

Mises en scène et suggestions érotiques dans les recueils Los devaneos de Erato et Devocionario d'Ana Rossetti

Lucie Lavergne

► To cite this version:

Lucie Lavergne. Mises en scène et suggestions érotiques dans les recueils Los devaneos de Erato et Devocionario d'Ana Rossetti. Le pan poétique des muses, 2012, <<http://www.pandesmuses.fr/article-n-2-mises-en-scene-et-suggestions-erotiques-dans-les-recueils-los-devaneos-de-erato-et-devocionario-111729878.html>>. <hal-01323848>

HAL Id: hal-01323848

<https://hal-clermont-univ.archives-ouvertes.fr/hal-01323848>

Submitted on 31 May 2016

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

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

Mises en scène et suggestions érotiques dans les recueils *Los devaneos de Erato* et *Devocionario* d'Ana Rossetti

Lucie Lavergne

L'érotisme est une constante de l'écriture d'Ana Rossetti (Cadix, 1950), de sa prose, comme les recueils de nouvelles *Prendas íntimas* (1989) et *Alevosías* (1991), à sa poésie, particulièrement les premiers recueils des années 1980. Contemporaine des productions artistiques de la « Movida » madrilène, cette dimension érotique porte la marque de la libération des mœurs et du goût de la provocation qui lui sont associés. Le recueil *Los devaneos de Erato*ⁱ explore avec légèreté et ironie les thèmes rares – d'autant plus tabous qu'ils sont abordés par une femme – des fantasmes, de l'inceste, du lesbianisme. La même dimension subversive se trouve dans le recueil *Devocionario*ⁱⁱ qui relate les expériences érotiques des saints, parodiant les lectures catholiques qui marquèrent l'enfance du poète dans une société franquiste et traditionaliste. L'érotisme de la poésie d'Ana Rossetti proviendrait de cette tentation de la transgression et de l'« audace pure » (Paloma Martínez-Carbajo)ⁱⁱⁱ. Mais peut-on le réduire à une attitude vis-à-vis du monde ? Comment situer l'écriture de l'érotisme par rapport à cette « situation communicationnelle » à laquelle Käte Hamburger oppose *a priori* toute énonciation lyrique ? Si l'écriture poétique est caractérisée par ce « retrait de l'énonciation par rapport à l'objet »^{iv}, que dit-elle du sujet poétique lorsqu'elle est teintée d'érotisme ? L'érotisme ne dit-il pas l'intériorité d'un corps (sa perception sensorielle) et par là même celle du « je » (son désir) ?

Pour interroger le rapport, dans l'écriture de l'érotisme, entre mise en scène et intériorité du sujet, nous observerons d'abord comment il se tient à distance. Puis nous verrons que, s'il finit par se livrer, c'est par la représentation de cette « chose érotique » (R. Dadoun^v) qu'est son corps, et du cadre où celui-ci évolue. Ces thématiques imprègnent la syntaxe et les images : elles font de l'écriture « de » l'érotisme une écriture « érotique » où le désir va de pair avec la suggestion. Traduite par le langage, celle-ci trouve dans le lecteur son point de mire. Quel rôle tient-il dans l'élaboration de l'érotisme ?

1. Le dispositif du discours érotique : le sujet et ses masques

Dans les poèmes érotiques d'Ana Rossetti, le sujet arbore différents masques. Dans *Los devaneos de Erato*, interviennent plusieurs locuteurs d'âge, de milieu social, de sexe

différents, parfois issus de la mythologie (comme Cibèle)^{vi} et de l'histoire (tel que Gilles de Rais^{vii}). La dimension intertextuelle et les références culturelles foisonnantes favorisent une atomisation de la voix poétique et des interlocuteurs interpellés : Paris, Saint Sébastien ou l'écrivain espagnol contemporain Javier Marías^{viii}. Cette mise en scène du sujet entraîne le discours sur le terrain de la dialectique, inhérente à l'érotisme, de la dissimulation et du dévoilement, où, comme dit Georges Bataille, « Le premier mouvement – la proposition [de l'objet du désir] – est suivi de la feinte de sa négation »^{ix}. Chez Ana Rossetti, ce mouvement est intégré à la situation d'énonciation par l'exhibition, dès le titre des poèmes, d'un locuteur qui s'avère factice et constitue, finalement, un obstacle à l'intimité du sujet.

