mais ces textes se construisent sur une telle possibilité du temps, celle qu'il ne soit pas une ligne historique, et en affirment la possibilité avec une intensité qui va jusqu'à incendier le texte.

Les titres d'Arenas sont à eux seuls des invocations au temps : *Antes que anochezca*, *El color del verano* ; *Celestino antes del alba* – comme on le soupçonne, appel des mille et une nuits ; *antes que anochezca* évoque aussi un temps en train de s'écouler, irrémédiable, où l'individu désemparé, poussé dans ses derniers retranchements, en même temps atteint sa cible, passionné, furieux, véhément, irréductible. La nouvelle « A la sombra de la mata de almendras » présente (du moins en apparence, car ce n'est qu'un point de vue) deux trames intercalées à un rythme soutenu, qui se croisent au sein d'une même phrase (outre les multiples double-sens) : différentes intensités du temps et des images enchevêtrées avec une vivacité imprévisible. La jeune femme suivie par le narrateur et l'arbre rêvés se croisent à un instant d'intensité :

[...] hasta que llega llegamos a *La Moderna Poesía*. Allí se detiene un momento. Entra en la librería. Y ya sí estoy seguro de que me ha mirado. Recorre todos los estantes, hojea los libros, lee algunas páginas. Este es el momento de hablarle, pues tal vez se aburre y se va, y como ya es el único árbol que queda en pie, todos los pájaros del barrio se refugian en él³⁵⁰.

Magnanime solitude et richesse à la fois, feuilles innombrables, nous projettent dans l'intensité de la perception de l'arbre. Merveille et refuge, obstacle énorme à éliminer, anéantissement imminent d'une force de régénération ou de possibilité, source de vie, de temps, et de poésie, en somme double réconfortant et double accompagnateur³⁵¹ soudain ennemi. « Y de pronto, todas empezaron a gritar : « Hay que tumbarla ». Y yo sentí un odio nuevo. Y me dieron deseos de matarlas. Y por eso salí a la calle³⁵². »

Dédoublement et redoublement du temps et des images, il n'y a pas dans ce texte un seul sens, au sens de sens, mais non plus au sens narratif. Chaque juxtaposition produit une ambiguïté, une possible bifurcation.

Dans « Bestial entre las flores », « A la sombra de la mata de almendras », « La Vieja Rosa », les croisements d'incendie relèvent aussi du dédoublement et du redoublement (c'est l'effet produit : une certaine multiplication). Les sauts et retours dans le temps se produisent à des moments dramatiques, de forte intensité, de sorte qu'on puisse confondre les lignes des récits : car elles doivent être confondues. Dans le cas de « La Vieja Rosa », ce sont des temps différents d'un même récit, de sorte que celui-ci conduise de la fin à la fin, en passant par le début et des allers-retours, à des moments où ces lignes du temps pourraient sembler continues ; c'est cela qui trouble, c'est ce qui

³⁵⁰ ARENAS, « A la sombra de la mata de almendras », *Termina el desfile*, *op. cit.*, p. 76. « Elle s'arrête un moment devant la librairie *A la poesía moderna*, puis elle entre. Maintenant, je suis absolument sûr qu'elle m'a regardé. Elle parcourt tous les rayons, feuillette les livres, lit quelques pages. C'est le moment de lui adresser la parole, parce qu'elle risque de s'ennuyer, et comme c'est le dernier arbre qui reste, tous les oiseaux du quartier viennent s'y réfugier. » (« À l'ombre de l'amandier, *Fin de défilé*, *op. cit.*, p.69)

³⁵¹ SLOTERDIJK, voir le Chapitre V, « L'accompagnateur originel. Requiem pour un organe rejeté. », *Bulles. Sphères I*, *op. cit.*

³⁵² *Ibid.*, p. 75. « « Il faut l'abattre », dit l'une. Et je sors de chez moi. Les deux autres rient aux éclats, poussent un soupir de soulagement et applaudissent. « Il faut l'abattre », répètent-elles en tournant autour de la première. Puis elles quittent la salle à manger et vont dans la cour. Moi, je suis déjà dans la rue. » Je donne à la suite une traduction libre du passage cité, car j'ai perdu la trace de la première version citée (tirée de la première version du recueil publié sous le titre *Con los ojos cerrados*, dont elle diffère substantiellement) : « Et soudain elles se mettent à crier : « Il faut l'abattre. » Et je ressens une haine nouvelle. Et j'ai envie de les tuer. Alors je sors dans la rue. » (traduction libre).

produit l'effet du dédoublement et de la fusion de la trame. Ce type de structure se reproduit dans « El reino de Alipio » qui reprend, à la fin du texte, un fragment du début annonçant la couleur de la lumière, la couleur du texte, violet émerveillant, mais avec une variation d'intensité, sombre, moite, froide, lointaine – Alipio s'est-il réveillé ou était-il en train de rêver ? « A la sombra de la mata de almendras » semble procéder d'un seul et même point d'énonciation saisi à différents moments (ou intensités ?) du temps se réalisant ensemble ou non ; comme *Reinaldo* rêve et s'endort, il a peut-être rêvé la jeune fille, ou celle-ci se trouve peut-être dans sa mémoire, produite à un autre moment. Les deux trames nouent le récit – qu'il s'exécute et s'endorme ou qu'il s'endorme et rêve, ou y rêve au seuil entre la veille et le sommeil – les trames coexistent, coïncident, se conjuguent habilement et à des instants d'intensité poétique. Dans ce qui pourrait apparaître comme un jeu d'illusions, une grande part de l'art d'Arenas consiste justement à ne pas tromper ni se tromper lui-même et, plus, à détromper en interrogeant depuis sa véritable certitude, dans une provocation où les pôles ne sont ni vrai ni faux mais degrés, inflexions, variations, contradictions. La multiplication des points de vue et d'intensités réitère son défi au temps.

Celestino antes dela alba compte trois fins : « Fín » (p.112) ; « Segundo final » (p.144) ; « Último final » (p.215). Ces fins ne sont pas des alternatives, mais pas nécessairement consécutives ; le texte se termine à la première fin, se poursuit et se termine une seconde fois, puis poursuit jusqu'à la dernière. La première fin est une fuite de *Reinaldo* et *Celestino* qui, en cherchant à échapper au mois de janvier qui veut leur mort, se sont engouffrés plusieurs fois dans une maison qui ressemble à la leur, mais n'est pas la leur, ce dont ils s'aperçoivent comme dans un cauchemar ; le mois de janvier a tenté de les brûler à la lampe à huile en les changeant en papillons de nuit. Alors que *Reinaldo* va être happé par la flamme, *Celestino* pousse un cri qui souffle juste à temps. Mais le mois de janvier a d'autres malédictions, la pire étant celle qui tient en un seul mot brûlant, une petite braise enfouie dans la mémoire : « Se salieron con la suya, pero escuchen ahora, les diré una palabra que se les olvidará cuando la oigan. Escúchenla... Ya la olvidaron. El día que recuerden qué palabra es la que dije, se pegarán candela ustedes mismos³⁵³. »

³⁵³ ARENAS, *Celestino antes del alba*, op. cit., p. 112. « Vous avez agi à votre guise, mais écoutez-moi

Elle peut être attisée à tout moment. Ce n'est pas la première fois qu'un mot seul contient à lui seul le temps tout entier – *copas, bigornia, hachas, Páscuas* – s'il peut faire basculer dans une course effrénée, un grand bonheur, un calme violent, un rire débordant, s'il peut percher à un sommet aussi périlleux qu'il donne une liberté, dans le temps, hors du temps, dans le langage. À ce moment *Reinaldo* et *Celestino* trouvent enfin leur maison – mais trouvent-ils enfin leur maison puisqu'ils la trouvent déjà occupée par eux-mêmes ?

Y al fin dimos con nuestra casa. Porque no podía ser otra que nuestra casa, aquella, en que al entrar nos vimos dormidos en la cama, con la cabeza bien tapada y soñando que habíamos olvidado todas las palabras del mundo y nos entendíamos ahorosamente por señales y muecas³⁵⁴.

La fin est aussi un mot qui dédouble. La faim, d'ailleurs, l'est aussi, la faim réelle qui peut provoquer des visions et celle non moins réelle qui anime *Reinaldo* et *Celestino* plutôt que de les tuer, une faim de sortir de cet endroit, une faim d'images, la faim qui suit la première fin – « Ahora sí que nos estamos muriendo de hambre³⁵⁵ » – et qui réduit tous les personnages de la maison à des bêtes qui ne savent plus parler, jusqu'à leur disparition. *Reinaldo* et *Celestino* en sont réduits à des êtres invisibles peuplant seuls un lieu désert envahi par le silence. « Y sigo vigilando, acá, en mitad del camino, sentado sobre una piedra molestísima, mientras un gran silencio va envolviendo el monte³⁵⁶. » Mais si *Reinaldo* et *Celestino* ont encore une voix propre jusque-là, après la seconde fin leurs voix se dédoublent, redoublent et intensifient dans un théâtre où il est maintenant impossible, bien qu'on reconnaisse *Reinaldo* et *Celestino*, de savoir qui parle ; mise en scène tragique et grecque de la tentative d'éborgner grand-père et de l'assassiner une fois pour toutes pour se venger de sa mort et celle de *Celestino* qu'il a

maintenant, je vais vous dire un mot que vous oublierez sitôt que vous l'aurez entendu. Écoutez-le... Vous l'avez déjà oublié. Le jour où vous vous rappellerez quel mot j'ai dit, vous vous brûlerez tout seuls. » (*Celestino avant l'aube, op. cit.* p.133.)

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 112. « Finalement, on est quand même tombés sur notre maison. Car ce ne pouvait pas être une autre, celle-là où, en entrant, nous nous sommes vus endormis dans le lit, la tête bien couverte et en train de rêver et de rêver que nous avions oublié tous les maux du monde et que nous ne nous comprenions plus que par signes et par mimiques. » (*Ibid.*, p.134)

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 113. « Maintenant, oui, on est en train de mourir de faim. » (*Ibid.*, p.135)

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 144. « Et je continue à guetter, au milieu du chemin, assis sur une pierre extrêmement inconfortable, tandis qu'un grand silence, qui ne s'en va plus, enveloppe peu à peu le maquis. » (*Ibid.*, p.171)

tués, le texte brouille définitivement les pistes de l'énonciation – mais seulement de l'énonciation. C'est maintenant Arenas, ou *Reinaldo*, ou le texte, ou le temps lui-même qui nomment les personnages et leur prêtent la parole. Tandis que les autres créatures – grand-père, grand-mère, mère et tantes – conservent leurs voix tranchantes, menaçantes et nullement entremêlées, *Reinaldo*, pour autant que le regard puisse le discerner, est devenu « TÚ », signalant un nouveau dédoublement de l'énonciation au plan du texte, et pourrait aussi être prononcé par le « CORO DE PRIMOS MUERTOS », qui parle néanmoins au singulier. À moins que ce chœur ne soit la voix de *Celestino*. On reconnaît *Reinaldo* dans ce TÚ continuellement abreuvé d'insultes, qui demande à voir l'oiseau coloré capturé par le grand-père :

ABUELO. —Sí que tengo buena puntería. Mira, fui a revisar la mata de ceiba, para ver si el babieca de Celestino había puesto alguna indecencia en ella, y mira lo que traigo : ¡un pájaro como hay pocos ! ¡Fíjate en los colores !

TÚ. —¡Déjenme verlo !

[...]

TÚ. —¡Déjenme verlo !

CORO DE TÍAS. —¡Qué muchacho mas necio ! ¡Será posible !... ¿Qué interés tiene en ver ese pájaro ? ¡Estáte tranquilo si no quieres que te caigamos a golpes, ya que la vaca de tu madre no te pone la mano encima.

[...]

CORO DE PRIMOS MUERTOS.—EL pozo es el único que sabe que yo estoy triste hoy. Si hubieras visto cómo lloró también, junto conmigo. Pero eso no me consoló ni pizca, porque yo sé que el pozo soy yo, y por eso me oye ; pero como es así, nadie me oye... En toda la noche no hallé ni a una alma viviente, sólo muertos y árboles. Y entonces no me quedó más remedio que empezar a garabatearlos, para que al menos ellos supieran algo.³⁵⁷

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 172.

« GRAND-PÈRE : Ça oui, je vise juste. Tu vois, j'ai été inspecter le kapokier, pour voir si ce crétin de Celestino n'y avait pas marqué quelque cochonnerie et regarde ce que je rapporte : un oiseau comme on n'en voit pas souvent ! Vise un peu les couleurs !

TOI : Laissez-moi voir.

[...]

TOI : Laissez-moi voir !

CHOEUR DES TANTES : Quel crétin de gosse ! Comment est-ce possible !... Ça te sert à quoi de voir cet oiseau ! Reste tranquille si tu ne veux pas qu'on te fiche une rossée, puisque ta bourrique de mère est incapable de lever la main sur toi.

[...]

CHOEUR DES COUSINS MORTS : Il n'y a que le puits qui sait que je suis triste aujourd'hui. Si tu avais vu comme il a pleuré aussi, avec moi. Mais ça, pour me consoler, des prunes, parce que je sais que le puits, c'est moi, c'est pour ça qu'il m'écoute ; mais ça fait que personne ne m'écoute... Je n'ai pas rencontré âme qui vive de toute la nuit, rien que des morts et des arbres. Et alors, je n'ai plus eu d'atre ressource que de me mettre à griffonner dessus, pour qu'eux au moins sachent quelque chose. » (*Ibid.*,

Ainsi, la conscience du double dévoile la conscience de la solitude. Pour Arenas, la lucidité, comme l'écriture, étaient certes l'affaire de la solitude.

Soy el que, sin cesar, me hago. – Tristan Corbière, cité dans *Celestino antes del alba*³⁵⁸.

Le double est aussi le double de la vision ; si la perte de la vue éveille la vision intérieure, la vision est double. Cette double vision est une forme de lucidité : elle connaît le temps qui passe et le temps qui suspend, le temps qui donne et le temps qui prend. Dans cette vision, la lucidité, c'est aussi le fait de produire un acte de la pensée – qui est invisible et consiste, aussi, à voir ce qui n'est pas là.

PREMIÈRE CONCLUSION.

p.205-206).

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 165. « Moi, je suis ce que je me fais » (*Ibid.*, p. 197.)

