

# **Erotisme et sacré dans Devocionario d'Ana Rossetti : interférences ou interactions?**

Lucie Lavergne

► **To cite this version:**

Lucie Lavergne. Erotisme et sacré dans Devocionario d'Ana Rossetti : interférences ou interactions?.  
Bernadette Hidalgo-Bachs. Écritures poétique, écritures du sacré: interactions, Michel Houdiard,  
2015. <hal-01327686>

**HAL Id: hal-01327686**

**<https://hal-clermont-univ.archives-ouvertes.fr/hal-01327686>**

Submitted on 7 Jun 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.

**Erotisme et sacré dans *Devocionario* d'Ana Rossetti : interférences ou interactions?**  
**Lucie Lavergne – Université Blaise Pascal**  
**CELIS – équipe Littérature 20/21**

Peuplé de saints, de martyrs et d'anges, semé de croix, de reliques et de missels, le troisième recueil d'Ana Rossetti, *Devocionario*<sup>1</sup> (1986), présente cette ambiance de l'Espagne catholique des années 1950 qui berça l'enfance du poète : « Me educaron en un colegio de monjas y en mi casa se respiraba el mismo ambiente »<sup>2</sup>. De fait, la religion constitue l'isotopie<sup>3</sup> dominante des trente-quatre poèmes du recueil, évoquée par des renvois hypertextuels à des textes sacrés, liturgiques ou religieux (la Bible, la Légende Dorée, les livres de prières, les récits de vie de saints et de martyrs). A l'évocation de leur contenu se mêle le rappel d'une expérience de lecture fascinante car bien souvent interdite : « Eso me maravillaba por lo que tenía de aventura fantástica y de misterio », se souvient encore Ana Rossetti<sup>4</sup>. Cette lecture inspire et s'accompagne d'expériences sensuelles et érotiques, associées à la thématique religieuse dans l'immense majorité des poèmes du recueil<sup>5</sup>. Cette coïncidence implique-t-elle une subversion du religieux par l'érotisme ? Empêche-t-elle l'accès au sacré ou en est-elle l'outil ?

Lorsque l'on sait la sensualité de certains poètes mystiques pour évoquer leur rencontre avec Dieu<sup>6</sup>, on ne saurait s'étonner de l'association de l'érotisme au sacré. Il n'empêche que les représentations de certains motifs – un mouchoir entaché de sperme, considéré comme une sainte relique dans le poème « Reliquia »<sup>7</sup> – ou personnages – les anges sensuels, au torse velu et bronzé – semblent pour le moins subversives. Et si l'on se rappelle que le sacré est « ce qui ne peut être touché sans souiller ou sans être souillé »<sup>8</sup>, il semble bien qu'en évoquant directement la sexualité et le corps, les poèmes d'Ana Rossetti provoquent une désacralisation. De fait, c'est presque toujours pour sa subversion et son érotisme qu'ils ont été étudiés<sup>9</sup>. Or, si l'on prend en compte la diversité des références (le christianisme côtoie les dieux de la Grèce antique, dont la poète elle-même souligne la portée religieuse<sup>10</sup>), mais aussi la mobilité de ton du recueil, tantôt sérieux, tantôt ludique, force est d'envisager l'écriture du sacré, dans *Devocionario*, sur le mode de la variation. Nous nous proposons d'abord d'analyser les procédés d'écriture du sacré et l'élaboration d'un espace poétique caractéristique permettant au sacré de prendre corps et de se lier à une dimension charnelle. Ensuite, nous observerons que si

---

<sup>1</sup> Ana Rossetti, *Devocionario*, « Colección Poesía », Madrid, Plaza & Janés, 1998.

<sup>2</sup> Sharon Keefe Ugalde, *Conversaciones y poemas la nueva poesía femenina en castellano*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1991, p. 151.

<sup>3</sup> Algirdas Julien Greimas, *Du sens : essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1979, p. 188 : « Par isotopie, nous entendons un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit. »

<sup>4</sup> Sharon Keefe Ugalde, *op. cit.*

<sup>5</sup> S'il est parfois question d'actes sexuels (poèmes « Reliquia », « De los pubis angélicos »), l'érotisme transparaît souvent dans les métaphores (poème « Festividad del dulcísimo nombre ») et les descriptions des corps féminins (poème « Bárbara, nina, presiente su martirio ») ou masculin (poème « Esteban »).