Plus qu'une révélation d'une intériorité, l'adoption de ces différents masques est un outil qui sert d'abord à annoncer l'érotisme des vers qui suivent. Ainsi, la mention des personnages de la mythologie gréco-romaine évoque la sensualité affirmée des dieux de l'Olympe, dans le poème « Triunfo de Artemis sobre Volupta »^x (« Triomphe d'Artémis sur Volupté »), où s'exprime la déesse Volupté. Par ailleurs, tout renvoi à la Grèce antique, comme à d'autres lieux et époques lointains, confère au poème un caractère exotique dont Gaëtan Brulotte et John Phillips soulignent qu'il est fréquemment associé à une expression débridée de l'érotisme^{xi}. De fait, derrière le « masque » de Gilles de Rais, dans le poème « Inconfesiones de Gilles de Raïs », c'est-à-dire par l'évocation d'un contexte spatio-temporel et d'une condition qui ne sont ni ceux de l'auteur ni ceux de ses premiers lecteurs (*a priori* espagnols), le locuteur rossettien relate sans remord – d'où le néologisme « inconfesiones » – les actes les plus scabreux et les plus violents :

[...] Es tan adorable pervertir
a un muchacho, extraerle del vientre
virginal esa rugiente ternura
tan parecida al estertor final
de un agonizante, que es imposible
no irlo matando mientras eyacula^{xii}.

La frontière semble bien poreuse entre la sensualité érotique et la violence abjecte. Ce paradoxe est inhérent à l'érotisme, comme le rappelle G. Bataille dans un chapitre consacré à Sade, chez qui le plaisir serait « proportionnel à la destruction de la vie »^{xiii}. Or, dans le poème d'Ana Rossetti, seule la reconnaissance du caractère factice de l'identité de Gilles de Rais permet d'empêcher que le poème ne bascule dans l'abjection et que, ce faisant, l'érotisme ne s'annihile lui-même. En effet, G. Bataille s'exclame: « Qui ne voit qu'une

affirmation si étrange ne saurait être généralement reçue, même généralement proposée, si elle n'était émoussée, vidée de sens, réduite à un éclat sans conséquence ? Qui ne voit en effet que, prise au sérieux, une société ne pourrait l'admettre un instant ? »^{xiv}. L'écriture de l'érotisme inverse, en quelque sorte, le « pacte autobiographique » défini par P. Lejeune : le nom propre qui précède le texte la déclenche, mais loin d'être l'« affirmation [d'un] critère d'identité »^{xv}, comme dans le cas du pacte autobiographique, le nom de Gilles de Rais invite le lecteur à opter pour une lecture ludique et, notamment, à suspendre tout jugement moral envers les actes décrits.

Dans le recueil *Devocionario*, cette mise en scène est accentuée par la non-adéquation entre le point de vue, tantôt distant, ironique et voyeur, et le discours proféré, particulièrement dans les poèmes prononcés par des Saintes, comme « Barbara, niña, presiente su martirio » et « Santa Inés en agonía »^{xvi}. S'y expriment des voix féminines traditionnelles, victimes du désir qu'elles inspirent. Cette apparente « annulation tant personnelle que sexuelle de la femme » (Tina Escaja)^{xvii} – dans le cas de « Barbara », il s'agit d'un viol incestueux – est en décalage avec la connotation par ailleurs érotique du poème dont on ne peut faire qu'une lecture double, constatant dans le même temps l'horreur dans les propos de Barbara qui relate son viol (« La peur s'arrache de mes cuisses et une sourde tourmente s'exprime par ma bouche », v. 16-17) et l'érotisme qui en émane pourtant (« son torse si proche sentait le cuivre – j'offrais ma gorge », v. 14-15)^{xviii}.

La perception simultanée de l'érotisme, de la violence et de la culpabilité fomentent un discours ambigu, partagé entre le « personnage » de Barbara et le sujet véritable (mais distant) qui serait à l'origine de la perception de l'érotisme et de sa traduction langagière. Leur non-coïncidence est illustrée par le décalage entre texte et paratexte, le titre à la troisième personne (« *presiente* ») introduisant paradoxalement des vers à la première personne, où « Barbara » prend la parole. Cette instabilité de la voix poétique est constitutive de l'érotisme, défini par G. Bataille comme un « déséquilibre dans lequel l'être se met lui-même en question »^{xix}. Aussi, le sujet ne se révèle pas d'emblée par un dispositif d'énonciation, mais *via* des stratégies de glissements et de suggestions, où il apparaît par l'intermédiaire de son corps érotisé. Sujet fuyant, il se pose pleinement comme objet du poème.