Conclusion – L’écriture comme intensité

Au long de cette réflexion, j’ai observé l’intervention de la lumière dans les textes d’Arenas. L’insistance de la lumière m’avait déjà frappée ; c’est la couleur qui la première a produit dans mon regard l’image de l’intensité, dans la superposition de la cécité de Borges et de la contemplation d’*Otra vez el mar*. Les couleurs – les nuances de la lumière, ses actes et ses souffrances, la perception des longueurs d’ondes lumineuses qui correspondent à des sensations colorées³⁵⁹ – habillent la sensation de l’espace et du temps ; mais elles habitent aussi le langage qui s’appuie, comme un aveugle, sur la vision, elles en produisent les nuances sans lesquelles le monde et sa perception ne seraient qu’un jeu brutal d’ombres et de lumières. L’œil adapté aux nuances reçoit cependant toujours la brûlure ; il suffit qu’un instant de plus il soutienne le regard qui l’interpelle – le regard du temps. Un instant ébloui au point où le temps suspendu traverse le temps qui passe, le temps de l’image, de l’apparition, il est percuté par la disparition aussi fugitive ; l’écriture recherche ce périlleux instant d’éclat. Ce qui se présente comme la brûlure du temps, l’affirmation perçante de la lucidité, rejoint dans l’écriture littéraire une autre forme d’affirmation issue de ce qui, si ce n’était du registre de la sensation, passerait inaperçu. Une lueur ténue, un œillet vacillant, un œil-étoile impassible mais intensément brillant à qui fixe sur lui son attention, un œillet soudain coloré et clignotant rassemblent en un souffle ce qui est ténu et inspirant, ce qui, comme un mot qui chute par hasard dans l’oreille, prend la vitesse dévorante d’un météore. L’inspiration côtoie dans sa chute, en aveugle, la lucidité. Au brillant et saisissant éclat de cette chute, signe de sa désintégration, s’ajoute le potentiel fracassant de la pierre : l’impact tranchant et dédoublant. Apparition et disparition, condensées en un « calcul » astrophysique, donneraient la formule de l’intensité de l’écriture dans ses variations.

Se déclare l’écriture comme intensité, possibilité qui se révèle dans l’observation des métaphores (ou des météores) ; si la lumière est à l’avant-plan, c’est parce que l’écriture s’attache à rendre un monde sensible et que cette tragédie passe par les images, représentations visuelles ou sonores ou autrement liées à la faculté de ressentir ; et cette

³⁵⁹ « Éclairage et vision », www.esst-inrs.fr/cerp/pdf/complet/3.fiches_principales.pdf

problématique est rendue d'autant plus évidente que c'est précisément le texte sur la cécité qui a attiré mon attention sur les couleurs, dimensions optiques censées appartenir à la vue. La cécité renverse le champ de perception ou la « vision » de la vision. Le regard tourné vers l'intérieur, mais aussi l'intense portée de la lumière se formulent à travers une constellation d'images, ici la lumière, dans la nuance des couleurs, de l'incendie, de la clarté du jour, du soleil accablant et calcinant, de l'éclat tranchant des lames menaçantes, de la nuit soupirante et inquiétante (non moins source d'images), de la cécité inattendue, colorée et peuplée de représentations « visuelles » mais invisibles ; l'écriture, en soi, produit des images invisibles ; c'est le paradoxe qui n'en est pas un de l'œil intérieur ou de la vision intérieure (*insight*). Désir d'éblouissement, d'une intensité particulière qui réveille, résonne, rend vivant, répond à une exigence vitale, à un défi, insoluble et irrésolu – interrogation sur le temps. L'éblouissement donne son verbe instinctuel à la brûlure, à la clarté, à l'intensité, au temps.

Dans l'écriture d'Arenas, le tropisme pour la lumière est la tension d'une atmosphère tropicale, atmosphère vitale emprisonnée dans une contrainte historique mortelle, avivée par un désir d'éblouissement tourné vers cette intensité présente et menacée : urgence d'exister, de se sentir vivant, de retrouver la lumière inspirante, la lumière du fond éclatant – *Queremos ser, queremos ser*. C'est ce désir qui imprime le mouvement. Les débuts dans la lumière sont d'autant plus de signes frappants de ce désir : les incipits crépitants de couleur, entrées en matière (une météorite, précisément, entre dans l'atmosphère) qui avaient échappé à l'attention, ne passent désormais plus inaperçus, de la cécité de Borges à la contemplation de la mer de *Otra vez el mar, Celestino* (malgré une recherche de la lumière en apparence plus contrite chez Borges étant donné sa privation). Dans les *Noces* de Camus, on sent que le désir d'éblouissement a rencontré l'éblouissement, la mer et le soleil se dissolvent dans leur splendeur vivifiante, à la limite de tous les contrastes. Chez Arenas, la lumière passe de lueur à incandescence – incendie, clarté, éclat, soleil hallucinant ; ce désir d'éblouissement y trouve sa teneur maximale la plupart du temps, une forme de brûlure, d'excès de lumière, pour la vue, pour les sens, et pour ce sens particulier qu'est le sentiment de l'absurde provoquant l'hallucination. Rien ne triomphe vraiment, mais reste un désir en tension qui pousse à

aiguiser encore la course, comme dans les ruines de Camus : conscience et intuition de quelque chose de très ancien qui se présente, inaltérable tout en étant soumis au temps qui passe et ravage. Dans l'entrevue de Ette à Arenas, la couleur apparaît encore littérale, mais la violente importance de l'intensité prend sa première forme claire dans la vision qu'Arenas donne de la lumière chez Martí : festive et mortelle. C'est que la mort est un seuil, et que si le seuil en question n'est pas toujours la mort, l'image du seuil scintille d'autant : désir de le franchir et désir de ne pas l'atteindre, pour cela même qu'il représente. Borges a pour cela choisi l'image de l'infini, Arenas, celle de la mort incandescente ; ces deux images se croisent et s'échafaudent pourtant dans la même question, le duel avec le temps, questions littéraires et questions de la littérature.

De tels degrés de luminosité forment une présence qui palpète, menaçante, imminente ; signe, préoccupation, tropisme, mais éblouissement qui provoque à se reconsidérer soi-même, à ressentir de manière plus aiguë sa propre existence et sa propre exigence. Le désir d'éblouissement, c'est autant le désir de voir, de se voir soi-même exister, d'avancer dans le temps qui transforme – désir de transformation –, que le désir de retenir le temps. Mais, comme l'incendie, (ou les laves de l'Etna, ou les supplices du Caucase en pleine lumière, ou celui du rocher à remonter jusqu'à la fin des temps), l'éblouissement place « entre l'être et le non-être » : il procure une double conscience du temps : temps qui s'arrête et temps qui passe. Le temps ancien, celui dont on ne doute pas qu'il existe car il est absolument lointain et dont on ne conserve que les traces nécessaires pour activer l'imagination, et la relation avec ce temps ancien (les ruines pour Camus, *Illiade* pour Arenas) ; ce temps lointain, mythique, est devenu palpable dans le soleil et la mer qui placent les créatures au creux des fluctuations les plus sensibles, les plus immédiates – le jour et la nuit, le reflux et le ressac – et les plus millénaires – soleil, astre vital et tranchant, la mer, source de vie engloutissante et mortelle. Cette mise en relation des vanes du temps, battement d'artère, pulsation, quelque part relie l'individu à l'univers. Un texte peut-il produire cette même sensation de pulsation ? L'écriture ? La conscience (ou son souvenir) fait ressentir le temps qui passe – celui qui ne passe pas reste dans l'image saisissante – telle veut être l'image idéale, vertigineuse et excessive formulée dans « L'Aleph », et autrement dans « La rose

de Paracelse », « La Memoria de Shakespeare », « Tigres azules », « Veinticinco de agosto, 1983 » où Borges a en quelque sorte placé deux miroirs face à face, provoquant une rencontre avec lui-même à une date unique et déconcertante, remédiant par l'écart dans le temps à sa propre durée, doublant son point de vue sur lui-même – multipliant, même, Borges par Borges futur ou passé, Borges futur par Borges présent, chacun par lui-même, en réverbérations qui tendent mathématiquement vers l'infini : « ¿Quién sueña a quién ? » Désir de permanence en perpétuelle contradiction avec le désir de devenir. Pour savoir qui rêve, doit-on savoir aussi qui dort et qui veille ?

L'état de veille : la vision métaphorique

amanecerá en mis párpados apretados.

Borges, *El otro, el mismo*

Luego pensé que mientras más rápido me durmiera más pronto llegaría el otro día. Y me quedé dormido. Y me quedé dormido.

Y me quedé dormido³⁶⁰.

—Tendré que despertarte para que te des cuenta que estás soñando.

—Sí, despiértame...

Pero no puedo despertarme. Celestino me golpeó y me vuelve a golpear, y nada, yo seguía durmiendo. Y desde entonces creo que no me he vuelto a despertar porque todavía, por las noches, cuando voy al excusado, siento el grito en el cuarto de mi madre, y aunque muchas veces he tenido deseos de asomarme, el revoloteo de los gallos y las gallinas me dice que para qué, que si me asomo veré lo que ya ví. Entonces salgo corriendo para el cuarto. Y me digo : quién sabe si esta noche Celestino me puede despertar. Pero no lo consigue, le digo que estoy soñando, y él me sacude lo más que puede. Y yo sigo diciéndole que estoy soñando³⁶¹.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 215. « Puis je me dis que plus vite je m'endormirais, plus vite le lendemain arriverait. Et je me suis endormi. Et je me suis endormi.

Et je me suis endormi. » (*Ibid.*, p.251).

³⁶¹ *Ibid.*, pp. 142-143.

« —Il va falloir que je te réveille pour que tu te rendes compte que tu es en train de rêver.

—Oui, réveille-moi.

Mais il n'a pas pu me réveiller. Celestino m'a donné des coups et des coups, mais rien à faire, je

Dans aucun texte d'Arenas les hallucinations n'autorisent à déterminer si les personnages rêvent ou sont éveillés – s'ils ont les yeux « ouverts », ou « fermés ». N'est-ce pas une question à laquelle il faut se rendre aveugle pour se tourner vers l'intensité de ce que ces yeux « voient » ? L'insistance d'Arenas à juxtaposer les yeux ouverts et fermés, les contradictions et les pistes, à dédoubler le monde en déconstruisant sa destruction, à dénouer les images avec violente et intense poésie disent encore peu sur sa vision littéraire.

La répétition, dédoublement et redoublement, la quiétude, la force et la souffrance du double alertent, devraient placer en état d'alerte et non de satisfaction d'avoir décelé des signes dans le texte : cette répétition s'adresse à nous ; c'est une interrogation – grave, hilare, perçante – une exhortation. Une telle lumière appartient à la lucidité, la lumière attisant la conscience, incisant même les yeux qui sont déjà ouverts pour regarder. La lucidité prend la mesure de l'intensité du regard. Double, dédoublement et redoublement intensifient les images que sont venues dessiner la couleur et la lumière jusqu'à l'éblouissement dans l'écriture d'Arenas ; mouvement et forme, ils en dessinent les motifs.

Dans son *Traité des couleurs*, Goethe a procédé par observation pragmatique pour éviter de tirer de fausses conclusions qui viendraient d'une généralisation théorique, démarche visant à réfuter la méthode de Newton pour une théorie de la couleur qui s'avère fautive en plusieurs endroits. Avec le redoublement des couleurs de « La ceguera » et des couleurs de la mer d'*Otra vez el mar*, puis la découverte du *Traité des couleurs*, j'ai voulu aussi m'en tenir à une observation des signes de la lumière dans l'œuvre de Reinaldo Arenas pour mener la réflexion ; je devais repartir de la sensation, présumé de Goethe. « La vision » est devenue visible, la vision par métaphores, lucidité des

dormais toujours. Et depuis lors, je crois que je ne me suis plus réveillé parce que, la nuit, quand je vais aux cabinets, j'entends encore le cri dans la chambre de ma mère, et bien que j'ai eu souvent envie de passer la tête, en entendant la voltige des coqs et des poules, je me dis : pourquoi donc, si je regarde, je verrai ce que j'ai déjà vu. Alors je pars en courant jusque dans ma chambre. Et je me dis : qui sait si cette nuit Celestino pourra me réveiller.

Il n'y arrive pas. Je lui dis que je rêve et il me secoue tant qu'il peut. Et je persiste à lui dire que je suis en train de rêver. » (*Ibid.*, p.170).

images – une lucidité dont on n'est pas maître, avec laquelle on est aux prises, qu'on ne voit pas venir d'avance, et qui ne se reproduit pas. L'importance de la lumière dans l'œuvre d'Arenas tient aussi à l'acuité de son regard, non seulement dans un contexte où écrire fidèle à soi-même est un acte de courage (nullement héréditaire si ce n'est d'héritage littéraire) mais dans l'exécution de sa propre intensité. La lumière et les phénomènes qui en sont les actes traversent ses textes mais aussi d'autres, très nombreux, textes littéraires ; tandis que le langage suit l'empreinte de la lumière en s'appuyant sur le monde visible, l'écriture littéraire cherche, tend vers les fonds éclatants. La lumière porte sur elle la vision du temps et du langage, réverbérations auxquelles il faut se laisser prendre, ou ne pas se laisser prendre. Peut-on vraiment ne jamais être aveugle ? Pour avancer (ne pas voir d'obstacles) il faut se lancer dans le noir ; on finit par distinguer quelque chose. La clarté, même la clarté du jour, nous surprend ; elle se fait lorsqu'on ne s'y attend pas.

Écriture et intensité

« La creación literaria es una vibración íntima que tiene su raíz en un lugar inefable que no será nunca la tribuna³⁶². » Le registre d'Arenas pour parler de l'écriture invoque les mouvements des ondes, de la mer à la lumière : vibrations et fréquences. Cette relation avec le sensible, la nature et ce qui s'offre aux yeux, a-t-elle à voir avec la circonstance de ne rien posséder de matériel (de capital), d'avoir pour tout capital sa propre personne ? Sans doute y a-t-il aussi dans cette acuité une intuition vitale pour un monde distillé, intensifié, qui porte Arenas vers ce qui est vaste et palpitant et dont la pulsation lui donne la mesure de la sienne.

El mar es nuestra selva y nuestra esperanza. El mar es lo que nos hechiza, exalta y conmina. Para nosotros, su rumor es el canto de la oropéndola en el bosque de Andreyezkie. La selva, como el mar, es la multiplicidad de posibilidades, el misterio, el reto. El temor a perdernos y la esperanza de llegar. La selva es la

³⁶² « La création littéraire est une vibration intime dont la racine est en un lieu ineffable qui ne sera jamais la tribune. » ARENAS, « El mar es nuestra selva y nuestra esperanza », *Necesidad de libertad, op. cit.*, p. 31. (traduction libre)

frontera que hay que atravesar para llegar a la otra claridad. En una isla, donde no hay selva, la selva es el mar. En la noche, el rugido de sus aguas nos sobrecoge, como el de las fieras en la aldea continental. El peligro nos rodea, y, como en la explanada circundada de intrincada vegetación, el tiroteo de los guardacostas suple a los tambores. El hombre acosado, « entonando su propia miseria », se lanza a lo oscuro. ¿Mar o selva ?, ¿tambor o tiroteo ? [...] Y el mar —nuestra selva— como posibilidad de libertad, como reto, rodeando la Isla. Isla larga y estrecha, desafortadamente abierta al sol y a la noche. [...] Y dentro de esa extensión siniestra (matizada fugazmente por el violeta del crepúsculo), [...] con esas nadas, atroces e insignificantes, tenemos que inventarnos un mito y magnificarlo. [...] Es más, creo que siempre fue así : del tedio, del pequeño arbusto, de una sombra, de un color, de un olor o un rumor, se configura la dimensión cierta, misteriosa y eterna de un universo : la obra de arte³⁶³.

