

Entre l'art et le corps, ou la synthèse des arts dans les romans de Sophie Buyse



Judyta Zbierska-Mościcka

Université de Varsovie, Pologne
j.zbierska-moscicka@uw.edu.pl

Reçu le 21-03-2013/ Évalué le 09-01-2014 / Accepté le 19-09-2014

Résumé

La synthèse des arts (écriture, peinture, musique) se laisse comprendre, dans les romans de Sophie Buyse, comme un phénomène esthétique pluriel (dessin sonore, écriture spatialisée) ou comme un outil permettant d'examiner les différents aspects du processus créateur : traits de l'œuvre d'art, limites de la création, lieu de la création. La figure de synthèse permet aussi une fusion du corps et de l'œuvre d'art, confère au corps la fonction du lieu primitif de toute création et apporte des éléments de définition d'une œuvre d'art archétypique.

Mots-clés : synthèse, correspondance, œuvre d'art, écriture, corps

Between Art and Body, or the synthesis of arts in Sophie Buyse's novels

Abstract

Synthesis of arts (literature, painting, music) in Sophie Buyse's novels can be interpreted as an aesthetic experience in various forms (spatial writing, sound graphics) or as a tool helping to identify multiple aspects of the process of creation: features of a work of art, borders and places of creation. The synthesis also helps to combine - a concept broadly used by Buyse - body and work of art. Body is assigned with a function of an original place of birth of art as a whole. The body also provides primary components of definition of an archetypal work of art.

Keywords: synthesis, correspondence of arts, work of art, writing, body

Entre la synthèse et la correspondance des arts

Convoquer la notion de synthèse dans l'analyse des rapports entre les arts entraîne nécessairement une interrogation portant sur la correspondance, tant ces deux termes semblent fatalement liés depuis le XIX^e s. Mais faut-il effectivement, en choisissant la synthèse, exclure la correspondance ? Pour éviter d'éventuelles méprises, je préfère recourir à un classique commentant un autre classique et citer cette phrase de Charles Baudelaire, connue de nous tous, insérée dans son *Richard Wagner et Tannhauser à Paris* :

[...] car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées ; les choses s'étaient toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité. (Baudelaire, 1861 : 14)

Les deux notions se trouvent ici conciliées, les deux reçoivent le même droit de produire l'effet attendu : une œuvre d'art symphonique, miroitante de significations nouvelles. La correspondance semble effectivement un outil plus prudent qui, manié avec ingéniosité, réussit à obtenir un résultat original. La correspondance, dans le commerce des arts, permet des affinités, des rapprochements, voire des échanges, mais elle veille en même temps à garder l'intégrité et l'autonomie des domaines. La correspondance autorise une lecture musicale, une audition colorée ou une peinture littéraire. Elle est un instrument commode d'une analyse biaisée qui contourne une approche classique de l'œuvre littéraire et permet de la voir dans un éclairage inhabituel. Elle élargit la signification d'une œuvre en construisant des passerelles vers des territoires (peinture, musique, architecture) où elle s'enrichit de sens nouveaux.

La synthèse va plus loin, elle franchit ce qui pour la correspondance reste infranchissable. Elle abolit les frontières et ignore les contraintes qui décident de l'identité de tel ou tel art. Elle libère les arts et les fait circuler entre eux, s'interpénétrer et se figer enfin en des créations inédites qui demandent une approche nouvelle. Elle est fusion, métissage, hybridité, compénétration (le mot est de Verhaeren). Elle permet à Camille Lemonnier ou à Georges Eekhoud le style coruscant ou, plus encore, à Christian Dotremont - le logogramme. Elle produit, comme le voulait Baudelaire, la sensation du neuf et bouscule nos routines.

Sophie Buyse se situe du côté de la synthèse. Dans sa trilogie, *La Graphomane* (1995)¹, *L'Escarbilleuse* (1995)² et *L'Organiste* (2002)³, que complètent les nouvelles « Mara » et « Veilleur de nuit » du recueil *Autopsy* (2007), elle s'en prend aux arts pour en inspecter les profondeurs et les confins. Et même si le roman *La Graphomane* est essentiellement voué à l'écriture, *L'Escarbilleuse* à la peinture et *L'Organiste* à la musique, les différents arts n'arrêtent pas de voyager entre les textes en aboutissant à une symphonie inextricable de voix ou de voies par lesquelles s'élaborent l'identité et le sens de l'œuvre d'art.

La notion de synthèse que la trilogie de Sophie Buyse examine généreusement se laisse saisir ici par deux perspectives. D'abord comme phénomène esthétique revêtant des formes variées, allant d'une écriture plastique au dessin sonore ou permettant une fusion du corps et de l'œuvre d'art. Ensuite comme outil susceptible de cerner les différents aspects du processus créateur, tels que : caractères de l'œuvre d'art, limites de la création, conditions de la représentation ou lieu de la création.