2. Dévoilement du corps et élaboration du cadre érotique

La représentation du corps érotique repose sur divers procédés de dévoilement. Le jeu des pronoms introduit discrètement la présence du sujet. Ainsi, le poème « Una enemiga mía

sueña con el diablo »^{xx} consiste en un récit de rêve érotique d'une jeune fille désignée comme l'ennemie de la locutrice. Son corps est d'abord décrit par des expressions à la seconde personne du singulier – « tu pliegue inguinal » (v. 4), « tu vientre » (v. 5), « el lecho donde tú reposas » (v. 10)^{xxi} – avant de fusionner avec celui de l'observateur qui se tenait à distance. Par les expressions à la première personne « mis mendigos ojos » (v. 12) ou « mi vulva » (v. 17)^{xxii}, le sujet semble décrire une expérience érotique propre. La perception et l'évocation retardée de son propre corps – les marques de première personne du singulier n'apparaissent que dans le dernier tiers du poème (vers 12 à 18) – nécessitent la totalité de l'espace poématique.

Le sujet transparait derrière le corps de l'autre, mais aussi du corps *autre*. Dans le poème « El jardín de tus delicias »^{xxiii}, alors que la locutrice décrit le corps de son amant, les images employées le féminisent brusquement, lorsque du torse viril de son partenaire sont subitement évoqués les « hauts mamelons de jeune fille » :

Cosería limones a tu torso,
sus durísimas puntas en mis dedos
como altos pezones de muchacha (v. 5-7)

C'est la description d'un acte érotique (une caresse) qui instaure ce passage du corps masculin de l'interlocuteur au corps féminin de la locutrice. Leur évocation successive renvoie à la continuité que G. Bataille associe à l'érotisme : elle résout, l'espace d'un instant, l'initiale dimension discontinue des êtres^{xxiv}. Curieusement, on pourrait dire que si le sujet se confond avec son objet, brouillant la frontière du propre et de l'autre, le langage mime à son tour son contenu ou objet (l'acte érotique) par des procédés syntaxiques et métriques. La continuité rétablie est illustrée par le « como » (v. 7) et l'enjambement qui l'introduit, lequel unit l'évocation des doigts de la locutrice (v. 6) et leur effet sur son interlocuteur (v. 7).

La continuité évoquée par la fusion des corps, au-delà de leur différence, engendre leur spatialisation et la dissolution de l'érotisme dans l'espace référentiel qui entoure ces corps. Chez Ana Rossetti, le corps érotisé prend place dans un cadre, lui-même érotique, et l'on observe une contamination de l'érotisme du corps sur l'érotisme du cadre. Les premiers vers du poème « Martyrum omnium » du recueil *Devocionario*^{xxv}, où la locutrice évoque les lectures catholiques qui ont marqué son enfance, plantent le décor en conférant une dimension érotique au thème de la lecture enfantine :

Queridos compañeros de la infancia,

lecturas prohibidísimas,
cuando toda la casa sucumbía
al ardor del verano – detrás de las persianas
la siesta había invadido y deshecho
y ningún albedrío velaba en la penumbra –
rehusando la prudencia yo os buscaba (v. 1-7)^{xxvi}

On peut commenter la structure embrassée (au sens métrique du terme) de cette phrase initiale, où les allusions aux lectures (v. 1-2 et 7) encadrent les descriptions d'un lieu propice à l'érotisme dont l'isolement est illustré par les tirets (v. 4 et 6). De même, dans les vers finaux du poème, l'évocation du plaisir atteint par la locutrice lors de ces lectures s'accompagne d'une nouvelle description de la maison dont les murs semblent soudain disparaître : « un diluvio de luz / del cuarto borraría las paredes » (v. 29-30)^{xxvii}. Cette explosion finale renvoie à la « pléthore sexuelle » commentée par G. Bataille : « l'expérience d'un éclatement, d'une violence au moment de l'explosion » qui, dit-il, accompagnerait l'érotisme^{xxviii}. L'expérience érotique se reflète, en quelque sorte, dans le décor où elle prend place. Le sujet transparaît dans l'une comme dans l'autre, car il est « à la fois le *théâtre*, la *fable* et l'*acteur* d'une action qu'il domine et ne domine pas et qui le domine », selon la définition proposée par Henri Meschonnic^{xxix}.