Dans ce passage sur la « condition cubaine » – la sienne propre –, Arenas énonce sa condition d'écrivain, son sentiment de l'œuvre d'art. Pressé par le défi de conditions urgentes, périlleuses et parfois exaltantes, pressé par la solitude, de passagères mais infinies possibilités d'expansion et un grondement (*rumor o tiroteo*) de questions et de certitudes, par le supplice de trouver une voie, de franchir un seuil (comme la mer), Arenas souffle les sensations d'où surgit la délibération avec soi-même, serré par l'espoir, vivifié par la lumière, où tel mot singulier, telle impression, telle durée sans aspérité, telle image captée un instant imprévu, recèlent, ou doivent receler une amplitude, une intensité. L'écriture se déchaîne dans ce qui – l'ennui, le petit arbuste, une ombre, une couleur, un grondement – risque à tout moment de passer inaperçu, par ce qui, sinon à la sensation, est à peine visible.

³⁶³ « La mer est notre jungle et notre espoir. La mer est ce qui nous envoûte, nous exalte, nous menace. Son grondement est pour nous le chant du loriot de la forêt d'Andreyezkie. La jungle, comme la mer, est la multiplicité des possibles, le mystère, le défi. La crainte de nous perdre et l'espoir d'arriver. La jungle est la frontière qu'il faut traverser pour arriver à l'autre clarté. Sur une île, où il n'y a pas de jungle, la jungle est la mer. La nuit, le rugissement de ses eaux nous saisit d'effroi, comme le rugissement des fauves dans les petits villages du continent. Le danger nous guette et, comme dans la clairière cernée par une épaisse végétation, les tirs des gardes-côte remplacent le bruit des tambores. L'homme traqué, « entonnant sa propre misère », se lance dans l'obscurité. Mer ou jungle ? Tambours ou fusillade ? [...] Et la mer – notre jungle – possibilité de liberté, défi, encerclant l'Île. Île longue et étroite, démesurément exposée au soleil et à la nuit. [...] Et dans cette sinistre étendue (nuancée un bref instant par le violet du crépuscule) [...], avec ces riens atroces et insignifiants, nous devons nous inventer un mythe et le magnifier. [...] Et je crois qu'il en a toujours été ainsi : c'est à partir de l'ennui, du petit arbuste, d'une ombre, d'une couleur, d'un parfum ou d'un grondement, que prend forme la dimension juste, mystérieuse et éternelle de tout un univers : l'œuvre d'art. » *Ibid.*, p. 32. [traduction libre]

« Au fond l'homme éveillé n'est certain de veiller que grâce à la toile d'araignée fixe et régulière des concepts, et s'il lui arrive de croire qu'il rêve, c'est que l'art a déchiré cette toile³⁶⁴. » Les textes d'Arenas portent ces déchirements, ses interrogations sur le monde, sur la littérature et sur l'écriture. La vision métaphorique consiste à observer la cohérence des images, ou simplement les images, doubles, triples références à la vision et à la construction visuelle implicite du langage. L'observation s'active dans l'écoute de la lecture. Tout comme au sens optique la lumière permet de voir, elle reste en elle-même invisible ; l'œil perçoit, l'œil projette. Dans ces trajectoires de la lumière se produit la conscience d'un seuil et des intensités de ce qui nous en sépare et nous y conduit.

Le seuil

Primera agonía

Irrumpió el estruendo. Una bandada de pájaros rajaron rápidos el aire y él los vio, lejanos y centelleantes, adentrándose en el cielo, mientras un ardor, un escozor, una sensación que ya, de que ya, se adentraba en su piel, iba posesionándose de su cuerpo, penetraba en las regiones más profundas, quemando, luego de haber atravesado el aire como figuras resplandecientes y rápidas, también inapresable, igual que aquellos pájaros. Lo había alcanzado la ráfaga ; iba a morir. Pero si tan sólo pudieras, óyeme, llegar hasta allí, donde comienza el cercado, termina el camino y hay una explanada y luego un bajío ; pues ya ellos, seguros de que lo habían liquidado, ya no lo perseguían, se limitaban simplemente a ver dónde caía. Por primera vez era libre : podía correr : A nadie le interesaban ya sus intenciones o sus locuras. Por primera vez al caer tambaleándose descubrió en el contacto de la yerba una nueva relación, una complicidad para con él, y hasta un olor diferente. Y al apoyar sus manos para incorporarse sintió en la tierra un nuevo tipo de latido, un nuevo tipo de agitación, de respiración, de tibieza. Y por primera vez, incorporado ya, percibió en la luz que caía a raudales eso, que caía a raudales, y descubrió nuevos matices en su brillo, y registró, en ese preciso momento, nuevas resonancias en el aire, nuevos tonos, nuevas voces lejanas y nuevos susurros, nuevas transparencias además de las que, desde hacía tiempo, él había ido registrando. Pues en él no eran acontecimientos los que ocurrían, sino sensaciones³⁶⁵.

³⁶⁴ NIETZSCHE, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, op. cit., p. 28.

³⁶⁵ ARENAS, *El Palacio de las Blanquísimas Mofetas*, op. cit., p. 47. « Première agonie. Irruption d'un tumulte criard. Une bande d'oiseaux fendit les airs et il les vit, lointains, étincelants, s'engouffrer dans le ciel, tandis qu'une ardeur, une cuisson, une sensation que ça y était, ça y était, lui pénétrait sous la peau,

Fortunato est, mais n'est plus le « Reinaldo » dont Celestino est le cousin et le double dans *Celestino antes del alba*, ses élans cherchent d'autres transitions où s'investir. Il doit canaliser ce quelque chose d'inconnu, de grandissant et d'explosif qu'il sent émerger en lui-même, remédier à petite dose par quelque chose de passager à une grande force qui se manifeste à l'improviste, précédée d'une clarté qui monte et déclenche ce trouble, conscience ou pressentiment ; transiger sous une certaine forme dans le monde et feindre de n'être pas différent – comment alors ne pas étouffer.

Tercera agonía

Algunas veces le daba por comer lagartijas, es cierto. Algunas veces le daba por fabricar vinos, por encerrarse en el baño y empezar a hacer muecas, por meterse bajo la cama y masturbarse siete veces seguidas, por subirse al techo y achicharrarse de sol, por tener una bicicleta. Es cierto. Pero todas aquellas ideas, todas aquellas obsesiones, todas aquellas manías, como decían ellos, eran como necesidades transitorias, deseos pasajeros, que servían, momentáneamente, la gran necesidad, el gran deseo. Las manías se sucedían unas a otras. Llegaban, se cumplían, desaparecían. Pero si algo permanecía fijo en él era la condición fatal, inexplicable – entonces – de encargado de administrar los gritos. El resto de las inquietudes, los demás caprichos, apenas si le preocupaban, perdían su interés en una semana, un mes, dos quizá. Pero aquella incomprendible condición de emisario del terror, aquella condición de saberse tocado por un don fatal, por una dicha, por algo ineludible que lo destruía y lo formaba a la vez, por algo que, sencillamente, lo justificaba, aun cuando él mismo muchas veces intentara ahuyentarlo. El oscurecer, el estruendo de un aguacero, las cosas difuminándose a la luz de los astros ; al pasar por un sitio, el olor que sube de pronto, transportando ; mirarse detenidamente las uñas, una hoja de papel amarillenta

prenait possession de son corps, s'engageait jusque dans les régions les plus profondes, en brûlant, après avoir traversé le ciel comme des silhouettes resplendissantes et rapides, insaisissables comme les oiseaux. La rafale l'avait touché ; il allait mourir. Mais si seulement tu pouvais, écoute-moi, arriver là, là où commence la clôture, où aboutit le chemin, où il y a une esplanade et puis un creux ; car eux étaient sûrs de l'avoir descendu, ils ne le poursuivaient pas et se contentaient de l'avoir vu tomber. Il était libre, pour la première fois : il pouvait courir. Personne ne s'intéressait plus à ses intentions ou à ses folies. Pour la première fois, en trébuchant et en roulant à terre, il découvrit dans le contact de l'herbe une nouvelle relation, une complicité avec lui, et même une odeur différente. Et en appuyant les mains pour se redresser, il sentit dans la terre un battement d'une espèce différente, une espèce d'agitation, de tiédeur. Et pour la première fois, debout à présent, il perût, dans la lumière qui tombait à torrents, cela qui tombait à torrents, et découvrir de nouvelles nuances en sa façon de briller, et enregistra, en ce moment précis, de nouvelles résonances, de nouveaux timbres dans l'air, de nouvelles voix lointaines et des murmures nouveaux, de nouvelles transparences venant s'ajouter à celles qu'il avait déjà identifiées depuis beau temps. Or, ce qui se produisait en lui, ce n'étaient pas des événements mais des sensations. » (*Le palais des très blanches mouffettes*, op. cit., p. 43.)

rodando, alguien diciendo buenas tardes, he aquí algunos de los recursos que aprovechaba aquello para manifestarse. A veces bastaba asomarse a la calle y ver la luz restallando sobre el asfalto, para que la intransferible sensación se manifestase. Y entonces era como un escozor que subía, como algo que latiese, queriendo estallar. Y era entonces, detrás de todo aquello, además, la sensación de saberse mortal, mientras una estafa desmesurada (desmesurada en proporción a su existencia, a su memoria y su capacidad para descifrarla) caía desde el cielo ; caía siempre en forma perenne. Está en el patio. Es de noche. Los demás duermen. La luz empalidece las cosas, las piedras, en el fondo de las latas, sus manos. Y aquello llega, y aquello acosa, y lo hace superior, fuerte, solo, terriblemente desgraciado³⁶⁶.

À l'image de Fortunato qui fait l'expérience de sa propre conscience, de sa propre intensité, c'est aussi l'écriture qui s'éprouve. Il y a dans l'expérimentation précisément cette possibilité de dépasser la forme prévisible, car nulle forme (nulle *manie*) ne peut fixer l'élan ni l'intensité – elle lui sert de vecteur. La ligne de force est soi invisible ; le déclencheur des passages d'une agonie à l'autre, d'une intensité à l'autre, reste inaperçu. Que sont cette grande brûlure et ce don fatal sinon d'éprouver sa lucidité ? Dans ce passage, rien ne se produit d'extérieur, que des sensations, instants foudroyants de rapprochement d'un seuil personnel d'intensité, maximal et nécessairement extrême.

³⁶⁶ *Ibid.*, pp. 151-152. « Troisième agonie. Il avait parfois la lubie de manger des lézards, c'est vrai. Ou d'élever des pigeons, c'est vrai. Ou de fabriquer des vins, ou de s'enfermer dans la salle de bains et de faire des grimaces, ou de se coucher sous le lit et de se masturber sept fois de suite, ou de grimper sur le toit et de se griller au soleil, ou d'élever des limaces, ou d'avoir une bicyclette. Tout cela est vrai. Mais toutes ces idées, toutes ces obsessions, toutes ces *manies*, comme disaient les autres, n'étaient qu'autant de besoins provisoires, de désirs passagers, qui avaient pour seul intérêt de contenir momentanément le grand besoin, le grand désir. Les manies se succédaient. Elles arrivaient, se réalisaient, puis disparaissaient. Mais si quelque chose en lui avait une permanence, c'était bien sa condition fatale et – alors – inexplicable d'administrateur désigné des cris. Le reste de ses inquiétudes, ses autres caprices, ne le préoccupaient guère ; cela perdait son intérêt en l'espace d'une semaine, ou d'un mois ou deux au maximum. Mais son incompréhensible condition d'émissaire de la terreur, d'être qui se sait touché par un don fatal, une grâce, un quelque chose d'inéluctable, à la fois destructeur et constitutif, par quelque chose qui, tout simplement, justifiait son existence, voilà ce qu'il ne pouvait escamoter et qui ne le quittait pas, même s'il s'évertuait à le chasser. Le crépuscule, le fracas d'une averse, le flou des objets à la lueur des astres, le fait de penser à tel endroit, avec une odeur qui jaillit tout à coup et vous transporte, le fait de se regarder les ongles à loisir, un bout de papier jauni emporté par le vent, une personne qui dit *bonsoir*, voilà quelques-unes des multiples formes sous lesquelles *cela* pouvait se manifester. Parfois, il suffisait même de regarder dans la rue et de voir la lumière s'écraser sur l'asphalte pour que se produisît la sensation non équivoque. Et c'était alors une espèce de démangeaison, de cuisson qui montait, comme battante, comme cherchant à éclater. Et sous cela, en outre, la sensation de se savoir mortel, face à une escroquerie démesurée (par rapport à son existence à lui, à sa mémoire et à sa capacité de déchiffrement) tombant du ciel ; et tombant toujours avec un caractère d'éternité. Le voici dans la cour. Il fait nuit. Les autres dorment. La lumière pâlit tout, les pierres, le fond des boîtes en fer-blanc, ses propres mains. Et cela arrive et fonce, qui fait de lui un être supérieur, fort, seul, terriblement infortuné. » (*Le palais des très blanches mouffettes*, *op. cit.*, 147-148.)

Pour être vivable, tout doit être filtré, dédoublé, négocié ; les éclats, éclairs et foudroiements sont la lucidité qui se fraie un passage ; la lumière présage, accompagne ou métabolise les changements d'intensité. Fortunato est aux prises avec une grande inquiétude sur le monde et sur lui-même, aux prises avec sa force d'expansion qui ne trouve pas son interlocuteur, son double pour se reconnaître. L'individualité est aussi un pressentiment et une intensité de soi dont il coûte de prendre la mesure car elle s'accompagne d'une grande solitude. Fortunato s'y livre, ivre, expérimente ces variations d'intensité, les contradictions, la « trahison » qu'est pour l'ordre la volonté de s'expérimenter soi-même derrière les mots, « detrás de aquellas palabras » – des mots qui sont alors le double d'eux-mêmes, qui lui opposent une façade étrange, le laissant brûler dehors et seul.

Une seule créature trouve dans le bûcher son renouveau, c'est le phénix qui se refait de ses cendres, image du soleil qui monte au zénith et décline ensuite jusqu'à la nuit tombante, suivant le cycle des variations d'intensités de lumière au terme duquel il renaît. Mais l'oiseau mythique et solaire dont il n'est pas étonnant que les empereurs romains aient plus tard fait le symbole du pouvoir et de la filiation politique attire mon attention pour la couleur qui lui donne son nom, c'est-à-dire le rouge. Rouge : la couleur que Borges ne voit pas ; la couleur qu'Ella ne voit pas dans la mer ; la couleur qui fleurit partout à Tipasa pour s'effacer plus tard dans les ruines ; la couleur qui ne manque pas à Lispector ; la couleur évoquée comme un manque auprès du noir dans « La ceguera ». Sans doute, le rouge ne peut être le même rouge d'un texte et d'une écriture à l'autre, variant son impression dans chaque sensibilité, rayonnant par intensités différentes dans chaque regard, portée symbolique aléatoire. Ma lecture passant un fil entre les textes trouve son propre point névralgique : rouge saturation et absence, éblouissement et désir d'éblouissement, tourment dans la durée, rouge persistance d'une tension propice à l'élan.