<sup>6</sup> Que l'on songe au poème « Vivir sin vivir en mí » de Teresa de Jesús, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1987, p. 933. Ana Rossetti la nomme parmi ses influences (Sharon Keefe Ugalde, *op. cit.*, p. 155).

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 14.

<sup>8</sup> *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (dir.), Paris, Le Robert, 2000, t. 3, p. 3348.

<sup>9</sup> A titre d'exemple, voir les travaux de Tina Escaja et d'Andreas Mahler et Horst Weich. Ces derniers sont commentés par Grazia Profeti, « Ana Rossetti : juego y poder », Zurgai, décembre de 1994. En ligne : <http://www.zurgai.com/archivos/201304/121994038.pdf?1> (vérifié le 16/05/2014).

<sup>10</sup> Christina I. MacCoy, « Entrevista a Ana Rossetti », *Pterodáctilo*, printemps 2009, n°6, p. 145. Article en ligne : <http://pterodactilo.com/numero6/?p=415> (vérifié le 16/05/2014).

cette dimension peut conduire à une *désacralisation* découlant d'une écriture parodique et subversive, elle permet aussi une refondation du sacré dans les motifs du corps et de l'éros.

## I- Inscription textuelle et corporalité du sacré

Il peut sembler paradoxal de vouloir trouver dans l'espace concret de la page et des vers l'inscription de ce qui se définit comme « ineffable »<sup>11</sup>, comme « la manifestation [...] d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde »<sup>12</sup>. Pourtant, il nous semble que le sacré s'inscrit dans l'espace poétique de *Devocionario* par des procédés lexicaux, discursifs et structurels qui mettent en place, dans le texte, une transcendance vers le divin<sup>13</sup> et dont nous voudrions montrer qu'ils résolvent le paradoxe de la présentation textuelle de l'inaccessible sacré. Ces procédés fonctionnent sur le mode de la coupure du texte et de la référence à un hors-texte ou au-delà du texte.

Il en va ainsi de l'interpellation d'un interlocuteur vraisemblablement divin<sup>14</sup>, qui débouche sur sa représentation charnelle, comme c'est le cas dans plusieurs poèmes de la troisième section, « Divinas palabras ». Les marques du dialogue, notamment l'impératif, sont le support de l'affirmation de cette présence qui, dans le poème « Sálvame »<sup>15</sup>, prend la forme d'une relation sensuelle avec la locutrice, définie comme une nécessité physique (« *mis ojos por tu cuerpo reclamados* », v. 1, nous soulignons), impérative et inévitable (« *has de salvarme* », v. 17). Cette présence est avant tout corporelle, donc sensuelle : « *amplio torso* » (v.2), « *estrecha cadera* » (v. 3), « *labio hambriento* » (v. 4). La mention successive des parties du corps construit, au fil des vers, un personnage qui s'impose à la vue (« *tu cuerpo inminente* », v. 15) et au toucher (« *mordientes* », v. 5, « *tacto* », v. 9, « *me toques* », v. 19). La corporalité se révèle nécessaire au saisissement de l'au-delà, vers lequel l'impératif constitue le pont d'accès.

Le constat d'une présence divine n'est en effet jamais immédiat. Il arrive au terme d'un processus : ici, la description détaillée d'un corps, ailleurs, l'évocation approfondie d'un fantôme, où le divin apparaît d'abord comme imaginaire. Dans le poème « Embriágame »<sup>16</sup>, en effet, les actions évoquées par les infinitifs, la tournure « *que + subjonctif* », caractéristique de la prière, renvoient à une temporalité qui demeure en puissance ou en devenir<sup>17</sup>. Sur les vingt-cinq vers du poème, on ne trouve que six verbes à l'indicatif, mode de l'action réalisée ; le premier, au futur (« *yo introduciré* », v. 5) renvoie aussi au virtuel<sup>18</sup>. En revanche, par les quatre verbes au présent de l'indicatif, des vers 18 à 21, une subite percée du réel semble avoir lieu :

Señalado contigo mi estremecido cuerpo,  
la vida que enloquecidamente  
de ti sale, y mi pelo salpica,  
y corona y enreda de alhelíes...