A cette correspondance entre cadre et acte érotiques s'ajoute donc ce troisième terme qu'est l'espace du poème. Son élaboration, ainsi que celle de la temporalité, permet le passage d'une écriture « de » l'érotisme à une écriture « érotique », par le travail sur l'attente qui caractérise cette dernière. Pour Roger Dadoun, l'érotisme se distingue de la pornographie par sa lenteur : « [il] est instance qui dure, durement, intensément [...], la pornographie est de l'instantané, vite fuyant, plus ou moins bien fait »^{xxx}. Ainsi, le poème « Diotima a su muy aplicado discípulo » de *Los devaneos de Erato*^{xxxi} commence par une sorte de didascalie (« El más encantador instante de la tarde / tras el anaranjado visillo primoroso », v. 1-2^{xxxii}), suivie d'une description des objets qui constituent le décor, retardant la révélation du corps (v. 6) :

Y en la mesita el té
y un ramillete, desmayadas rosas,
y en la otomana de rayada seda,
extendida la falda, asomando mi pie,
provocativo, aguardo a que tú te avecines (v. 3-7)^{xxxiii}

La structure énumérative et progressive traduit l'attente qui suscite le désir, mais celle-ci provient également du choix des mots. Chris Perriam, auteur de l'article « Ana Rossetti » pour l'*Encyclopedia of erotic literature*, établit un lien entre la préservation du suspense qui, dit-il, « repouss[e] la conclusion narrative, s'attardant sur ce qui serait, sinon, des plaisirs passagers » et ce qu'il appelle « la densité [d'un] langage baroque postmoderne [qui] excite le sens et l'imagination »^{xxxiv}. L'érotisme émane donc de l'*esteticismo* du style rossettien, c'est-à-dire de l'esthétisation systématique et l'abondance d'objets précieux dont la beauté suggère, par métonymie, celle du corps qui les côtoie. L'écriture érotique constitue donc également un art de nommer ou de suggérer.

3. Écriture et lecture de la suggestion érotique

L'importance de l'imagination (soulignée par Chris Perriam^{xxxv}) souligne le lien, caractéristique de l'érotisme, entre la présence du corps et son inaccessibilité ou son mystère. Tout n'est pas dévoilé, afin de préserver le désir : la parole érotique est donc ambiguë. L'écriture nomme le corps par une description minutieuse (presque fétichiste) qui le décompose en « érèmes » (« unité minimale d'Éros », selon le terme de R. Dadoun^{xxxvi}) décrits par un double mouvement de réification et de personnification. Chaque partie du corps, perçue isolément, est semblable à un objet qui, pourtant, occupe la fonction de sujet de verbes d'action. Dans le poème « De repente descubro el retrato de Javier Marías »^{xxxvii}, le locuteur se compare à un vase, soulignant cette dépossession de soi et de son corps devenu étranger, comme le souligne la redondance de l'adjectif « raro » : « mis pómulos copiaban los búcaros más blancos /porcelana rarísima de los raros países » (v. 6-7)^{xxxviii}. L'érotisme provient là encore d'un certain exotisme, qui n'émane pas de la situation d'énonciation (comme on a observé plus haut) mais de la représentation elle-même et du regard qui tient ensemble ce qui s'offre à lui et ce qui lui échappe.

Par conséquent, abondent les formes langagières qui traduisent cette dualité par un rapport complexe entre signifiant et signifié, telles que les images : comparaisons et métaphores *in praesentia*. Ces dernières maintiennent, au sein du « cadre » de la phrase (Paul Ricœur^{xxxix}) la contiguïté du propre et du figuré, ce qui renvoie souvent, chez Ana Rossetti, à une oscillation entre l'évocation crue et la représentation imagée des objets ou des actes. Dans le poème « París »^{xl}, les désignations des différentes parties du corps, réparties sur l'ensemble du poème^{xli}, alternent avec leurs qualifications figurées, qu'elles suivent ou précèdent immédiatement. On passe du propre au métaphorique avec l'expression « tus piernas, esas