[N]ous pensons qu'il ne faudrait pas s'enfermer dans des définitions étroites de la couleur, ni surtout projeter anachroniquement celles qui sont les nôtres aujourd'hui. On se souviendra ainsi que les Grecs percevaient les couleurs, et

l'arc-en-ciel en particulier, différemment de nous, privilégiant au début de leur histoire la luminosité au détriment de nuances comme le vert ou le bleu³⁶⁷.

La couleur attire donc le regard à l'endroit même où elle n'est pas visible. L'intensité de la lumière donne la mesure. Le rouge de la physique optique n'est pas la couleur de la plus haute intensité énergétique comme on pourrait le croire d'après la symbolique affective attribuée à la même couleur dans un certain langage ; elle en est la plus faible. À l'inverse des perceptions des couleurs répertoriées dans le *Traité des couleurs*, ce sont le blanc suivi du bleu, couleurs les plus « froides », qui signalent le plus haut degré de température de la flamme ; c'est dire que le rouge conserve une vibrante fraîcheur – celle de la « rose ». L'impact du rouge ne correspond donc pas à la mesure de la plus forte intensité ; comme les autres couleurs, il est la mesure de sa propre intensité. Si les Grecs s'intéressaient à la luminosité plus qu'à la couleur, c'est que la réflexion se trouve à égale distance de la rose et de la lucidité. Le rouge du phénix se présente comme la couleur de la quête de soi, non seulement dans le temps marqué par l'ascension et la descente de l'oiseau solaire, mais dans la découverte d'un éblouissement au cœur de soi-même. Sous l'angle de la couleur, le phénix devient une *image*, un exemple d'image par laquelle l'esprit cherche à penser le temps.

Sans faire de la vision alchimique (avec laquelle Borges entretient toutefois des affinités) du phénix une clé d'interprétation, le passage suivant décrivant les lettres découvertes sous l'aile du phénix, *passage lui-même lu comme une image*, formule précisément la relation que j'entends entre la rose, le rouge, la clarté et le temps.

Cette clef alchimique permet d'ouvrir la porte du rapprochement de la symbolique maçonnique avec celle des petits et grands mystères des initiations antiques (en particulier les mystères d'Eleusis). La transformation qu'elle induit dans sa progression est un premier niveau de confrontation, les petits mystères, qui conduisent l'homme à vivre en harmonie avec le macrocosme, l'œuvre au noir, qui permet au myste de parcourir « la roue des choses », alors que le niveau des grands mystères, amène à une union avec le Principe, c'est-à-dire, avec le

³⁶⁷ Nicole GUILLEUX, « L'étymologie de phénix : un état des lieux », *Phénix : mythe(s) et signe(s)*, Actes du colloque international de Caen (12-14 octobre 2000), actes du colloque international de Caen (12-14 octobre 2000), Maison de la recherche en sciences humaines de l'Université de Caen, Bern : P. Lang, 2001, p. 20.

centre inaccessible et inconnaissable du soi, centre même de la Roue, donc la Rose rouge qui décore le sautoir de l'initié, autre symbole associé au grade Rose+Croix, et aboutissement de la quête au centre de soi-même³⁶⁸.

C'est ce que le disciple de Paracelse n'avait pas saisi : que la rose se trouve au cœur de lui-même, dans sa propre lecture – c'est là que de la cendre (c'est là que, de l'écriture) – elle resurgit. La rose est et produit son propre éblouissement – le rouge peut être une rose et leur absence, désir d'atteindre un seuil d'intensité. De la rose au cœur (centre) au soleil, je comprends l'ellipse du rouge dans les yeux de Borges qui ne le « voit » pas, désir de faire réapparaître la rose brûlée (comme l'œil qui a regardé le soleil), désir d'éblouissement. La recherche d'un tel point ignifiant et pivotant est une forme de lucidité. Éblouir et brûler se sont de nouveau rapprochés.

Arenas se prononce dans un à-vif qui est parfois le signe d'une vitalité irrépressible, parfois et en même temps celui d'un refus de toute concession, intensité qui touche le point de la brûlure. L'ignition marque le point d'une transformation possible, c'est un changement d'intensité – sans la purification du renouvellement comme c'est le cas dans la vision franc-maçonne ; dans l'écriture d'Arenas, ce sont les agonies irréversibles et intenses de l'enfance, de l'adolescence, de l'âge adulte ; mais encore, même ces cycles sont symboliques ; il s'agit plus profondément du défi d'exister dans le cours inexorable du temps, insistance redoublée : *Queremos ser, queremos ser*. L'intensité ici atteinte est celle de « l'activité humaine [qui] désire écrire. » Dans le « cycle » littéraire de la *Pentagonía*, à chaque agonie son recommencement, mais parce que le supplice n'a pas de fin (non plus que le désir le surmonter). Chaque texte demande une ré-invention de ce qui était vivant et vital ; l'image de la mort environnante rend cette vitalité plus vive et vivante, une intensité à la mesure du désir – désir d'écrire.

L'intensité ne se définit donc pas ici suivant une progression graduelle de la luminosité (bien que telle peut être sa marche dans le temps, comme c'est le cas des transitions

³⁶⁸ Yann DRUET, « La symbolique du Phénix dans la franc-maçonnerie de shauts grades », in Silvia Fabrizio-Costa (éd.) ; L.E.I.A. (Laboratoire d'études italiennes, ibériques et ibéro-américaines), *Phénix : mythe(s) et signe(s)* : actes du colloque international de Caen (12-14 octobre 2000), Maison de la recherche en sciences humaines de l'Université de Caen, Bern : P. Lang, 2001, p.207.

entre le jour et la nuit) ; tout point du temps peut être perçu dans son intensité propre, dans une zone relative de la sensation de durée. Le phénix présente, dans ce contexte, une *image* d'intensité, de brûlure et de transformation dans un instant d'éclat; entre l'anéantissement et l'apparition ; il est à lui seul et à tout instant à la fois tout son passé et sa nouvelle existence, il est fait de sa propre disparition, du temps qui se refait brusquement des plumes. Désintégration de la rose rouge, réapparition, il ancre la couleur dans le temps et signale en même temps l'intensité et le périlleux instant de combustion, signifiant un seuil au-delà duquel rien n'est représentable ; seuil qui interrompt, attire, élance, seuil qui éloigne et qui rapproche.

Les images qui éblouissent éblouissent-elles parce qu'elles entrent à ce moment en phase, en résonance, avec une image intérieure, avec un désir d'images y trouvant sa réponse inespérée ? L'écriture, comme l'œil, projette des images. La destruction par le feu répond au désir de pouvoir recréer l'espace et le temps. « Le phénix a en effet cette particularité de pouvoir être interprété à la fois comme le père : Trajan divinisé, et le fils tout en semble : Hadrien, nouveau Trajan³⁶⁹. » L'image phénicienne n'est donc pas une répétition, mais un redoublement ; le phénix offre l'image de l'autre, et du même (de lui-même) (*El otro, el mismo*). Ce passage de l'un à l'autre (dans une vision linéaire du temps) est assuré par une forme de sacrifice, où le « nouveau » ne peut coexister avec « l'ancien » puisqu'il naît de sa disparition, mais en est fait, ambiguïté soulignée par l'expression autrement anodine « en même temps ». Il faut pour exister renoncer à quelque chose, mais les images qui nous marquent ne sont pas les nôtres ; en les transformant, s'affirmer. La force du redoublement est de ne rien effacer ni éclipser, mais de répercuter à d'autres fréquences, d'autres intensités. Le phénix est surtout une image qui permet de saisir la disparition et de transformer la notion de perte et de destruction en une sorte d'intériorisation du temps.

[Le lecteur] verra que la lourde dialectique de la vie et de la mort ne suffit pas pour comprendre la splendeur des images phéniciennes. Pour le poète le phénix est un élan de beauté, une naissance dans le monde poétique. Et la mort du

³⁶⁹ Françoise LECOQ, « L'empereur romain et le phénix », *Phénix : mythe(s) et signe(s)* : actes du colloque international de Caen (12-14 octobre 2000), *op. cit.* (27-56), p. 45.

phénix n'a lieu que pour préparer une nouvelle naissance, la naissance d'un être poétiquement plus beau. Le phénix est donc bien un être littéraire, un être de la littérature intensive³⁷⁰.

Au-delà de son idéalisation comme figure de beauté, de naissance et de mort – d'autant que l'oiseau qui renaît de ses cendres était donc toujours là, comme la rose de Paracelse – le phénix offre une image, la mesure dans laquelle l'écriture d'Arenas noue le désir d'en finir à la vitalité de qui, confronté à la destruction de la beauté, n'aura jamais le goût de destruction. Ce phénix donne une image à la contradiction animée par un désir terrible : changer, se transformer, c'est aussi mourir, rappelle Jung. Mais il est ici une *image* d'intensité plus qu'un schème de lecture et c'est en ce sens qu'il « parle » de littérature. Le phénix condense l'image, la lumière, le seuil, le rouge, désir d'éblouissement, intensité et redoublement, destruction et temps.

La fonction fabulatrice prend toute son extension par la parole. Il faut qu'une image fabuleuse soit dite et redite. Et à chaque redite il faut qu'un trait de parole apporte une nouveauté. L'image visuelle n'est qu'un instantané. [...] Bref la fonction fabulatrice dépasse les images réalisées.³⁷¹

Celestino réinvente l'espace et le temps dans ses intensités, en jouant et créant ses propres intensités. Les textes d'Arenas marqués par une fascination pour la clarté, parfois limpide, parfois brûlante, sont parcourus de « phénix implicite³⁷² ». Ce que serait la limite, le seuil, une intensité maximale, n'est pas représenté dans le langage de la vision ; il s'agit de quitter le monde des apparences, comme Borges a dû malgré lui choisir de le faire. Le sommet, le point culminant, l'intensité maximale, n'est pas nécessairement le plus haut, le plus élevé, mais il est le plus proche, le plus imminent et le plus désiré. Les transformations désirées ont-elles lieu ? En quelque sorte, oui : elles sont l'écriture elle-même. L'écriture n'a pas de résolution, elle consiste en son intensité et dans ses variations d'intensité. Au sens figuré, le seuil, dans *El asalto*, le désir du devenir, est celui de devenir soi-même, double seuil à franchir dans l'affrontement d'un langage anéanti dont il ne reste que l'envahissante négation.

³⁷⁰ BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu*, op. cit., p. 56.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 63.

³⁷² « Pour le but que nous poursuivons qui est de montrer les images littéraires en leur actualité, l'image d'un Phénix qui ne dit pas son nom est plus précieuse qu'un long poème didactique. » *Ibid.*, p. 94.

L'assaut

Es noche estrellada como se decía en el pasado, quiero decir que el cielo está lleno de tarecos, de furias que pasan chisporroteantes, unas más grandes, otras más chicas. Pero qué importa lo que esté pasando allá arriba, si salgo no es para mirar ese trajín, sino porque no puedo estar más aquí adentro, sabiendo que ella debe andar por ahí, riéndose de mí, mientras yo cada vez me parezco más a ella³⁷³.

La main qui se levait, poétique, révoltée, interrogatrice dans « Celestino y yo » s'est transformée en *garfios*, les étoiles sublimes d'Alipio se font furies ambulantes et crépitantes, sans doute à l'image de la voûte intérieure. Dans *L'assaut*, tout ce qui est humain est devenu abject, le comportement des individus massés et déshumanisés se reflète dans la couleur brisante des éclats de verre qui atteint des sommets d'atrocité, le regard haineux porté sur les êtres confinés ; la colonie patriotique organisée sous l'égide du dictateur suprême, présentée comme une fable futuriste réaliste, réunit tous les traits d'un cynisme absolument illimité. Le visage monstrueux de *Reinaldo* des « Blessés » recrachant le pain en grognant pour éviter une nouvelle question autoritaire éclaire le phénomène en train de se produire dans *El asalto* : à l'approche d'un seuil monstrueux, il faut dans des circonstances extrêmes se transformer en monstre visible et pétrifiant capable d'en parler le langage. C'est peut-être en fait l'état dans lequel se trouve l'individu qui ne se connaît pas encore lui-même, mais se sent porté de l'avant par un désir irrépressible ; du moins, ici, seule la négation parvient à dessiner la teneur du monstre.

Le dédoublement opère aussi au plan de l'image : la transformation d'une image est son dédoublement (ou redoublement) en une autre ; imprévisible, mais affirmation d'une

³⁷³ Reinaldo ARENAS, *El asalto*, Miami : Universal, 1990, p. 12. « C'est une nuit étoilée comme on disait naguère, je veux dire par là que le ciel est bourré de trucs, de furies qui passent en crépitant, des grandes et des petites. Mais que m'importe ce qui peut se passer là-haut, si je sors, ce n'est pas pour observer ce remue-ménage, mais parce que je ne peux plus rester là-dedans, sachant qu'elle doit se trouver dans les parages, à se foutre de moi, pendant que ma ressemblance avec elle s'accroît. » (ARENAS, *L'Assaut*, traduit de l'espagnol (Cuba) par Liliane Hasson, Paris : Stock, 2000, p. 20.)

lutte avec soi-même. Alors que la métamorphose emprisonne dans une forme, dont on cherche à s'échapper pour retrouver la forme d'origine – le cafard s'y affaire de toutes ses forces – ou s'abat comme un châtiment irréversible, comme dans les récits de la mythologie, chez Arenas le mouvement des transformations ne s'arrête pas ; même dans la fatalité de la fuite et de la poursuite, tout reste possible. Les « personnages » (Tedevaro, dans *El color del verano*, Fray Servando dans *El mundo alucinante*), exposés à leur condition – non moins, mais non plus que tout individu soumis au passage du temps – s'agitent sans cesse, fuient, luttent, s'échappent, mettent en scène et affirment ; ce mouvement fortifiant donne à leur élan une visibilité à travers ses transformations périlleuses, invraisemblables, tragiques, qui dénotent une intense vitalité. Même dans *El asalto*. Transformations accélérantes, désirs animants ont aussi leur forme dans des images mortelles – suicide, immolation – car la mort est aussi un désir qui monte par moments ; recommencement voué à la dissolution, traversant d'incalculables intensités.