<sup>11</sup> Rudolf Otto, *Le sacré*, Paris, Payot, 1995, p. 19. C'est la définition du « numineux ».

<sup>12</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 17. C'est la définition de la « hiérophanie ».

<sup>13</sup> *Le Dictionnaire des religions*, Paul Poupard (dir.), Paris, PUF, 1993, p. 1770, rappelle que pour Mircea Eliade, le sacré est « une « transcendance qui a sa source dans la divinité »

<sup>14</sup> Cf. la thématique du « salut » dans le poème « Sálvame » que nous étudions ensuite.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 56.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 57.

<sup>17</sup> C'est la traduction des expressions « *in posse* » et « *in fieri* », deux types de temporalités qui renvoient respectivement, pour Gustave Guillaume à l'indicatif et au subjonctif, *Temps et verbe*, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 7-13.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 52.

L'affirmation vitale s'oppose à la mort évoquée au premier vers du poème (« matarte, sí, matarte »). De nouveau, le constat d'un corps permet un surgissement d'une présence du sacré que la locutrice semble s'efforcer de retenir avec les trois verbes « salpica, / y corona y enreda ».

La manifestation du sacré se réalise donc de manière durative, elle impose au texte une structuration de l'espace et une progression qui a pour point ultime son émergence. Outre le dialogue et la description du corps qui font apparaître cette présence, l'ambiguïté lexicale et la polysémie impliquent un dépassement du signifiant et donc un « au-delà » du texte qui laisse apparaître le sacré. Ainsi, dans le poème « Festividad del Dulcísimo nombre »<sup>19</sup>, le lecteur pourra pressentir l'évocation du divin dès les premiers vers : « Yo te elegía nombres en mi devocionario. / No tuve otro maestro ». En affirmant le statut (et le mot) de *maestro* de son interlocuteur, la locutrice rappelle que la figure du « maître » évoque aussi celle du Seigneur, que le poème cherche à nommer sans jamais parvenir à le faire. Le mot *Dios*, absent formellement, est sous-jacent, par un procédé de *deixis in fantasma*<sup>20</sup>. Si ni Dieu ni Jésus ne sont nommés explicitement, la nomination elle-même est constamment évoquée à travers l'abondant champ lexical qui met l'accent sur l'importance de cette parole (« versículos », « palabras », v. 9, « verbos », v. 11), laquelle finit par se concrétiser (« nombrarte », v. 12), faire corps (« mis pulsos, / repitiendo », v. 16-17). Tout le poème tourne autour de cette tentative de « nommer Dieu » par le mot poétique et, en le nommant, de le laisser paraître<sup>21</sup>. La disposition de ces mots dans les vers témoigne d'une progressive appropriation du verbe par la locutrice qui aboutit à la valeur performative de cette nomination symbolisée enfin par l'image de l'eucharistie : « entreabría mi boca, mientras mi cuerpo todo / tu cuerpo recibía » (v. 28-29). Le terme *boca* renvoie doublement à l'acte de parole et à la réception de l'hostie, mais l'ambiguïté perdure (le motif de l'hostie par exemple n'est pas nommé). La superposition des images et l'ambivalence qui demeure, confère au mot cette double caractéristique : il est manifestation et mystère à la fois.

Le caractère transcendant de certains mots (*maestro*, *boca*) en font les temps forts de l'écriture, les lieux « centraux » du sacré, car selon Paul Ricœur dès lors qu'on admet l'existence du sacré, dit Ricœur, l'espace est « orienté autour de la centralité du lieu sacré »<sup>22</sup>. De même que la fête constitue un temps fort de la religion catholique, le poème « Festividad del dulcísimo nombre » est assimilé à cet espace-temps privilégié de recherche et de tentative de saisissement du divin par les mots.

Nous avons décrit ce saisissement comme provenant à la fois d'une coupure (laquelle implique un renvoi au hors-texte) et d'un processus (duratif). Ce sont là deux aspects que l'on rencontre dans un dernier phénomène que nous considérons comme un lieu privilégié de la transcription du sacré : la répétition ou série. Dans le recueil *Devocionario*, elle s'accompagne fréquemment d'une dimension hypertextuelle : la suite des poèmes consacrés à des saints ou martyrs n'est pas sans évoquer la *Légende dorée*<sup>23</sup>, de même que le poème « Misterios de la pasión ». Plus largement, la série est un véritable mode de structuration du recueil : on peut

---

<sup>19</sup> *Devocionario*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>20</sup> Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996, p. 277 : « ocurre cuando un narrador lleva al oyente al reino de lo ausente recordable o al reino de la fantasía constructiva ».