La synthèse comme phénomène esthétique

Il y a en effet chez Buyse une variété impressionnante de rencontres fusionnelles entre les différents domaines de l'art, rencontres qui, ingénieusement, défient les étanchéités entre les arts et invitent ces derniers à abandonner leur terrain. Dès *La Graphomane*, nous observons cette porosité du domaine des lettres qui l'ouvre à la métamorphose. L'échange des missives, le dynamisme de ce processus y est certainement une circonstance favorable. L'absence physique du correspondant mobilise des formes d'expression susceptibles de combler ce manque du référent visuel. Le portrait, le dessin prend la forme d'une lettre, d'un signe graphique. Il s'intègre au corps même de l'écriture, pénètre son tissu, se mêle aux particules qui la constituent. « Je me suis mis à scruter la silhouette de votre écriture à la loupe » - écrit Sébastien à Mara dans *La Graphomane*, qui présente ensuite quelques suppositions concernant l'apparence physique de sa correspondante, qu'il devine à partir de l'apparence de ses lettres :

Je me fie à la forme de vos F pour figurer l'ensemble de votre corps : initiale de femme et de féminité. Cette lettre se confond parfois avec votre « J » : pronom personnel, ce « je » dont j'ai désormais fait mon « vous ». Seriez-vous à l'image de ces deux lettres : longue et effilée, avec deux arrondis discrets dans le haut et vers le bas ? Je vois vos cheveux d'un blond vénitien, je le devine à vos « V » lisses et voluptueux tels les vagues tranquilles de la lagune. [...] Et que penser de la quasi-similitude entre la rondeur de vos « a » et celle de vos « o » minuscules ? Serait-ce l'indice d'une pupille ronde, d'un visage rond ? (Buyse, 1995 : 56)

L'écriture se trouve ainsi spatialisée, elle reçoit un relief presque sculptural qui révèle la figure de la correspondante de Sébastien.

Dans *L'Organiste*, cette écriture en relief se complique de l'élément musical quand Abel décide de dresser un « portrait sonore » d'Ambre, qu'il voit plongée dans l'écoute de la musique de l'orgue de glace :

Yeux : La

Bouche : Do

Cheveux : Mi

Bras : Ré

Buste : Fa #

Ventre : Si b

Jambes : Sol (Buyse, 2002 : 184)

Un portrait véritablement wagnérien en résulte, qui se prête à tout type de réception.

Pareillement, le héros de la pièce écrite par la narratrice du *Veilleur de nuit*, Vladimir, tente une sculpture sonore du corps de Silla. Il l'allonge, toute nue, sur le

socle du piano et, tout en jouant, décrit son corps à haute voix, en termes précieux et passionnés.

Chez Sophie Buyse, le dessin spatialise l'écriture, la peinture présentifie la musique. Dans un passage de *L'Organiste*, le père Colon, qui initie Abel au fonctionnement de l'orgue, instrument par ailleurs fort emblématique pour le sujet qui nous intéresse, lui décrit cet instrument en termes plastiques :

Promenons-nous dans un musée des beaux-arts, dont les salles correspondraient à nos cinq claviers ; et sa réserve précieuse deviendrait le pédalier. Dans la première salle se trouvent les esquisses. On y passe des traits de crayon les plus fins aux plus marqués, comme on va des entailles acérées d'une Flûte harmonique aux empreintes grasses et charbonneuses du Cromorne, en passant par les demi-teintes sensibles, raffinées et intimistes du Hautbois. Les ombres du croquis peuvent être figurées par l'intervention du Bourdon, qui se fond aux tessitures du dessin. Les dégradés de gris se démarqueront, se dédoubleront comme Basson et Plein-Jeu. (Buyse, 2002 : 63)

Dessin, musique, sculpture, peinture et écriture participent de plain-pied à la représentation et s'organisent en un palimpseste dans lequel les différentes formes d'expression, différentes voix se disputent la primauté. Aucune de ses voix ne se tait jamais, l'une se devine derrière l'autre, chacune ayant sa partition à chanter ou sa palette à étaler, pourquoi pas les deux à la fois...

Un palimpseste esthétique, mais aussi un palimpseste sensuel, car l'art, chez Sophie Buyse, peu importe s'il prend une forme écrite, peinte ou sonore, est surtout passionnel et sensuel. La rencontre fusionnelle ne réunit pas uniquement les domaines de l'art mais aussi l'art et son créateur ou bien l'art et son destinataire. Toute émotion, souvent initiatrice du processus créateur, qu'elle soit curiosité intellectuelle (*La Graphomane*), deuil et nécessité de refaire sa vie (*L'Escarbilleuse*) ou amour pour une femme (*L'Organiste*), toute émotion devient chez Buyse passion souvent portée au paroxysme. Toute passion mène ici à la sensation qui conduit, nécessairement, au corps. « Au centre, il y a le corps : comme langage, comme buvard de la vie, comme espion de l'âme, comme délateur, comme enchantement et comme pensée en acte » (Cotton, 1995 : 107), dit Ghislain Cotton à propos de *L'Escarbilleuse*, mais le jugement se laisse facilement étendre aux autres récits de Buyse. L'écriture fait corps avec le scripteur : dans *Le Veilleur de nuit*, l'un des personnages est « vêt[u] de calligraphie » (Buyse, 2007 : 120), dans *La Graphomane*, l'écriture adhère au corps de l'autre dans une image-palimpseste qui confond le graphisme et la physis :