Le cafard de la métamorphose montre un état de relation aux autres et à soi-même dont le sujet, coincé dans sa propre stupeur, est forcé de faire l'expérience et l'inflige au lecteur. La métamorphose imposée en une forme attendue, définitive, irréversible et condamnant est angoissante dans ce que la forme y possède un contenu, un sens prévu, attendu même s'il tombe par surprise, une contrainte assurée qui sert de théâtre aux interrogations devenues angoissantes et forcées. Au contraire ou pour cela même, la transformation chez Arenas est menée par un irrépressible élan vital, aiguillonné de toutes parts par une terreur vitale, la certitude de la beauté, l'horreur de la négation ; le sujet d'une telle transformation (et le monde transformé autour de lui) passe d'un état à l'autre par l'énergie de cet élan et de cette nécessité, sans être retenu par un sens symbolique assigné ni retenu en arrière par l'autorité connue ou inconnue qui inflige d'ordinaire la métamorphose ; la destination de la transformation est l'individu lui-même, ce pourquoi elle est une affirmation. *Celestino* transforme ; cette affirmation à contre-temps, hors du temps puisqu'elle commence déjà dans la mort qu'elle frise et visite tant de fois est le fait de l'écriture, la double écriture d'Arenas et de Celestino.

C'est donc une autre forme de destruction et une autre « survie » à cette destruction qui agissent ; une autre image. L'assaut est le seul (et le dernier) livre de la Pentagonie où Reinaldo (les images de Reinaldo) qui jusque-là meurt, sinon à une, à plusieurs reprises, pour renaître de lui-même, ne crève pas. Dans l'absence de lumière, plus rien ne peut plus se consumer, ni l'individualité, ni l'existence elle-même. L'histoire dictatrice prise d'assaut se pulvérise en une explosion de vis, d'écrous et d'huile à moteur. La figure oppressante qui fait obstacle à l'existence propre parvient enfin à sa plus littérale destruction ; elle n'était qu'une construction ; surprenant engrenage.

L'assaut fomenté par le non-personnage de *El asalto* vise une transformation non attendue, une non-transformation en quelque sorte : il s'agit de contrarier le mouvement d'une métamorphose infligée et attendue (toujours cynique car imposée par un dieu offensé, colérique et irrité, ou par une autre volonté extérieure déchaînée). La transformation métamorphique de *L'assaut* n'a rien de mythique ; la fission du non-personnage avec son double potentiel (son dictateur), renverse le processus d'anéantissement de lui-même en cours depuis le début de l'agonie (qui consiste à friser le seuil de l'intensité minimale de sa propre lumière, prisonnier d'un étouffoir), pour multiplier les intensités au risque de franchir le seuil de sa propre ignition.

Avilissement, libération, haine qui fait frémir ; le « no-yo » de *El asalto* se conduit au paroxysme de la violence et, pour cela même, au seuil de la métamorphose : une métamorphose imminente, débilite et fatale qui pourrait survenir, non pour produire une expérience nouvelle car elle est effectivement la menace ultime contre laquelle il faut lutter, et qui gagne impitoyablement du terrain. *L'assaut à la métamorphose*, dans ce cas inusité, est encore une manière de défier et de renverser le temps. L'accumulation de négations au milieu de laquelle le non-personnage déploie ses efforts – négation du récit, négation qui a miné le langage et négation qui sous-tend toute négation, c'est-à-dire la négation de l'existence, qui donne lieu à cette tentative ultime et désespérée d'affirmer l'existence propre – provoque un vide immense, sapant la possibilité du temps qui ne peut se dérouler dans le vide : rien pour produire des images (bien que les images de négation soient des images, elles signifient ici la négation des images). La

quête irrésistible est donc tournée vers la destruction de l'origine, sans doute l'image marquante dont il faut se libérer. Le renversement du temps jusque-là temps destructeur a lieu dans une formidable éclipse empêchant de justesse l'éclipse latente, monstrueuse et trop visible qui galopait vers son avènement, c'est-à-dire la transformation de no-Reinaldo en dictateur, négateur suprême, métamorphose attendue et pour cela d'autant avilissante. Lutter contre la métamorphose attendue est précisément la dernière lutte ; pour cela no-Reinaldo doit se conduire à l'affirmation absolue, la destruction de l'image qui envahit son imagination et l'asphyxie.

« On ne peut se débarrasser du double sans le matérialiser [...] »³⁷⁴. C'est l'opération d'assaut livrée par *no-Reinaldo* à son double imminent. C'est ainsi qu'il en dépasse la forme métamorphique ; l'image du double peut du même coup être exorcisée, à la mesure de la sauvagerie à laquelle donne lieu une telle *duplicité* – la duplicité du système, celui qui dicte ; la seule dimension politique de la littérature tient à cette dénonciation.

El asalto est une formidable hallucination où le seuil infranchissable de rapprochement est (enfin) sublimé au terme d'une course démente et hideuse, où le non-personnage, effectivement négation de lui-même, s'est infiltré comme instrument du pouvoir pour en acquérir tous les privilèges susurrants – Reinaldo persécuté persécutant, un dédoublement affreux et potentiellement mortel – et tenter de conjurer la métamorphose prévue, tenter d'anéantir le « duple », membre des instances supérieures du pouvoir, qu'il cherche à débusquer au prix de sa propre raison. Cette manoeuvre éviscérante le conduit à l'instance principale de ce pouvoir, le dictateur lui-même, qu'il découvre être précisément sa propre génitrice. Ce double – un double terrifiant celui-ci – est ainsi percé au jour et anéanti. La surprise, la transformation non attendue, résultante d'une violence presque désaltérante de négations, est le retour à soi-même, enfin possible. La violence n'est pas tant la lutte, n'est pas tant dans les moyens, mais dans *le fait* de la lutte elle-même : que l'existence propre doive se surmonter par une négation et une guerre d'une telle intensité, dont la seule fin est la possibilité de soi-même.

³⁷⁴ DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, op. cit., p. 27.

Y cansado, abriéndome paso en medio del estruendo sin que nadie se percate de mí (tan entusiasmados están ellos en gritar al fin acabamos con el asesino reprimero, al fin la bestia cayó) puedo llegar hasta el extremo de la ciudad. Camino hasta la arena. Y me tiendo.

Fin de la Tetragonía³⁷⁵

Cette fin n'est pas sans rappeler la destruction de La Havane dans *Otra vez el mar* ; la faim ayant pris la forme d'une soif barbare – ou plutôt une soif d'en finir avec la barbarie, dont il faut parler le langage pour la vaincre, tout comme il faut, dans « Les Blessés », se transformer momentanément (se dédoubler) en monstre pour s'adresser au monstre qui grogne. Faim, soif et désir chargés de contradictions car il s'agit d'emboutir une fois pour toutes la figure, l'image qui dérange et qui poigne, et de la pulvériser. La négation ultime du « no-yo » parvient à son ultime affirmation.

Le dédoublement relève déjà du geste d'écrire ; se défaire de l'autorité – autorité extérieure et de la sienne propre, comme « Borges y yo », comme « Celestino y yo », comme Arenas dans chacun de ses textes à différentes intensités –, de l'autorité du temps lui-même, qui s'étend sur la vie, sur l'histoire et sur les récits : c'est cette autorité qui est ressentie dans la violence ; la violence ressentie dans le texte est l'image de cette autorité.

Las ensoñaciones le dan vida al narrador. El niño/narrador se mueve entre momentos de realidad y casi imperceptiblemente pasa a situaciones imaginarias. Dichas imaginaciones se desarrollan en el momento en que el niño/narrador las dice, las crea en tanto que discurre. El tiempo y el espacio subjetivos se despliegan en el aquí y ahora del narrador, es un espacio y un tiempo imaginario [...] ³⁷⁶.

³⁷⁵ ARENAS, *El Asalto*, op. cit., p. 141. « Las, je me fraie un chemin dans le tintamarre sans me faire remarquer de personne (eux, ils crient avec un tel enthousiasme : *Enfin nous avons achevé l'assassin réprimeur, enfin la bête est tombée*), pour arriver à l'extrémité de la ville. Je marche jusqu'au sable. Et je m'allonge.

FIN DE LA PENTAGONIE » (*L'Assaut*, op. cit., p.158.)

³⁷⁶ « La rêverie donne vie à la vie du narrateur. L'enfant/narrateur se meut entre des moments de réalité et passe presque imperceptiblement à des situations imaginaires. Ces imaginaciones se déroulent au moment où le narrateur les *dit*, les crée en parlant. [...] on peut remarquer comme le narrateur passe du plan réel à

Cela, si on veut encore présenter les choses sous l'angle de « la réalité » et de « l'imaginaire ». Il faut plutôt réitérer le rapport au temps que dénote la seconde partie de cette affirmation : en effet les images tissent le temps. Ce sont les images qui tissent le temps, non seulement dans un récit, produisant la temporalité, mais aussi les images, prises au sens de littérature (une œuvre, un univers littéraire), qui rendent possible la notion du temps. Les images – celles qu'on ne voit pas – perdurent, non pas immuables bien au contraire, mais matériau de création d'images ; des images qu'on pourrait aimer, comme la Vieja Rosa aurait pu aimer, des images qui marquent et dont, de l'emprise, on voudra se défaire : pour cela procéder à ces transformations propres à l'activité d'imagination – c'est de ces transformations qu'est fait le temps. Le temps à faire et le temps à remonter, le temps à vaincre et à renverser, le temps qui fait, mais qui n'existe que du fait de le faire et à la mesure du désir de le faire. C'est ainsi que les images sont des nuances et des intensités du temps qui passe, conjuré et animé par la parole « brillante ».

La destruction de l'image, l'affirmation et la transformation de l'image (car la destruction a cette fin) est un geste lucide, un acte de lucidité qui est en même temps garant de la lucidité sans laquelle on s'éconduit. En effet, le *Reinaldo* de *El Asalto* doit trouver sa propre image, éclipsée par le dictateur. Dans le monde avili et tout aussi sombre qu'il est aveuglant de négation, tout doit être détruit. C'est la lucidité de la littérature en tant qu'acte : détruire des images, si on veut bien croire à cette affirmation inattendue. Car la destruction anéantissante appartient au temps linéaire ; en effet les images *ne disparaissent pas*, ne se détruisent pas, justement elles perdurent ; il faut donc lire la destruction comme une image. L'image de la destruction manifeste le geste, l'intention, l'élan affamé, la conscience d'une nécessité de se libérer, d'affirmer une

l'imaginaire puisque les deux discours sont séparés par un point, en conséquence de quoi l'espace et le temps subjectifs se réalisent au moment de l'énonciation. C'est ainsi que Reinaldo Arenas nous introduit dans un monde où la rêverie n'est plus seulement un espace simplement subjectif ; le fil de la narration indique ce plan fait partie de la *réalité* de la narration. Le narrateur parvient à faire en sorte que le réel et l'imaginaire se fondent en un seul et qu'il soit presque impossible de les séparer. » Martha E. PATRACA RUIZ, « El espejo duplicado al infinito », in MIAJA, María Teresa. *Del alba al anochecer. La escritura en Reinaldo Arenas*. Madrid ; Frankfurt am Main ; México : Iberoamericana ; Vervuert ; Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, (71-79), pp.72-73. (traduction libre)

force au-dessus de toute laideur, de toute destruction. C'est ce geste métabolique et pour cela vital qui est ou qui induit la création des images. Comment la lucidité, la littérature, pourraient-elles assumer cette forme de destruction sans l'image de la clarté, de la lumière, de l'ignition, présentant leur défi au temps destructeur ?

Y dicha complejidad no puede apreciarse como tal, con toda su riqueza, a menos de que la observemos desde diversos planos simultáneos.

Por eso no basta que cada personaje sea complejo y contradictorio en sí mismo, sino que es necesario que haya un desdoblamiento. Así se logra que todos ellos se complementen y deconstruyan a la vez [...]

La realidad pierde entonces su antiguo status y pasa a engrosar la lista de las creaciones humanas : « Pero las cosas no son como uno cree que han sido. Pero las cosas no son más que inventos que uno hace para poder sostenerse. Para poder vivir y luego decir : entonces, entonces. Y ahora será entonces. Y entonces es algo. Cuántas cosas... » (PBM, 22).

Y no se trata de la fuga de la realidad a través de la creación de realidades diversas, sino de la afirmación que cada quien cree su propia realidad³⁷⁷.

Une telle forme de réinvention, de réitération, de multiplication des « réalités » est l'exigence même de la littérature ; le redoublement, forme de variation d'intensité, présente cette exigence non plus seulement au plan du texte, du récit, mais comme l'élan même d'écriture. La question d'opposition entre réalité et fiction qui, étonnamment, a tant fait l'objet des lectures critiques de l'œuvre d'Arenas, comme si chacun cherchait à s'approprier l'autorité d'un Arenas véridique et véritable, est bousculée, ébranlée, abattue par le double. Ici la dualité n'a pas d'autre sens que celui de vecteur à une délibération libérante affirmant sa propre lutte ; ici réalité et fiction fournissent un simple dédoublement trompeur et réaffirmant dont les titres « Borges y yo » et « Celestino y yo » formulent finement l'ambiguïté.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 90. « Et une telle complexité ne peut être appréciée comme telle, dans toute sa richesse, à moins que nous l'observions depuis divers plans simultanément.

C'est pour cela qu'il ne suffit pas que chaque personnage soit en lui-même complexe et contradictoire, mais qu'un dédoublement est nécessaire. Cela fait en sorte qu'ils se complètent et à la fois se déconstruisent [...]

La réalité perd alors son ancien statut et vient grossir la liste des créations humaines : « Mais les choses ne sont pas comme on croit qu'elles étaient. Mais les choses ne sont que des inventions qu'on invente pour survivre. Pour pouvoir encore vivre et après et dire : dans le temps, dans le temps. Et maintenant, ce sera dans le temps. [...] Et dans le temps, c'est quelque chose. [...] » (*Le palais des très blanches mouffettes*, traduction de Didier Coste, Paris, Seuil, 1975, 19.)

Et il ne s'agit pas de la fuite de la réalité à travers la création de réalités diverses, mais de l'affirmation que chacun crée sa propre réalité. » (traduction libre)

C'est aussi et encore dans une préoccupation à l'égard du temps que s'exerce la nécessité, le désir d'éblouissement ; ainsi se soustraire à une version unique, procéder au glissement de la multiplication, à l'échange de volume, à la variation d'intensité, c'est affirmer son désir d'exister. *Queremos ser, queremos ser.*

L'image qui tisse le temps à chaque fois réitère son défi à l'autorité du temps qui passe.

Dédouplements et redoublements

El desdoblamiento constituye un aspecto esencial de la obra de Arenas, en tanto está presente en todas sus novelas y cuentos. Cada uno de sus protagonistas tiene un *alter ego*, que a su vez lo es del propio autor, reflejado en la obra. Este otro « yo » no necesariamente se encarna en otra persona ya que asimismo puede ser un animal, una planta o, incluso, un objeto. En ocasiones alguien amigo y en otras enemigo, alguien afín o antagónico. De ahí que podamos afirmar que éste es un elemento constructor básico en la obra areniana, que además suele aparecer hiperbolizado al repetirse permanentemente y en distintas formas a lo largo de ella [...]³⁷⁸.