<sup>21</sup> On se rappellera cette belle phrase de Martin Heidegger commentant Hölderlin : « nommer en poème veut dire : laisser paraître le Haut lui-même dans la parole », *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1988, p. 33.

<sup>22</sup> Paul Ricœur, « Proclamation et manifestation », in *Le sacré, études et recherches*, Enrico Castelli (dir.), Paris, Editions Montaigne, 1974, p. 59.

<sup>23</sup> Cf. les poèmes successifs consacrés à Santa Barbara, Santa Inés, Lorenzo, Esteban, Santo Tomé ainsi que le poème « La invención de la Santa Cruz » qui rappelle le texte l'invention de la Sainte Croix de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 479.

penser aux poèmes évoquant des « Anges » dans la deuxième partie<sup>24</sup>, aux deux poèmes consécutifs renvoyant au personnage du démon, ou encore à ceux ayant pour titre des mois de l'année. Or, cette mise en forme est caractéristique des textes religieux : la *Légende dorée*, les recueils de prières, les prières elles-mêmes (comme en témoigne celle d'Ignace de Loyola citée en épigraphe à « Divinas palabras »<sup>25</sup>, basée principalement sur des parallélismes). L'écriture en série constitue un mode d'écriture du sacré en ce qu'elle mime et reproduit textuellement la temporalité du rituel et le processus du sacrifice. Par exemple, le poème « Sainte Inès en Agonía »<sup>26</sup>, qui annonce le martyr de la jeune sainte, est encadré de répétitions lexicales ou sémantiques qui soulignent l'ambiguïté des motifs évoqués. S'ils semblent d'abord souligner la pureté de la jeune fille et la protéger (« escudo », v. 4), ils se posent finalement comme les « indices » de sa culpabilité.

Sabes que son mis manos desvalidas y mansas,  
 que tengo trece años y que este largo pelo,  
 enredado vellón que en mi párvulo pecho  
 apenas se acuchilla, es un endeble escudo.  
 Defiéndeme tú [v. 1- 5]

Defiéndeme tú  
 porque todo me culpa : el desvanecimiento,  
 la poca ligereza de mis piernas,  
 el cimbrear, incluso, que tienen mis vestidos,  
 el tener trece años, el sedal de mi pelo,  
 y que mis manos sean desvalidas y mansas. [v. 17-22, vers finaux]

Autour de l'impératif « Defiéndeme tú », la structure en chiasme révèle la réversibilité du sens et l'indissociabilité de l'identité (enfant fragile) de Sainte Inès et de son sort, soit du présent et du futur, superposés, confondus par le jeu des répétitions. C'est cette confusion même qui, nous semble-t-il, confère à Sainte Inès une dimension sacrée : elle s'apparente à la victime sacrificielle dont René Girard rappelle le statut paradoxal : « Il est criminel de tuer la victime parce qu'elle est sacrée... mais la victime ne serait pas sacrée si on ne la tuait pas »<sup>27</sup>. Ainsi la répétition (qui voit dans le rituel du sacrifice une de ses réalisations) se pose comme le support verbal du sacré. Celui-ci est donc indissociable, ici, de la description du corps de la sainte, et l'on peut considérer que le sacré s'appuie sur une dimension charnelle et corporelle. Or, il nous appartient maintenant de considérer les cas de dissociation des thématiques érotiques et religieuses : doit-on parler d'interférences ou de subversion du sacré par le corps ?

## II- Détournements et refondation du sacré

La distance qu'adopte parfois la voix poétique de *Devocionario* vis-à-vis de la religion, voire du divin, ne peut faire oublier que le recueil ne relève pas de la poésie mystique, et que si celle-ci est présente, elle fait souvent l'objet d'un détournement. Dans le poème « Escóndeme »<sup>28</sup>, le lexique de la mystique est vidé de sa valeur, les symboles mystiques désignés comme inopérants : la métaphore de la « profunda cúpula de la noche » (v. 1) ou l'expression : « silencio nocturno » (v. 4) rappellent certes la « Noche oscura del alma » de Saint Jean de la

<sup>24</sup> Cf. les poèmes « La anunciación del ángel », « De los pubis angélicos », « El ángel exterminador », « El ángel extinguido », « Just cal the angel of the morning ».