cintas » (v. 3, « tes jambes, ces rubans ») : la métaphore des « rubans » (et du nœud) suggère une vision des corps entrelacés et renchérit sur la simple désignation des jambes, en évoquant un acte érotique. A l'inverse, l'image du « glaïeul » (« gladiolo », v. 6) pour désigner l'organe sexuel masculin précède les expressions « llave anal » (« clé anale », v. 7) ou « violador perene » (« violeur pérenne ») qui impliquent plus crûment la sexualité. Cette alternance renvoie à celle de la beauté de l'objet du désir et de la souillure, commentée par G. Bataille : « Si la beauté [...] est passionnément désirée, c'est qu'en elle la possession introduit la souillure animale. Elle est désirée pour la salir ». Et de conclure : « Plus grande est la beauté, plus profonde est la souillure »^{xlii}. De même, dans le poème « El jardín de tus delicias »^{xliii}, alternent, *via* des métaphores, les représentations du corps poétisé (« flores, pedazos de tu cuerpo », v. 13) et un érotisme violent (« La lacerante verga del gladiolo », v. 4^{xliiv}). La métaphore finale du glaïeul n'est pas nécessaire à l'évocation de l'organe érotique, par ailleurs désigné par « verga », mais elle souligne la polysémie de ce dernier terme (végétal ou organe masculin). L'ambiguïté lexicale guide la lecture autour de ce dualisme de la beauté et de la souillure : le passage du propre au figuré renvoie, pour le lecteur, à une double position de récepteur et d'acteur, selon que l'érotisme lui est exposé ou que son imagination est suscitée.

Ainsi, le rôle du lecteur est capital pour la réception d'un langage métaphorique et polysémique qui peut être, mais n'est pas nécessairement, perçu comme érotique. Dans le poème « El jardín de tus delicias »^{xliv}, le verbe « saber » du vers 10 : « Ella sabe a tu leche adolescente », peut signifier « savoir » ou « avoir le goût de ». La première interprétation est encouragée par le verbe « conocer » (v. 8) dont « saber » est un synonyme. La seconde renvoie au même champ sémantique que le verbe « huele » (v. 11). Les deux interprétations se justifient donc par leur cohérence avec le contexte poématique, mais la seconde est davantage suggestive de l'acte érotique : « [ma langue] a le goût de ton lait adolescent ». L'érotisme repose sur cette possibilité, pour le lecteur, d'imaginer la sexualité.

La suggestion érotique l'invite à choisir ou, du moins, à explorer les choix qui s'offrent à lui. Dans le poème « De como resistí las seducciones de mi compañera de cuarto, no sé si para bien o para mal »^{xlvi}, la tournure latine en « De » du titre confère au poème une dimension solennelle qu'on peut difficilement prendre au sérieux vu la légèreté du propos. Cette valeur parodique invite à une remise en cause totale du discours, à lire l'érotisme là où le locuteur s'en défend. De fait, l'innocence proclamée dans le titre contraste avec les

descriptions précises, dans les vers, du corps de la jeune fille, « [s]es lèvres pulpeuses » (v. 2), « la cavité enfouie de [s]on nombril » (v. 5), « l'épaisseur de [s]on aine emmêlée » (v. 10), lesquelles suggèrent que la camarade de chambre n'a peut-être pas été repoussée avec tant de virulence. En fin de compte, rien n'est jamais sûr et le lecteur choisit quel regard porter sur cette attitude de fausse pudeur qu'adopte la locutrice, pour, éventuellement, lire entre les lignes.

L'érotisme demeure un « entre-deux », un processus d'alternance et de mise en relation : de la beauté à la souillure, du raffinement extrême au langage le plus cru, du sens propre à l'image, mais aussi du locuteur au lecteur qui se partagent son élaboration. Il en va ainsi lorsque l'acte érotique est décrit d'un point de vue externe ou « voyeuriste », selon le terme de Tina Escaja^{xlvii}. Dans le poème « Murmullos en la habitación de al lado »^{xlviii}, des indications spatiales évoquant les cheveux d'une femme glissant sur le ventre de la locutrice permettent au lecteur de visualiser – sans qu'il soit nommé – l'acte érotique lesbien. Cette dimension implicite l'oblige à faire sien et à révéler l'érotisme suggéré par les vers.