Il faudrait voir dans l'hyperbole une intensité surélevée. Le redoublement d'Hector de *L'Iliade* par Héctor de *Otra vez el mar*, simple nom de « personnage » dont la présence s'enchevêtre aux visions de *Ella*, « llama que llama », appel à travers les textes, véritablement résonance est un redoublement qui appartient à la littérature. *Otra vez el mar* n'est pas une réécriture de *L'Iliade*, n'y fait pas une simple référence ; réflexion de Hector à Héctor, phénomène lumineux, réfraction ; c'est l'inspiration, l'intensité d'un

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 55. « Le dédoublement constitue un aspect essentiel de l'œuvre d'Arenas, dans la mesure où il se présente dans tous ses romans et ses nouvelles. Chacun de ses personnages possède un *alter ego*, qui est en même temps celui de l'auteur lui-même reflété dans l'œuvre. Cet autre « je » ne s'incarne pas nécessairement en une autre personne, il peut s'agir d'un animal, d'une plante ou même d'un objet. Dans certaines occasions c'est un ami, dans d'autres, un ennemi, affinité ou antagonisme. Pour cela nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'un élément constituant essentiel à l'œuvre arenienne, qui tend d'ailleurs à se présenter sous forme d'hyperbole en se répétant continuellement et sous diverses formes tout au long de l'œuvre [...]. » (traduction libre)

souffle, littérature qui s'époumone ; c'est la transformation d'une image. Dans cette relation à l'image transformée et transformante, ce qui réitère reprend l'image, s'inscrit dans cette image, mais hors d'elle ; l'inspiration et le redoublement résistent à la disparition, mais ils sont faits d'éclipses résonantes ; ils répondent à un désir de littérature. La vision de l'écriture comme dédoublement, comme intensités, redouble la pensée de la littérature comme « acte de vision ».

Le dédoublement chez Arenas consiste aussi à passer d'un plan à l'autre dans l'écriture, à construire un texte dans lequel des sauts *paraissent* survenir, mettant en doute ce qui peut ou non être jugé comme continu (ce qu'on se cache d'appeler « le vrai ») ; ces sauts existent ou n'existent pas : ils apparaissent comme sauts à qui les présuppose. Comme pour les pierres bleues, une (ou des) voix entendue tantôt ici, tantôt là-bas, sans que le trajet puisse en être tracé, on ne peut déterminer la position d'une voix qu'un seul point et un seul moment à la fois ; parfois elle disparaît ; quel que soit le point d'énonciation, c'est à ce point qu'on se trouve ; la notion hachurée, imprévisible, ondulante, du temps de l'écriture d'Arenas ressemble à cette image. Tout point est donc « le seul point de référence » ; c'est la vision linéaire du texte (contestée ou non par Borges), c'est-à-dire assumée par une continuité incontournable, qui reçoit l'assaut de la réflexion sur le temps, d'autant que la notion de personnage peut elle aussi être réfutée (Monegal). Fortunato n'est pas les autres, mais, comme aucune transition d'une voix à l'autre n'est prévisible et que les membres de la famille, comme les composantes d'un système planétaire désordonné, entrent perpétuellement en conflits solitaires, il paraît difficile de ne pas identifier les « personnages » à leurs animosités. Si Fortunato est traversé par l'énergie des autres et de ce système dont il devient l'espace et en ce sens voit tout, ressent tout et meurt autant de fois, sa « voix », la voix du texte, est l'entrecroisement de ces voix dans sa conscience, y compris la sienne, réalités connexes, contradictions vivantes, dédoublement redoublant ; c'est cet enchevêtrement qui « est » le texte.

L'écriture : temps et intensité

Todos los días Fortunato amanece muerto sobre el techo de la casa, con las palomas encima. Todos los días igual : el blanquizar de palomas que sale volando en cuanto yo digo pipi, y Fortunato se pone de pie.

Celia³⁷⁹

Tous les jours Fortunato meurt et revient à la vie (ou se réveille), comme Celestino ; les cinq livres de la pentagonie se rassemblent en cinq agonies, ou une agonie quintuplée, intensifiée, et justement pour cela, il s'agit de la mort, mais aussi de la fin de quelque chose qui n'est pas nécessairement la vie ; un personnage vivant est aussi une métaphore, plus précisément une image ; ainsi de la mort, elle aussi personnage, aussi roue qui tourne, aussi temporalité. *El palacio de las blanquísimas mofetas* est cerclé par la mort qui en est le prologue et l'épilogue prononcés tous deux par Fortunato, c'est donc que celui-ci est encore vivant, même mort. On ne sait donc pas à quel moment il est ici ou là-bas ; il est ici et là-bas, c'est donc que telle n'est pas la question ; cela n'a rien à voir avec la linéarité ni même la circularité, c'est un temps excessivement littéraire, qui remonte à la manière dont chacun explore l'expérience : celle de la pensée, de l'écriture : en va et vient, dans l'ordre de la cohérence des images qui attirent, des tropismes de la vision intérieure. L'image de l'oiseau a force de tropisme discret dans les textes d'Arenas ; parfois il s'envole tout blanc au matin, parfois il passe comme une étincelle, parfois il plonge dans l'eau comme une météorite, parfois il prend figure d'avion qui s'écrase en flammes dans la mer ; comme le martin-pêcheur qui a frappé Bachelard comme image du phénix, l'oiseau apparaît irradiant de la lumière ou des couleurs.

³⁷⁹ ARENAS, « Cuarta agonía », *El Palacio de las Blanquísimas Mofetas*, op. cit., p. 181.

« Tous les matins, on retrouve Fortunato mort sur le toit de la maison, les pigeons posés sur lui. Tous le sjours pareil : la nuée de pigeons qui s'envolent dès que je fais petit-petit-petiiiit, et Fortunato mort qui se relève.

Les autres. »

(*Le palais des très blanches mouffettes*, op. cit., p.180.) (Dans cette traduction, « Les autres » a remplacé « Celia »).

Cette image, T. S. Eliot la note comme un instant de la lumière :

Après que l'aile du martin-pêcheur a répondu par la
lumière à la lumière
..... la lumière est tranquille.

Pour être tranquille, il faut gagner une conscience de tranquillité dominant la torpeur. Tant que l'eau limpide somnolait sous le soleil d'été, la lumière oubliait son acte créateur. Par l'acte violent de la flèche lumineuse, la plate lumière des eaux est rehaussée. Le poète sent cet instant de lumière active comme un véritable relief du temps³⁸⁰.

Ce relief du temps offre une intensité particulière ; il s'offre au désir d'être ébloui. « Le poète monte au niveau d'un événement d'univers pour connaître un instant d'éclat³⁸¹ ». L'image lumineuse qui incendie un instant le regard est une image où le temps, sans être retenu, ne *pass*e pas. En ce sens, l'oiseau coloré capturé par grand-père dans *Celestino* est médusant et pétrifiant ; précisément pour cela, *Reinaldo*, mourant, demande à le voir.

CORO DE TÍAS.—¡Estás muriéndote !... ¡Al fin te estás muriendo !
ABUELO.—¡Si miras para los ojos de este pájaro, caes muerto ! ¡Caes muerto !
¡Caes muerto !
[...]
LA MADRE.—¡Mi hijo se está muriendo !
ABUELO.—¡Si cierras los ojos verás al pájaro mirándote !
LA MADRE.—¡Se muere !...
ABUELO.—Si abres los ojos verás al pájaro mirándote.
[...]
TÚ.—Enséñenme el pájaro. ¡Enséñenme el pájaro !
ABUELO.—(*Muy alegre.*) ¡Aquí está ! ¡Míralo !
TÚ.—¡Celestino !
ABUELO.—Sí, ¡Tú !³⁸²

³⁸⁰ BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu*, op. cit., p. 68.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 68.

³⁸² ARENAS, *Celestino antes del alba*, op. cit., pp. 173-174.

« CHOEUR DES TANTES : Tu es en train de mourir !... Enfin ! Enfin il est en train de mourir !...

GRAND-PÈRE : Si tu fermes les yeux tu verras l'oiseau te regarder.

LA MÈRE : Il se meurt...

GRAND-PÈRE : Si tu ouvres les yeux tu verras l'oiseau te regarder.

[...]

TOI : Montrez-moi l'oiseau ! Montrez-moi l'oiseau !

GRAND-PÈRE (*très gai*) : Le voici ! Regarde-le !

L'oiseau est aussi *Celestino* ; *Reinaldo* regardant l'oiseau se voit donc lui-même dans son double. Un oiseau coloré qui donne la mort du regard, vu les yeux ouverts ou fermés, est aussi un phénix. *Reinaldo* veillant et rêvant est cerclé par la mort. Mais encore une fois mort, le revoilà sur pied, poursuivi par des milliers de lézards qui finissent par le déchiqueter.

—Despierten, que Celestino se ha muerto...

Yo cogí y lo llevé al cementerio. Pero mis primos no quisieron que yo lo enterrara junto con ellos. Y tuve que comérmelo para que no se lo comieran las auras. Y por eso es que ellas ahora están tan bravas y se elevan muy alto entre las nubes, para coger impulso y, cayéndome a picotazos, sacarme a Celestino del estómago. Pero no lo van a conseguir : ya estoy muy cerca de la puerta. Con un poco más que me arrastre, llego a la casa. [...] Mi madre ha abierto la puerta y se ha puesto en la entrada para impedirme el paso. [...]

—Si no entro me han de comer las auras y las lagartijas.

—Bien sabes que no es por ti por quién se elevan tan alto las auras, y que no es a ti a quien quieren comerse las lagartijas : tú eres eterno.

—¡No !

—Te lo digo yo que también lo soy. Los dos padecemos esa desgracia, tan terrible como ninguna³⁸³.

Il faut sauver le double, même s'il faut pour cela le dévorer – comme le *Reinaldo* des « Blessés » est sublimé, sauvé sans être sauvé. Une faim qui n'en est pas une prend de nouveau en charge une métabolisation d'images. *Reinaldo* perdant son double doit le ravalier, et vivre ensuite projeté hors du temps, dans l'éternité ; que fait maintenant

TOI : Celestino !

GRAND-PÈRE : Oui. Toi ! » (207-208)

³⁸³ *Ibid.*, pp. 212-213. « —Réveillez-vous, Celestino est mort...

Je l'ai pris et l'ai emmené au cimetière. Mais mes cousins n'ont pas voulu que je l'enterre avec eux. Et j'ai dû le manger moi-même pour empêcher les urubus de le manger. C'est pour ça qu'ils sont si féroces maintenant et qu'ils s'élèvent très haut dans les nuages, pour prendre de l'élan, me tomber dessus à coups de bec et me sortir Celestino de l'estomac. Mais ils n'y arriveront pas : je suis déjà tout près de la porte. En me traînant encore un peu, j'arriverai à la maison. [...] Ma mère a ouvert la porte et s'est mise sur le seuil pour m'empêcher de passer. [...]

—Si je n'entre pas, les urubus et les lézards vont me manger.

—Tu sais très bien que ce n'est pas pour toi que les urubus montent si haut dans le ciel et que ce n'est pas toi que les lézards veulent manger : toi, tu es éternel.

—Non.

—C'est moi qui te le dis, qui le suis également. Nous sommes tous deux victimes de ce malheur pire que tout autre. » (248-249)

Reinaldo frappé d'éternité, livré au sort de l'impossible disparition ? Qu'il désire trouver repos – ce repos n'existe pas. S'il n'est même pas le héros de l'histoire, si c'est à Celestino qu'on s'en prend à travers lui, c'est qu'il n'est même pas dans le personnage d'exister comme forme ; il se soumet à quelque chose qu'il possède et le dépasse, qui revient à lui sans le quitter. La mort reçue du regard de l'oiseau coloré regardé dans les yeux provoque cette éblouissante et médusante suspension du temps chronologique. Là où le temps ne passe pas, c'est que chacun se trouve face à son double.

« Au Phénix le privilège de renaître en lui-même et non pas de la « cendre » des autres³⁸⁴. » J'ajoute : de renaître à lui-même ; celui qui se fait lui-même, c'est Prométhée, c'est-à-dire celui qui pense et qui parle, celui qui attise le feu du langage. « Sans cause », le phénix est à l'origine de lui-même³⁸⁵. Autrement dit, le phénix est au-delà de sa forme : tel est le sens de *el otro, el mismo*. C'est aussi le sens de l'intensité, *calcul* fondé sur la perception à un instant donné du temps situé dans l'œil qui regarde et l'œil qui brûle ; ce n'est plus l'œil mais le fait que l'œil regarde ou qu'il brûle ; il s'agit de « la lumière du soi » qui traverse un conducteur. Le phénix implicite effectuée, *par exemple*, le lien, la « filiation » entre les images ; non pas « le même », mais ce dont on doit psychologiquement se défaire (ce à quoi il faut renoncer) en le transformant ou en créant, c'est-à-dire aussi en l'intériorisant, pour se libérer de son emprise génitrice : l'emprise de l'origine garante du sens. L'image du phénix, dit Bachelard, oiseau solaire, image solaire, « nous aide à légitimer les contradictions de la passion. [...] C'est un feu vécu, car on ne sait jamais s'il prend son sens dans les images du monde extérieur ou sa force dans le feu du cœur humain³⁸⁶. » C'est l'ambiguïté la plus profonde dans laquelle se trouvent plongés *Reinaldo* et *Celestino*, condition qui constitue et dépasse aussi leurs souffrances, la disparition des images étant visiblement la plus terrible car elle suppose la disparition des figures connues, la destruction et la disparition. Pourtant, selon les mots de René Char (cité par Bachelard), chacun est « brûlé vif par un feu dont il est l'égal ». La disparition, ni voulue ni subie, est le fait d'un saut délibéré d'intensité égale

³⁸⁴ BACHELARD, *Fragment d'une poétique du feu, op. cit.*, p. 78.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 96.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 104.

au désir qui lui donne son élan. « Tout homme a ainsi son bûcher secret³⁸⁷. » Le double soutient sans fléchir la question de la dualité. « Une dialectique décisive s'offre pour rêver à l'embrasement du Phénix : le soleil ou la substance intime du Phénix ?³⁸⁸ » Il s'agit de la même dialectique que celle qui est en jeu dans la vision ; « La lucidité est la brûlure la plus proche du soleil. », dit encore René Char.