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 53.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 24.

<sup>27</sup> René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 9.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 67.

Croix et sa symbolique d'union avec Dieu<sup>29</sup>, mais celle-ci fait ensuite place au matin et à l'impuissance qui s'empare de la locutrice :

Cándida la mañana te diseña llorando  
y yo no sé que hacer. ...

De même, abondent les symboles du christianisme comme l'image christique des « luminiscentes lágrimas » (v. 3)<sup>30</sup>, le motif du sang (« fiel sangradura », v. 7), mais, plus loin, le symbole du labyrinthe (v. 15) est assimilé à une perte de repère, contraire à sa signification religieuse de protection de l'espace sacré<sup>31</sup>. Les notions *socorro* et *consuelo* que l'on peut associer au nom de la Vierge sont dénigrées : « inútil socorro » (v. 10), « ni el consuelo recíproco [puede ser] ternura suficiente » (v. 26). Quant au motif du tourment (v. 18) qui peut rappeler le transport amoureux décrit par Juana de la Cruz<sup>32</sup>, il renvoie ici à un désespoir non partageable. Les sentiments de désillusion et d'impuissance sur lesquels s'achève le poème renvoient à une désacralisation définie comme un évidement des formes d'expression verbale du sacré, appliqué à une thématique mondaine et contemporaine (il s'agit de l'incapacité de la locutrice à soulager les peines d'amour de son amie).

La désacralisation apparaît donc comme un processus en deux temps qui suppose la présence de phénomènes (notamment lexicaux) renvoyant au sacré, suivie de leur déconstruction. Ainsi, plusieurs poèmes débutent comme des récits d'une expérience mystique, laquelle se déclenche (et s'achève), selon Miguel Hulin par un « effet de rupture »<sup>33</sup>. Le poème « Mayo »<sup>34</sup> évoque le souvenir d'enfance d'une séance de lecture des sermons de théologiens. Cette lecture déclenche un vertige (« Era el miedo un vértigo exquisito », v. 6) rappelant l'extase mystique et la crainte mêlée d'attirance associée par Rudolf Otto au « fascinant »<sup>35</sup> : « hasta de respirar nos reprimíamos » (v. 17). Plus loin, l'image du labyrinthe (« la lectura [...] sus turbios vericuetos desplegabá », v. 24-25) désigne le caractère précieux du contenu de la lecture, mais cette fascination a pour objet le texte lui-même, plus que le divin. En effet, la lecture du texte religieux est en fin de compte le prétexte à l'exacerbation d'un plaisir littéraire : « Nunca Poe, ni Bécquer, ni el mismo Lovecraft pudieron compararse a la voz de mi madre » (v. 26-27). Lorsque la locutrice évoque sa mère lisant : « describiendo piadosa y minuciosamente / castigos ejemplares y horrores deliciosos » (v. 28-29), la sensualité suggérée par l'adjectif final détourne avec humour le sens du sermon et renvoie à une liberté d'interprétation qui échappe au texte sacré.

La rupture de l'expérience mystique provient donc d'abord d'une affirmation du sujet d'écriture. La mise en valeur d'un plaisir littéraire provoque aussi le ton léger et enjoué du poème « La noche hermosa »<sup>36</sup>, pourtant inspiré des sermons d'Alphonse de Liguori. Le portrait du diable en libertin du XVIII<sup>e</sup> siècle (« brocados, cabrilleantes medias / sobre la torneada pantorrilla, arrogante tacón y mullida peluca », v. 12-13) est bien loin de suggérer au lecteur ce sentiment du *tremendum* défini par R. Otto comme un « effroi mystique »<sup>37</sup>. Les jeux

---

<sup>29</sup> Eulogio Pacho (dir.), *Diccionario de San Juan de la Cruz*, Burgos, Monte Carmelo, 2000, p. 1034 et ss. Saint Jean de la Croix est une autre des influences littéraires d'Ana Rossetti (S. Keefe Ugalde, *op. cit.*, p. 155).