On pourrait presque dire que l'érotisme se lit autant qu'il s'écrit. Dans le poème « A un joven con abanico »^{xlix}, certaines situations pourraient être perçues comme n'ayant pas de lien avec l'érotisme, comme l'allusion au « va-et-vient pénible du joyeux avant-bras » (v. 4)^l qui fait référence au mouvement d'un jeune homme secouant son éventail. L'interprétation érotique du geste est encouragée par l'adjectif « penoso » (pénible) qui évoque, par paronomase, le substantif « pene » (pénis). Mais là encore, si jeu de mot il y a, son activation ne tient qu'à la volonté du lecteur. Roger Dadoun qualifie l'érotisme de « paranoïaque »^{li}. De fait, son abondance dans les poèmes d'Ana Rossetti invite le lecteur à le déceler de toutes parts : il provient d'une écriture en série et se propage d'un poème à l'autre.

L'érotisme repose sur cette indécidabilité qui caractérise l'écriture poétique d'Ana Rossetti. Dans ses recueils, l'énonciation est ambiguë car la voix poétique disparaît pour s'assimiler à un objet, se réduire à un « corps » pour finalement mieux s'imposer. La description de ce corps et des actes contamine celle de l'espace référentiel (le cadre) où l'érotisme a lieu, cette dernière se répercutant, enfin, sur l'espace du poème. S'y développe alors une écriture métaphorique et polysémique, qui suggère (au moins autant qu'elle dénote) l'érotisme. Ces multiples sens, voix, corps et espaces, le lecteur les tient ensemble, comme si

l'érotisme provenait d'un pacte passé avec le locuteur, l'écriture érotique trouvant, finalement, dans la lecture, une réponse et une continuation nécessaires.

Bibliographie

BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Editions de Minuit, 2011.

BRULOTTE Gaëtan et PHILLIPS John, *Encyclopedia of erotic literature*, New York, Routledge, 2006.

DADOUN, Roger, *L'érotisme. De l'obscène au sublime*, Paris, PUF, 2010.

ESCAJA, Tina, « Transgresión poética. Transgresión erótica. Sobre los ángeles terrenales en el *Devocionario* de Ana Rossetti », *Anales de la literatura española contemporánea*, n°1-2, vol. 20, 1995.

HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

MARTÍNEZ-CARBAJO, Paloma, « Marginalidad canónica: Ana Rossetti y su (re) interpretación de la "Lesbia" de Catulo », *Céfiro: enlace hispano cultural y literario*, vol. 8, n°1-2, 2008, p. 6-20.

MESCHONNIC Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995.

RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

ROSSETTI, Ana, *Devocionario* (1985), Barcelona, Plaza & Janés, 1998.

ROSSETTI, Ana, *Los devaneos de Erato* (1980), in *Indicios vehementes, poesía 1979-1984*, Madrid, Hiperión, 1998, p. 17-54.

ⁱ *Los devaneos de Erato* (1980), in *Indicios vehementes, poesía 1979-1984*, Madrid, Hiperión, 1998, p. 17-54.

ⁱⁱ *Devocionario* (1985), Barcelona, Plaza & Janés, 1998.

ⁱⁱⁱ « Marginalidad canónica: Ana Rossetti y su (re) interpretación de la "Lesbia" de Catulo », *Céfiro: enlace hispano cultural y literario*, vol. 8, n°1-2, 2008, p. 6. Elle utilise l'expression « mera osadía ».

^{iv} *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 225-228.

^v *L'érotisme. De l'obscène au sublime*, Paris, PUF, 2010, p. 16.

^{vi} « Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes », *Los devaneos de Erato, op. cit.*, p. 27.

^{vii} « Inconfesiones de Gilles de Rais », *ibid.*, p. 32.

^{viii} Cf. les poèmes « Paris » (*ibid.*, p. 19), « A San Sebastián, virgen » (*ibid.*, p. 38) et « De repente descubro el retrato de Javier Marías » (*ibid.*, p. 20).

^{ix} Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Editions de Minuit, 2011, p. 140.

^x *Los devaneos de Erato, op. cit.*, p. 53.

^{xi} Gaëtan Brulotte et John Phillips, *Encyclopedia of erotic literature*, New York, Routledge, 2006, tome 1, p. 440-442.

^{xii} *Op. cit.*, p. 32, v. 12-17 : « Il est adorable de / pervertir un jeune homme, / d'extraire de son ventre / virginal cette tendresse rugissante / si semblable au dernier rôle / d'un agonisant qu'il est impossible / de ne pas le tuer alors qu'il éjacule ».