Comment penser le tropisme de la disparition chez Arenas ? Cet élan de disparition contraste avec le registre du dédoublement et du redoublement. Peut-être la disparition est-elle la possibilité de se penser hors des paramètres d'une ligne du temps excessivement contraignante dans son expression de finitude. Imploration, « Oración » n'est pas représentation de la disparition, mais l'intensité du désir de disparition. Empédocle s'est précipité dans la lave ; dans cette imploration *Reinaldo* formule son élan, l'élan lui-même, ce qui constitue le mouvement (comme le courant électrique). Produit des images de disparition dans la « présence » poétique à son intensité maximale : brûlure au point maximal d'intensité (le sien). L'imploration marque l'intensité maximale de rapprochement d'avec son propre anéantissement. Parce qu'implorante, « Oración » est l'intensité la plus grave de cet élan précis dans le registre des images de la disparition solaire. Encore ici ce qui apparaît, c'est la force qui donne lieu à cette image ; « pulsion de mort » ? J'hésiterais à faire ce type d'association car on ne sait pas qui parle – *Arenas*, ou *Arenas* ? L'élan de disparition manifeste dans les textes d'*Arenas* est aussi une exigence littéraire. Le fait d'être en vie (le moment de l'écriture) supplante en évidence le sens de toute « intention » de mort, d'autodestruction ; chaque récit étant prononcé par la voix elle-même qui s'élance vers son propre anéantissement (*Reinaldo* et *Celestino*, *Fortunato* et tous les *Reinaldo*), et qui reste l'énonciatrice de sa disparition, celle-ci n'est ni réelle ni définitive, contradictoire et sans résolution – peut-être le *Reinaldo* de *Celestino antes del alba* est-il bel et bien « éternel ». Plutôt que remonter en arrière, j'ai voulu voir l'image comme une force et réfléchir à ce vers quoi elle pourrait tendre. L'opposition vie-mort, dans la mesure où elle se rapporterait à l'histoire, à la biographie, reste parfaitement inarticulée ; ce double

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 170.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 74.

élan coexiste dans la vie des images ; il faut que les forces prennent forme dans des images, que les images atteignent leur plus forte ambiguïté. Tel qu'exprimé par la couleur et la luminosité, c'est l'intensité et non la forme qui se présente à la vision ; ainsi un personnage vivant est-il une image, comme l'est un personnage mort, c'est-à-dire une image, et non la vie ou la mort elles-mêmes ; la mort, comme le rappelle Bachelard, « est d'abord une image, et elle reste une image³⁸⁹. »

« Oración » infléchit certainement la force dans une direction troublante si celle-ci est pensée comme une disparition ; conscience aiguïlée de la disparition possible. Une incursion au-delà du désir propre à chacun peut tout désagréger ; la « source », la force elle-même, comme le courant électrique, reste inexplicable, comme on ne peut expliquer la conscience ou la lucidité autrement que par elles-mêmes. Peut-être le désir de disparition condense-t-il une transformation qui n'advient pas – ou le désir d'une transformation et la conscience d'un sacrifice et très intense renoncement vital que celle-ci suppose car le sacrifice ne vient pas dans le temps réel mais dans celui de l'écriture, dans une temporalité qui, comme dans *Otra vez el mar*, peut se déployer sur 3 000 ans ou sur une seule journée – en même temps.

C'est qu'autant l'esprit a du mal à se représenter l'apparition – la présence d'une image là où auparavant il ne semblait pas en exister une, et en ce sens la prise de conscience est une forme d'apparition –, autant l'esprit lutte avec l'idée, la représentation de la disparition. La notion de transformation dans l'optique du phénix offre une voie de continuité dans la représentation du passage d'un état à un autre, du moins dans le trajet de la conscience ou de la pensée ; c'est uniquement en ce sens que j'ai envisagé la formule selon laquelle si une image apparaît, c'est qu'une autre la précédait qui a été transformée. En effet, dans l'assaut à la métamorphose de *L'Assaut*, le « sens » et la direction de la transformation montre une forme de saut dans la continuité qui n'a plus rien à voir avec la ligne du temps puisqu'elle vise une affirmation de soi-même ; atteindre et franchir le mur du soi, non pas un « retour » mais un saut à soi.

³⁸⁹ BACHELARD, *La Terre et les rêveries du repos*, cité par Régis Debray dans *Vie et mort de l'image*, *op. cit.*, p. 23.

Mais les images de transformation dénotent un désir de continuité, dans ce que celle-ci comporte toutefois de deuil et d'irréversible. La lucidité, comme l'assaut, pourrait révéler la nature contradictoire de la continuité – il est encore accessible à l'esprit que s'efface ou se transforme une image au profit d'une autre, du moment qu'il en apparaît une (et cette apparition est peut-être même une manière de penser la disparition, en ce sens qu'il n'y a peut-être aucun autre lien entre les images, qu'elles sont peut-être simplement des disparitions, d'ailleurs relatives). Par exemple, la recherche quasi mathématique de l'infini chez Borges, dont le « calcul » des pierres bleues est l'image la plus évocatrice. La disparition est autrement inconcevable lorsqu'il s'agit des êtres. C'est donc cela que le phénix permet de se représenter, le passage par la disparition, l'illusion de la continuité, la sublimation de la filiation, la différence dans le même, le même dans la différence, dans le passage du temps, dépassant le passage destructeur du temps. Ce dont « Oración » est l'image, c'est de l'élan de disparition mené avec une vitalité fourmillante doublée d'un souffle insistant et défiant vers un seuil à franchir.

Mais la transformation, en tant que processus, peut être une image de l'écriture. Entre le début et la fin de la thèse, comme d'un texte littéraire, il n'y a pas une chose et son contraire, comme le jour et la nuit ou la réalité et la fiction, mais une délibération avec soi-même, un déploiement de réflexions de diverses intensités.

La disparition désigne et concerne le fait et l'instant où les images cessent de relever des conventions du visible et de qui est abstrait dans le langage tel qu'il est construit par la vision. La disparition lutte avec le préhensible. Il faut donc que les images se précipitent quelque part. « Autant dire que le sujet, la mort d'Empédocle, ne peut avoir que les dimensions d'un poème³⁹⁰. » La disparition, comme le redoublement, est sans doute aussi une question d'intensité : comme la rose de Paracelse qui, devenue invisible aux yeux, réapparaît à l'imagination dans le mot de rose ; seule l'écriture, par sa linéarité même, joue ainsi de l'intensité de la vision, sans doute parce qu'elle provoque des images qui perdurent sans être visibles.

³⁹⁰ BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu*, op. cit., p. 146.

« Plus brillante est l'image, plus troublante est son ambiguïté. Car elle est l'ambiguïté des profondeurs³⁹¹. » En ce qui a trait aux profondeurs, l'allégorie de la caverne présuppose la réalité dont la mesure est donnée par un éclairage extérieur ; c'est d'une autre profondeur dont parle la cécité, qui se joue dans un éclairage surgi de l'intérieur, si, tel qu'énoncé dans le *Traité des couleurs*, la seule réalité est la sensation ; c'est que la réalité consiste des intensités et des nuances dans lesquelles elle est perçue ; ainsi de la lecture, mais ainsi de l'écriture. La lucidité de l'écriture ne provient pas de l'éclairage extérieur mais de la conscience, venue par l'éclairage d'une vision intérieure, de la conscience du temps – le temps qui, tout comme la source lumineuse, est ressenti sans être visible.

Non seulement l'image du double donne forme à l'intensité, le dédoublement à la variation, le redoublement à l'intensification, mais la présence même du double, son invention, est le fait d'une intensification de soi-même.

En photométrie, l'**intensité lumineuse** est une mesure de l'éclat perçu par l'œil humain d'une source lumineuse ponctuelle. L'unité SI de l'intensité lumineuse est le candela (symbole cd). C'est l'une des sept unités de base du système international, la seule qui dépende directement de la perception humaine³⁹².

C'est le langage en tant que production lumineuse, association dévoilée dans l'observation étymologique de la parole (briller), qui est touché par la vision, le langage qui s'intéresse à la sensation et à l'intensité, c'est-à-dire, à mon sens, aux images, « conducteurs » invisibles de l'écriture littéraire. La vision du langage évoquée par Nietzsche, le langage nullement universel, repose aussi sur la perception – l'élaboration des phénomènes colorés, aussi bien aux plans chimique que physique et psychique, s'accorde sur l'idée que la réalité remonte à la sensation. Ainsi, le texte remonte au texte et à la production de ses images – telle est la certitude à entretenir.

³⁹¹ *Ibid*, p. 173.

³⁹² <http://webetab.ac-bordeaux.fr/Pedagogie/Physique/Physico/Electro/e03inten.htm>

La vision ne peut être partagée à reflets égaux ; toute image apparaît au regard (et à l'*insight*) selon son propre réglage d'intensité et de sensation, qui diffère d'un regard à l'autre, qui varie dans le temps comme l'arbre décrit par *Arenas* se transforme à chaque instant sous les nuances de la lumière de l'aube au crépuscule et tout au long de la nuit. Ainsi, ce qui brûle les uns réchauffe les autres, et ce qui glace certains en éblouit quelques-uns.

Une même lampe branchée successivement sur divers générateurs n'éclaire pas de la même façon. Elle est traversée par un courant plus ou moins **intense**, c'est-à-dire que l'**intensité du courant** est plus ou moins grande suivant le cas. [...] [L]'**intensité du courant représente le débit des charges électriques en un point du circuit.** (dans une section du conducteur)³⁹³.

La candela est l'intensité lumineuse, dans une direction donnée, d'une source qui émet un rayonnement monochromatique de fréquence 540×10^{12} hertz et dont l'intensité énergétique dans cette direction est 1/683 watt par stéradian³⁹⁴.

L'intensité se mesure donc dans le rayon d'une couleur choisie. L'intensité, la lumière, la couleur et la sensation participent à la mesure. C'est une mesure d'énergie. Une telle mesure est formulée aux fins de la définition, obsession du langage et de l'esprit des concepts, mais ce n'est pas la mesure en soi qui m'intéresse autant que la notion d'intensité dans son association à l'écriture ; la notion d'intensité offre pour moi une image, véritablement, de ce qui se produit dans l'écriture littéraire.

L'intensité est à la fois dans le temps et « en-dehors » du temps – dans la littérature ; une mesure sans mesure, « la seule qui dépende de la perception humaine. » Peut-être, en associant les images du feu à l'origine de la parole, entre les astres et la terre, est-ce ce que signifiait Bachelard en affirmant que « La cohésion par les images du feu est plus puissante que la cohérence des idées³⁹⁵. »

³⁹³ <http://webetab.ac-bordeaux.fr/Pedagogie/Physique/Physico/Electro/e03inten.htm>

³⁹⁴ *Le Système international d'unités – The International System of Units*. Bureau international des poids et mesures. Organisation intergouvernementale de la Convention du Mètre, 8^e édition, 2006, p. 26.

³⁹⁵ BACHELARD, *Fragments d'une poétique du feu*, op. cit., p. 99.

Le double est peut-être une forme de représentation de la dualité dans la pensée, mais le double n'est pas son contraire, il est une intensité, parfois surélevée, parfois un degré de couleur différent avec lequel dialoguer ; c'est dans la conversation avec le double, dans l'appel de sa présence que se dégage l'intensité de la pensée. Il faut être seul pour penser, mais on ne pense jamais seul.

La répétition, au plan du texte, le dédoublement et le redoublement des voix signalent une recherche et une affirmation du double, mais aussi l'affirmation de son absence ; une affirmation de la solitude. Le double, comme effet de la vision, relève de l'hallucination littéraire, et du désir de partager une *vision*. Qui mieux que le double est à même de voir ce que je vois ? Le double est une forme de seuil à atteindre, exigeant pour cela une intensification des images, mais la création du double est aussi l'atteinte (*l'assaut*) elle-même car c'est l'existence ou l'apparition ou la vision du double qui rend possible la délibération dans laquelle se formule l'écriture. La tension vers le double demande de se rendre au plus près d'un seuil ; il s'agit du défi d'être soi-même – comme le langage qui doit être habité, et cela est une question d'intensité.

Il a fallu que je me lance en aveugle, que je commence à voir des couleurs dans un redoublement de deux textes, que je me laisse éblouir, que j'en vienne à ressentir la brûlure, puis l'intensité possible, pour comprendre que je me trouvais face à mon double, que cette thèse était le saut, un seuil à franchir, que c'est à moi que j'ai affaire – à mon double, c'est-à-dire à moi-même ; c'est le défi auquel je réponds dans l'écriture.

Le temps trouve aussi son double dans l'écriture, dans la littérature, qui sont l'œuvre du temps.

DEUXIÈME CONCLUSION.

Bibliographie

- ARENAS, Reinaldo. *Celestino antes del alba*. Miami : segunda reimpresión en Ediciones Universal, siguiendo el texto con la última revisión de Reinaldo Arenas, 2001.
- _____. *Celestino avant l'aube*. Traduit de l'espagnol (Cuba) par Dider Coste. Paris : Mille et une nuits, 2003.
- _____. *Otra vez el mar*. Edición revisada por el autor. Barcelona : Tusquets Editores, 2002.
- _____. *Encore une fois la mer*. Trad. Liliane Hasson. Paris : Mille et une nuits, 2002.
- _____. *Termina el desfile*. Barcelona : Seix Barral, 1981.
- _____. *Fin de défilé*. Trad. Aline Schulman. Paris : Presses de la Renaissance, 1988.
- _____. *El color del verano o Nuevo « Jardín de las Delicias »*. Barcelona : Tusquets, 1999.
- _____. *La Couleur de l'été*. Trad. Liliane Hasson. Paris : Stock, 1996.
- _____. *El Palacio de las blanquísimas mofetas*. Barcelona : Tusquets Editores, 2001.
- _____. *Le palais des très blanches mouffettes*. Trad. Didier Coste. Paris : Seuil, 1975.
- _____. *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*. Barcelona : Tusquets Editores, 1997.
- _____. *El Asalto*. Miami : Ediciones Universal, 1990.
- _____. *L'Assaut*. Trad. Liliane Hasson. Paris : Stock, 2000.
- _____. *Antes que anochezca*. Barcelona : Tusquets Editores, 3a edición, 2002 [1992].
- _____. *Arturo, la estrella más brillante*. Barcelona : Montesinos, 1984.
- _____. *El portero*. Miami : Ediciones Universal, 1990.
- _____. *La loma del ángel*. Miami : Mariel Press, 1987.

- _____. *Adiós a Mamá*. Trad. Liliane Hasson. Paris : Mille et une nuits, 2008 [1995].
- _____. *Viaje a La Habana*. Miami : Ediciones Universal, 1990.
- _____. *Voyage à La Havane*. Trad. Liliane Hasson. Paris : Actes Sud, 2002.
- _____. *El central*. Barcelona : Seix Barral, 1981.
- _____. *Inferno. Poesía completa*. Prólogo de Juan Abreu, Barcelona : Editorial Lumen, 2001.
- _____. *Persecución*. Miami : Universal, 1986.
- _____. *Sobre los astros*. Sevilla : Point de lunettes, 2006.
- _____. *Necesidad de libertad. Mariel : testimonios de un intelectual disidente*. México : Kosmos-Editorial, 1986.
- _____. « Celestino y yo », in *Unión* (La Habana), VI, 3 (julio-septiembre) : 117-120.
- _____. « Con los ojos abiertos », in *La Gaceta de Cuba*, (La Habana) VIII,81 (febrero, 1970) : 10-11.
- _____. « El reino de la imagen », in *La Gaceta de Cuba* (La Habana) VIII, 88 (diciembre 1970) : 23-26.
- _____. *Méditations de Saint-Nazaire / Meditaciones de Saint-Nazaire*. Traduit de l'espagnol (Cuba) par Liliane Hasson. Édition bilingue. Saint-Nazaire : MEET (Maison des écrivains étrangers et des traducteurs), 1990.
- AUSTER, Paul. *Oracle Night*. New York : Henry Colt, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. *Seven Nights*, translated by Eliot Weinberger ; introduction by Alastair Reid, New York : New Directions Pub. Corp., 1984.
- _____. *Siete Noches*. Epílogo de Roy Bartholomew. México : Fondo de cultural economica, 1980.
- _____. *La memoria de Shakespeare*. Madrid : Alianza Editorial, 2002 [1997].