<sup>30</sup> *Dictionnaire de la mystique*, Turnhout, Brepols, 1993, p. 500 : « la lumière symbolise le Christ ».

<sup>31</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Lafont, 1982, p. 554.

<sup>32</sup> Juana Inés de la Cruz, « Este amoroso tormento », *Obras completas*, t. 1, Instituto Mexiquense de Cultura, 1994, p. 213.

<sup>33</sup> Michel Hulin, *La mystique sauvage*, Paris, Puf, 1993, p. 46.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 17.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, p. 57-58.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 43.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 29.

d'antéposition et de postposition (v. 2 à 5)<sup>38</sup> témoignent d'un plaisir à conter et à ménager le suspense perceptible encore dans les apostrophes au lecteur : « Eran, fíjense bien, el siglo dieciocho » (v. 10). Le poème détourne le sens et l'intention des sermons qui constituent son hypotexte en mondanisant et en désacralisant les personnages bibliques et religieux.

Dans le poème « Del prestigio del demonio »<sup>39</sup> ce plaisir littéraire est perceptible dans la multiplication des références culturelles, mêlant le christianisme et la Grèce antique, connotée par l'étymologie du lexique de la description des anges : « ángeles epicenos », v. 2, « bucles sobresaliendo jónicos », v. 5, « las isóceles alas », v. 7. Ces descriptions féminisantes des anges s'écartent de la figure traditionnelle chrétienne et s'inspirent plus vraisemblablement des représentations iconographiques de la Renaissance. La figure de l'ange subit ensuite une seconde déviation érotique dans la seconde moitié du poème. Les descriptions de son corps : « cuerpo perfecto », « torso arrogante », évoquent une figure conquérante démonisée : « capa henchida » (v. 22), ce qui peut s'expliquer par la fascination qu'elle provoque.

Dans le poème « La anunciación del Ángel »<sup>40</sup>, cette même figure de l'archange est assimilée à un viril gladiateur aux allures de star de cinéma (v. 1-3) :

Muriérame yo, gladiador, arcángel, verte avanzar  
abierta la camisa, tenue vello irisado,  
por tu pecho de cobre

Sa description érotique révèle le regard distancié, amusé et, par là même désacralisant de la locutrice. Le verbe initial « muriérame » (réitéré au vers 7) détourne le motif du martyr, car il ne s'agit que de l'expression hyperbolique d'un sentiment amoureux. Il renvoie à un usage commun et dévoyé des mots qui ne sont plus ces lieux centraux et temps forts dans lesquels s'inscrit le sacré, mais semblent vidés de leur signification profonde.

Au contraire, la sexualité apparaît comme un élément prépondérant, connoté par les images, comme le terme « gladiolo » (v. 17) qui renvoie au sexe masculin<sup>41</sup>, et formellement proche du terme « gladiator » auquel il confère, à rebours, une connotation sexuelle. Par ailleurs, la métaphore du trouble (« desasosiego », v. 16) ou celle des braises (« ascua », v. 17)<sup>42</sup> sensées désigner l'enfantement de Marie connotent bien davantage la passion amoureuse et le désir sensuel. En fin de compte, par cette généralisation des motifs sexuels, l'Ange n'est plus porteur du message de l'enfantement de Marie, mais responsable de la perte de virginité de la locutrice. La connotation érotique du langage lui confère une transcendance qui n'a plus sa source dans la divinité mais dans le corps.

Faut-il conclure à un évincement du sacré par la thématique érotique ? Au contraire, si on peut admettre que l'érotisme désacralise le religieux, la présence d'un langage, l'évocation de rituels propres au sacré, à son tour sacralisent l'érotisme, selon un procédé de « vases communicants ». Dans le poème « Santifícame »<sup>43</sup>, ce transfert a lieu, précisément, entre l'âme dont la présence est répétée en anaphore (v. 1, 7, 12) et le pubis. Les derniers vers évoquent en effet la masturbation de la locutrice : « una de mis manos [...] resbalando / despacio, muy despacio, por mi pelvis » (v. 18-19). Le religieux se dissout progressivement : « anegaba mis

<sup>38</sup> « del delicioso estímulo que los bailes propician / se auxiliaba para, de las incautas/ y aturdidadas doncellas, ocupar los sentidos ».