- xiii Chapitre « Sade et l'homme normal », *op. cit.*, p. 190.
- xiv *Ibid.*, p. 191.
- xv Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 26 : « Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de ce critère d'identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture ».
- xvi *Devocionario*, *op. cit.*, p. 22 et 24, respectivement.
- xvii « Transgresión poética. Transgresión erótica. Sobre los ángeles terrenales en el *Devocionario* de Ana Rossetti », *Anales de la literatura española contemporánea*, n°1-2, vol. 20, 1995, p. 89.
- xviii « El miedo se desgaja de mis muslos / y acomete a mi boca una sorda tormenta » (v. 16-17); « - olía a cobre su pecho tan cercano - / mi garganta ofrecía » (v.14-15).
- xix *Op. cit.*, p. 35.
- xx *Los devaneos de Erato*, *op. cit.*, p. 26.
- xxi « ton pli de l'aïne » (v. 4), « ton ventre » (v. 5), « le lit où tu reposes » (v. 10).
- xxii « mes yeux mendiants » (v. 12), « ma vulve » (v. 17).
- xxiii *Los devaneos de Erato*, *op. cit.*, p. 22.
- xxiv *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 17.
- xxv *Devocionario*, *op. cit.*, p. 15.
- xxvi « Chers compagnons de l'enfance, / lectures très interdites / quand la maison succombait / à l'ardeur de l'été - derrière les persiennes / la sieste avait envahi et dissous / et nul ne veillait dans la pénombre - / refusant la prudence, je vous cherchais ».
- xxvii « un déluge de lumière / de la chambre effacerait les murs ».
- xxviii *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 101.
- xxix *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995, p. 199.
- xxx *L'Érotisme. De l'obsène au sublime*, *op. cit.*, p. 30.
- xxxi *Los devaneos de Erato*, *op. cit.*, p. 40.
- xxxii « L'instant le plus enchanteur de l'après-midi, derrière le ravissant rideau orangé ».
- xxxiii « Et le thé sur la petite table, / et le bouquet de fleurs, des roses fanées, / et sur le sofa de soie rayée, / la jupe étendue, pointant un pied provocateur, / j'attends que tu t'approches ».
- xxxiv « The density of this postmodern baroque language has its own erotic purposes : it stimulates sense and imagination, but it also teases and diverts, delaying narrative closure, dwelling on what would otherwise be passing pleasures, blurring the definitions of gender, preference, and anatomical form », *Encyclopedia of erotic literature*, *op. cit.*, tome 2, p. 1136.
- xxxv *Idem.*
- xxxvi Il s'agit d'« un déclic, un tilt érotique, une excitation élémentaire, unité minimale d'Éros qu'on nommerait, adoptant la mode des substantifs en "-ème", un *érème*. Dans une telle aperception "moléculaire" du corps, l'érotisme abandonne ses prétentions à la totalité, et n'est plus que grappe d'érèmes pressée en vue d'une sémillante ivresse », *op. cit.*, p. 19.
- xxxvii *Los devaneos de Erato*, *op. cit.*, p. 20.
- xxxviii « Mes pommettes copiaient les vases les plus blancs / porcelaine très rare des pays rares ». L'espagnol « raro » se traduit par « rare » ou « étrange ».
- xxxix *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 102.
- xl *Los devaneos de Erato*, *op. cit.*, p. 19.
- xli Cf. « pies » (v. 1), « piernas » (v. 3), « pubis » (v. 4), « vientre » (v. 4), « pecho » (v. 10), « rostro » (v. 12) et « mano » (v. 14).
- xlii *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 155 et 156.
- xliiii *Los devaneos de Erato*, *op. cit.*, p. 22.
- xliv « Fleurs, les morceaux de ton corps » (v. 13), « La déchirante verge du glaïeul » (v. 4).
- xlvi *Idem.*
- xlvii « De ma résistance aux séductions de ma camarade de chambre, à tord ou à raison ». *Los devaneos de Erato*, *op. cit.*, p. 39.
- xlviii « Transgresión poética. Transgresión erótica », *op. cit.*, p. 85.
- xlviii *Op. cit.*, p.41.
- xlix *Op. cit.*, p. 49.
- ¹ « En el vaivén penoso del alegre antebrazo ».
- li *L'Érotisme. De l'obsène au sublime*, *op. cit.*, p. 30.