_____. *Arte poética. Seis conferencias*. Traducción de Justo Navarro ; prólogo de Pere Gimferrer. Edición, notas y epílogo de Calin-Andrei Mihailescu. Barcelona : Editorial Crítica, 2001.

_____. *El hacedor*. Buenos Aires : Emecé Editores, 1960.

_____. *Ficciones*. Introducción por Alastair Reid. New York : HarperCollins, 2004 [1944].

_____. *L'or des tigres*. Mis en vers français par Ibarra. Paris : Gallimard, 1976, 1985.

_____. *Oeuvres complètes*. Préface de l'auteur ; édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernès ; traductions par Paul Bénichou [et al.].

Paris : Gallimard, 1993.

_____. « Le ciel d'azur est ciel, et est azur », traduit par Jean-Marie Saint-Lu, Magazine littéraire n° 376, 1er mai 1999, pp. 58-61. (« El cielo azul, es cielo y es azul », paru dans Cosmopolis, n° 44, août 1922).

BLANCHOT, Maurice. *Thomas l'obscur*. Paris : Gallimard, 1950.

BUZZATI, Dino. *Les sept messagers*. Traduit de l'italien par Michel Bretiman. *Œuvres*. Paris : Robert Laffont, 1995.

CAMUS, Albert. *Noces* suivi de *L'été*. Paris : Gallimard, 1959.

_____. *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, 1942.

HOMÈRE. *L'Iliade*. Traduit par Eugène Laserre. Paris : Flammarion, 2000.

HUXLEY, Aldous. *Brave New World and Brave New World Revisited*. Foreword by Christopher Hitchens. New York : Harper Perennial, 2004 [1932, 1964].

KAFKA, Franz. *La métamorphose*. Trad. Claude David. Paris : Gallimard, 2000.

LISPECTOR, Clarice. *Un apprentissage ou le livre des plaisirs*. Traduit du brésilien par Jacques et Teresa Thiériot. Paris : Des femmes, 1992.

_____. *La passion selon G.H.* Trad. Claude Farny. Paris : Des femmes, 1998 [1978].

_____. *La découverte du monde, 1967-1973*. Chroniques traduites du brésilien par Jacques et Teresa Thiériot. Paris : Des femmes, 1995.

_____. *Liens de famille*. Contes et nouvelles traduits du brésilien par Jacques et Teresa Thiériot. Paris : Des femmes 1989.

_____. *Corps séparés*. Traduit du brésilien par Jacques et Teresa Thiériot. Paris : Des femmes, 1993.

_____. *Où étais-tu pendant la nuit ?* nouvelles traduites de brésilien par Geneviève Leibrich et Nicole Biros. Paris : Des femmes 1985.

_____. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro : Rocco, 1999.

LEZAMA LIMA, José. *Paradiso*. Traduit de l'espagnol (Cuba) par Didier Coste. Paris : Seuil, 1971 [1967].

PETIT, Philippe. *Traité du funambulisme*. Préface de Paul Auster. Paris : Actes Sud, 1997.

PIÑERA, Virgilio. *La Isla en peso*. Madrid : Tusquets, 2000.

RILKE, Rainer María. *Notes sur la mélodie des choses*. Traduit de l'allemand par Bernard Pautrat. Paris : Allia, 2008.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies. Une saison en enfer. Les illuminations*. Préface de René Char, édition de Louis Forestier. Paris : Gallimard, 1999.

SARDUY, Severo. *De dónde son los cantantes*. Madrid : Catédra, 1997.

SARRAUTE, Nathalie. *L'Ère du soupçon*. Paris : Gallimard, 1956, p. 8-9.

UNAMUNO, Miguel de. *Inquietudes y meditaciones*. Madrid : Espasa-Calpe, 1975.

_____. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres de los pueblos*. Prólogo por el P. Félix García. Madrid : Espasa-Calpe 1980.

_____. *Niebla (Nivola)*. Madrid : Espasa-Calpe, 1966.

WOOLF, Virginia. *Les Vagues*. Préfacé et traduit de l'anglais par Marguerite Yourcenar. Paris : Stock, 1974.

Brihadaranyaka Upanishad. Translation by Swami Nikhilananda,

<http://swamij.com/upanishad-brihadaranyaka.htm> (passages)

L'Évangile selon Saint Jean

Autour de l'oeuvre de Reinaldo Arenas :

Essais critiques et documents

ARENAS, Reinaldo et Margarita Camacho. *Lettres à Margarita et Jorge Camacho*.

Traduit de l'espagnol (Cuba) par Aline Schulman. Paris : Actes Sud, 2009.

BÉJAR, Eduardo C. *La textualidad de Reinaldo Arenas : juegos de la escritura posmoderna*. Madrid : Playor, 1987.

BORINSKY, Alicia. « Re-escribir y escribir : Arenas, Menard, Borges ». Revista

Iberoamericana, Vol. XLI, Núm. 92-93, Julio-Diciembre 1975, pp. 605-616.

CASAL, Lourdes, éd. *El caso Padilla. Literatura y revolución en Cuba. Documentos*.

Introducción, selección, notas, guía y bibliografía por Lourdes Casal. Miami : Universal, 1971.

DIEGO, Eliseo. « Sobre *Celestino antes del alba* », CASAME, nov.-dic.1967, pp.162-166.

DUBNICK, Heather. « Borges and the Kaleidoscope : Coloring, Temporality and Ineffability », in Federico Corrado et Esther RAVENTÓS-PONS, ed., *Literary Texts and the Arts. Interdisciplinary Perspectives*. New York : P. Lang, 2003, pp. 129-150.

ETTE, Ottmar (ed.) *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas : Textos, estudios y documentación*. Frankfurt am Main : Vervuert Verlag, 1992.

HERNÁNDEZ MIYARES, Julio E. et Perla ROZENCVAIG, éd., *Reinaldo Arenas : alucinaciones, fantasía realidad*. Glenview : Scott, Foresman/ Montesinos, 1990.

LUGO NAZARIO, Félix. *La alucinación y los recursos literarios en las novelas de Reinaldo Arenas*. Miami : Universal, 1995.

MIAJA, María Teresa (éd.). *Del alba al anochecer. La escritura en Reinaldo Arenas*. Madrid ; Frankfurt am Main ; México : Iberoamericana ; Vervuert ; Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

_____. « La escritura como metamorfosis en Reinaldo Arenas », *De amicitia et doctrina : homenaje a Martha Elena Venier*. Luis Fernando Lara et al., éd. México : El Colegio de México, Centro de estudios Lingüísticos y Literarios, 2007, pp. 251-260.

NEGRÍN, María Luisa. *El círculo del exilio y la enajenación en la obra de Reinaldo Arenas*. New York : Edwin Mellen Press, 1999.

NUEZ, Iván de la. et al., Homenaje a Mariel (dossier), *Encuentro de la cultura cubana* n°8/9, primavera/vernaso 1999, pp. 105-164.

OCASIO, Rafael. *Cuba's Political and Sexual Outlaw : Reinaldo Arenas*. University

Press of Florida ; 1st edition (November 26, 2003).

OLCOZ, Nieves. « Delitos y sueños de Reinaldo Arenas », *Estudios Públicos*, 1999, n°76, p. 67-90.

OLIVARES, Jorge. « ¿Porqué llora Reinaldo Arenas ? » *MLN – Volume 115, Number 2, March 2000 (Hispanic Issue)*, pp. 268-298.

_____. « *Otra vez el mar de Arenas : Dos textos (des)enmascarados* », *Nueva revista de filología hispánica*, vol. 35 no. 1, 1987, pp. 311-320.

PANICHELLI, Stéphanie. *La Pentagonía de Reinaldo Arenas : un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, 2005.

SOLOTOREVSKY, Myrna. *La relación mundo-escritura en textos de Reinaldo Arenas, Juan José Saer, Juan Carlos Martini*. Gaithersburg, MD : Ediciones Hispamérica, 1993.

SOTO, Francisco. *Conversación con Reinaldo Arenas*. Madrid : Editorial Betania, 1990.
_____. *Reinaldo Arenas : The Pentagonía*. University Press of Florida ; First edition (November 20, 1994).

VALERO, Roberto. *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. Miami : University of Miami, North-South Center (Letras de Oro), 1991.

Écrits, essais et réflexions

ATTALI, Jacques. « Amour et musique dans le monde en transformation », *Philosophical Designs for a Socio-Cultural Transformation : beyond violence and the modern era*. Edited by Tetsuji Yamamoto. Tokyo : École des hautes études en sciences culturelles ; Boulder, CO : Rowman & Littlefield, 1998, pp. 458-463.

ARENDDT, Hannah. *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*. Traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy. Paris : Gallimard, 1972.

_____. *Du mensonge à la violence. Essais de politique contemporaine*. Traduit de l'anglais par Guy Durand. Paris : Calmann-Lévy, 1972.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Gallimard, 9e édition « Quadrige », 2004 [1957].

_____. *L'intuition de l'instant*. Paris : Stock, 1992 [1931].

_____. *Fragments d'une poétique du feu*. Établissement du texte, avant-propos et notes par Suzanne Bachelard. Paris : PUF, 1988.

_____. *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : José Corti, 1943

BAKHTIN, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier. Paris : Gallimard, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Paris : Gallimard, 1976.

BENJAMIN, Walter. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Présentation par Rainer Rochlitz. *Œuvres*, Paris : Gallimard, 2000.

BREA, José Luis. « Tres grandes retos para el análisis y la crítica cultural », 22 mai 2010, consulté en ligne.

http://salonkritik.net/0910/2010/05/tres_grandes_retos_para_el_ana.php#more

COCHRAN, Terry. *Plaidoyer pour une littérature comparée*. Québec : Nota bene, 2008.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.

DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris : Gallimard, 1992.

FABRIZIO-COSTA, Silvia (éd.). *Phénix : mythe(s) et signe(s). Actes du colloque international de Caen, (12-14 octobre 2000)*, Maison de la Recherche en Sciences Humaines de l'Université de Caen. LEIA (Laboratoire d'Études Italiennes, Ibériques et Ibéro-Américaines). Bern : P. Lang, 2001.

GARAICOA, Carlos. « Art as an Alibi », Interview by Eugenio Valdés Figueroa, *Pabellón Cuba : 4D – 4Dimensions, 4Decades*. Lisa Schmidt-Colinet, Alex Schmoeger, Eugenio Valdés Figueroa, Florian Zeyfang (Eds.). Berlin : b-books Verlag, 2008, pp. 318-323.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Traité des couleurs*. Traduit de l'allemand par Henriette Bideau. Paris : Triades, 1980.

HEIDEGGER, Martin. « La question de la technique », *Essais et conférences*. Traduit de l'allemand par André Préau. Paris : Gallimard, 1958, pp. 9-48.

JUNG, Carl. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles. Analyse des prodromes d'une schizophrénie*. Préface et traduction d'Yves Le Lay. Paris : Georg Éditeur, 1993 [1953].

LANG, Luc. « L'éblouissement selon Borges », *Le Magazine littéraire*, consulté en ligne : <http://www.magazine-litteraire.com/content/homepageAudio/article?id=13721>

MANGUEL, Alberto. *L'Iliade et l'Odyssée*. Traduit de l'anglais (Canada) par Christine Le Bœuf. Montrouge : Bayard, 2008.

_____. *Le livre d'images*. Trad. Christine Le Bœuf. Paris : Actes Sud, 2001.

_____. *Chez Borges*. Trad. Christine Le Bœuf. Paris : Leméac, 2003.

MAN, Paul de. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Second Edition, revised. Introduction by Wlad Godzich. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983 [1971].

MAROT, Geneviève. « Entre terre et ciel », préface à Glenda León, *La Condition de performance*. Québec : Nota Bene, 2010.

_____. « Notes sur la musique des choses ». Portfolio, *Spirale* n°230, janvier 2010.

_____. « Un frisson dans l'azur. Glenda León : Un Ruido Azul » (inédit)

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1991.

NANCY, Jean-Luc. « Image et violence », *Le Portique, Revue de philosophie et de sciences humaines*, 6, 2000, <http://leportique.revues.org/index451.html>

NIETZSCHE, Friedrich. *Par-delà bien et mal*. Traduction et présentation par Patrick Wotling. Paris : Flammarion, 2000.

_____. *La naissance de la tragédie ou Hellénité et pessimisme*. Textes, fragments et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Paris : Gallimard, 1977.

_____. *Vérité et mensonge au sens extra-moral*. Traduction de Niels Gascuel. Lecture de François Warin et Philippe Cardinali. Paris : Actes Sud, 1997.

TISSERON, Serge. *Psychanalyse de l'image : de l'imgo aux images virtuelles*. Paris : Dunod, 1985.

_____. *Le bonheur dans l'image*. Paris : Seuil, 2003.

_____. « Images violentes, violence des images », *Trípodos*, numéro 15, Barcelone : 2003.

SLOTTERDIJK, Peter. *Bulles. Sphères I*. Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni. Paris : Pauvert, 2002.

_____. *Écumes*. Trad. Olivier Mannoni. Paris : Maren Sell, 2005.

SPIELREIN, Sabina. « La destruction comme cause du devenir (Extraits)* » , *Revue française de psychanalyse*, 2002/4 Vol. 66, p.1295-1317. DOI : 10.3917/rfp.664.1295.

SOFSKY, Wolfgang. *Traité de la violence*. Paris : Gallimard, 1996.

_____. *L'ère de l'épouvante*. Paris : Gallimard, 2002.

WEIL, Simone. « L'*Illiade*, ou le poème de la force », *La source grecque*. Paris : Gallimard, 3e édition, 1953.

Autres documents

METZ, Daniel. *Comprendre la couleur et ses profils*, <http://www.profil-couleur.com>

SOKOLL, S.A.R., « Du symbolisme du cheval, 1er janvier 2001, <http://www.centrostudilaruna.it/symbolisme-du-cheval.html>

Le Système international d'unités – The International System of Units. Bureau international des poids et mesures. Organisation intergouvernementale de la Convention du Mètre, 8^e édition, 2006.

<http://webetab.ac-bordeaux.fr/Pedagogie/Physique/Physico/Electro/e03inten.htm>