<sup>39</sup> *Op. cit.*, p. 38.

<sup>40</sup> *Op. cit.*, p. 35.

<sup>41</sup> Cette métaphore est répandue chez Ana Rossetti. Cf. le poème « París » du recueil *Los devaneos de erato* (v. 6)

<sup>42</sup> « Muriérame, sí, pero no antes / de saber qué me anuncia este desasosiego, / rosa gladiolo o en mi vientre ascua ».

<sup>43</sup> *Op. cit.*, p. 35.

rezos » (v.3), se liquéfie : « derramándose por el teclado blando / del armónium » (v. 4-5), faisant place à une attitude lascive et à la masturbation finale inspirée, par des dessins de figures religieuses : « el duro viril asentaba su albura » (v. 14) où la pureté (connotée par « albura ») est associée à la virilité érotique. Or, celle-ci est évoquée en des termes qui renvoient à un sentiment religieux : la crainte est associée à la foi (« el temor que sentía, la certeza », v.13).

A l'inverse, dans le poème « De los pubis angélicos »<sup>44</sup>, la description du corps renvoie au champ du sacré. Dès le titre, le poème fait allusion aux débats byzantins sur le sexe des anges, auxquels la dédicace à l'actrice transsexuelle Bibí Andersen, dans l'épigraphe, répondrait de manière humoristique et provocatrice. Or, le poème lui-même témoigne d'un sentiment religieux à l'égard du corps, décrit comme un espace immense (« la doble avenida de tus piernas », v. 2), précieux (« la ardiente miel pulida », v. 3) et envers lequel la locutrice montre une pudeur respectueuse. Abondent les verbes qui disent l'hésitation, la non précipitation : « demorarne » (v. 4), « contenerne » (v. 6), « titubea, no se atreve » (v. 7). Dans cette lenteur du geste, on peut percevoir une crainte, qui rappelle celle ressentie vis-à-vis de Dieu : « donde el enigma embosca su portento » (v. 5). Par le terme « portento », qui peut suggérer un miracle divin, se mêle à la dimension religieuse associée au mystère, le sentiment d'une fascination pour le corps, considéré comme une sorte de sanctuaire (« aguarda », v. 10). Mais doit-on parler d'une désacralisation du religieux (des anges notamment) à cause de la teneur érotique du poème ou de sacralisation du corps? La lenteur, mélange d'hésitation et de fascination vis-à-vis du corps, renvoie aussi à un procédé quasi érotique pour faire « durer le plaisir ». Dans cet entrelacs, le lecteur hésite entre une double sacralisation – le sacré religieux est réinvesti dans le motif du corps du même coup considéré comme un objet sacré – et une double désacralisation – qui débouche sur un détournement du sacré et une grandiloquence ironique vis-à-vis de l'acte sexuel – c'est ainsi qu'on peut lire, par exemple, l'image de la forme triangulaire de la culotte (« adherido triángulo », v. 8-9) qui n'est pas sans rappeler le symbole de la trinité. Cette coïncidence des motifs et des images permet l'imbrication du sacré et de l'érotisme.

Enfin, la désacralisation du religieux et la dimension sacrée conférée à l'érotisme engendrent la création de nouvelles figures du sacré dans *Devocionario*. Ce processus est décrit par le poème « Just call the angel of the morning »<sup>45</sup> dont le titre est repris d'une chanson de Chip Taylor (1981). Dans cette section du recueil « In conceptu angelorum » où l'ange est la figure principale, l'emploi du mot « angel » renvoie à une refonte *pop* du personnage biblique (l'anglais fait pendant au latin utilisé ailleurs). S'il s'agit d'un détournement, cela indique pourtant la persistance d'une figure, à laquelle est simplement conférée une dimension humaine, à son tour sacralisée, comme l'indique la citation de Jean Stubbs placée en épigraphe : « Se ama así sólo una vez. A Dios gracias. A Dios gracias ». Le poème reflète ce passage de l'amour sacré à l'amour sensuel par sa structure en deux temps, marquée par un alinéa au début du vers 19. La première partie évoque une attitude religieuse : « me duele la cintura, tanto tiempo / en el reclinatorio, / arrodillada, llamándote » (v. 9-11). Le motif de l'appel lancé à l'ange (« llamándote ») qui fait bien sûr écho au titre de la chanson de Chip Taylor (« call ») reste d'abord sans réponse : « mas tus ojos de vidrio a mi obtinado rezo no son dóciles » (v. 17-18). Ainsi, dans la seconde partie du poème, c'est vers l'amour humain que se tourne la locutrice : « cuando a un muchacho le regalo mis chales... » (v. 19-20). L'amour de Dieu n'est pas désacralisé ; l'amour humain lui confère une dimension nouvelle (la rupture est annoncée par « pero ahora », v. 35). L'amour de Dieu et de l'homme s'alimentent mutuellement, pour une affirmation de la vie dans les derniers vers, un rejet du sacrifice « no quiero aniquilarme »

---

<sup>44</sup> *Op. cit.*, p. 37.

<sup>45</sup> *Op. cit.* p. 49.



(v. 41) inversant le processus qui donne lieu à l'expérience mystique. En effet, Michel Hulin parle de l'« amant divin » auquel le mystique s'adresse en des termes qui s'inspirent de l'amour humain<sup>46</sup> : ici, au contraire, la locutrice recherche chez l'homme un sentiment d'abord éprouvé vis-à-vis de Dieu. L'affirmation de sa voix (avec l'anaphore de « no quiero » dans les derniers vers) contraste avec sa passivité initiale : « no quiero, indefendida ante mi propio ardor / implorar, quietamente, / que el milagro suceda » (v. 43-45).

Ce transfert du sacré au profane débouche sur la valorisation du vocable « muchacho », *leitmotiv* de la troisième partie du recueil<sup>47</sup>, réinvention du sacré dans le quotidien, le corporel et l'humain. Cette figure répond à celle de l'ange (qui domine la seconde partie, « In conceptu angelorum ») et à laquelle elle est opposée, dans le poème « Óyeme »<sup>48</sup> : « no adolescentes ángeles » (v. 2). Eloignée des motifs liturgiques (« no el consentidor mármol », v. 2), son caractère irreprésentable (« no llamo a nadie cuando digo 'muchacho' », v. 7) lui confère une valeur absolue qui la rapproche du sacré. Le terme « muchacho » désigne à la fois une réalité atemporelle : « una palabra única / salvé del exterminio » (v. 5-6) et une présence rassurante : « bastándome el saber, tan sólo, que está aquí, / que él es mi momento » (v. 18-19), qui déclenche un sentiment proche de l'extase : « sensación, invencible arrebatado / de vivir » (v. 15-16). La figure du « muchacho » constitue une nouvelle incarnation du sacré, désormais situé du côté de l'humain et du corps, donc passablement érotique et qui révèle ce travail de refondation du sacré auquel se livre l'écriture de *Devocionario*.

Si la voix poétique oscille, au fil des divers poèmes du recueil, entre religiosité et détournement, entre évidemment ou redoublement du sacré, il ne faut pas dénigrer ce lien qui s'instaure avec le divin, avec l'au-delà, comme nous l'avons observé d'abord. L'importance du corps dans *Devocionario* nous ramène à l'étymologie de « sacré », *sak*, « exister, être réel »<sup>49</sup>. Cette réalité, dans *Devocionario*, est celle des corps, de l'érotisme dont sont teints les figures des anges, ainsi que certains symboles et motifs religieux, mais si on peut constater ça-et-là des détournements indiquant une écriture subversive et une désacralisation, en conclure à la négation et l'abolition du sacré serait mal comprendre le souffle vital qui parcourt *Devocionario*. La puissance du religieux n'en est que plus vive parce qu'elle est réinvestie dans le corps, le profane et l'actuel. Le sacré est démultiplié autant dans ces champs thématiques (le religieux catholique, le corps et l'érotisme) que dans ces modes d'apparitions (structure, vocabulaire, motifs des textes sacrés). Il est traité comme un bagage culturel dont on ne saurait se défaire tellement il imprègne la société catholique dans laquelle a grandi la locutrice et avec lequel on compose, entre adhésion et mise à distance.

---

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 190.

<sup>47</sup> Cf. les poèmes « Escóndeme » et « Muerte de los primogénitos, Éxodo 12, 20 ».

<sup>48</sup> *Op. cit.*, p. 65.

<sup>49</sup> Paul Poupard (dir.), *op. cit.*, p. 1763.