J'accroche l'illusion de la proximité en écrivant par transparence juste au-dessus de votre écriture. Mon papier est si fin qu'il laisse apparaître le tracé de vos phrases et que je puis m'allonger sur vos mots en écrivant. (Buyse, 1995 : 101)

L'écriture se fait non seulement sensuelle, physique ou corporelle, quand elle adhère,

enveloppe ou explore physiquement - encre et papier compris - le corps de l'écrivain, mais, bien plus, elle se fait viscérale quand elle revêt, comme dans *La Graphomane*, une dimension scatologique. Chose la plus intime qui soit, elle est sécrétée, évacuée.

Le corps comme lieu de la réflexion sur l'art

En dehors d'être ce lieu d'une union intime de l'artiste et de l'œuvre, le corps apparaît comme une métaphore du lieu primitif d'où émerge l'œuvre d'art, où s'esquisse ce geste primaire. La trilogie de Buyse thématise en effet la réflexion sur l'art en général. La recherche des traces d'un premier réflexe créateur apparaît ici comme le premier élément de la description d'une œuvre d'art modèle ou archétypique. La figure de synthèse s'avère particulièrement utile dans cette tâche quand elle définit le corps comme la matrice de l'œuvre.

Très tôt dans son itinéraire d'artiste, Abel découvre que le corps participe intimement à la gestation de l'œuvre, car son architecture intérieure (tubes, tuyaux, circuits, cordes, membranes) l'apparente à un instrument de musique. Quand sa bien aimée Giorgia avale par mégarde l'un des détecteurs de son qu'Abel a disposés un peu partout dans son appartement pour pouvoir écouter sa vie, émerge devant lui un univers fascinant de sons primaires qui viennent de l'intérieur du corps. L'écoute, pour lui envoûtante, de ses bruits intérieurs lui inspire « une musique viscérale, scandée de rythmes tribaux, de borborygmes primitifs et anhéphants. » (Buyse, 2002 : 121) En analysant *a posteriori* son idée autant instinctive que stupéfiante de construire l'orgue à partir d'ossements et de tendons de Giorgia morte, auxquels se joindront par la suite les os de Murmurants et d'Échocides tués lors de la guerre, Abel justifie son geste par la quête des origines de l'art.

Peu à peu, il prenait conscience qu'une musique primitive, archaïque guidait peut-être sa main. Abel reproduisait les gestes des premiers hommes de la préhistoire, façonnant une Flûte dans un tibia, métamorphosant une phalange en un sifflet [...]. Tout instrument de musique ne trouve-t-il pas son origine dans le corps ? (Buyse, 2002 : 176)

Une même quête du premier geste créateur est représentée dans *La Graphomane*. Mara est stagiaire dans un Institut psychiatrique et rédige en même temps une thèse sur la lettre d'amour. Le contact avec les malades mentaux la met sur la piste de cette création primaire, libérée de toute contrainte. « Grâce à eux, je crois pouvoir découvrir les traces d'une écriture primitive » (Buyse, 1995 : 15) écrit Mara à Cassandre, et elle développe en ces termes ses pressentiments sur l'écriture primitive :

À l'origine, l'écriture devait n'être que juxtaposition de signes, sur un mur, un sol ou toute surface plane. Les psychotiques laissent des messages illisibles pour nous mais qui ont un sens certain à leurs yeux. Ils utilisent pour cela tout ce qui se trouve à leur portée : terre, miettes, poussières, sang, excréments... J'ai l'impression que

leurs doigts réunissent, par le toucher, l'intérieur à l'univers extérieur. [...] C'est leur peau qu'ils étendent au-delà du corps. C'est d'eux-mêmes qu'ils tapissent les murs, jonchent le sol. (Buyse, 1995 : 15-16)

Une jolie trouvaille en résulte qui permet à Mara de comparer ses patients aux « êtres de l'alphabet » (Buyse, 1995 : 16). Cette heureuse ambiguïté entre « être » et « lettre » nous mène droit au cœur de l'image initiale, celle de l'œuvre émergeant du corps, de l'œuvre façonnée par le corps, enfin de l'œuvre fusionnant avec le corps. L'écriture primitive serait ainsi ce fond viscéral qui transparaît et sur lequel on écrit ou, mieux, sur lequel on *sur-écrit*.

Et enfin une dernière image qui nous renvoie vers les profondeurs gestatrices de l'art : la cave de Franco Cenera dans *L'Escarbilleuse*. Celui-ci, ouvrier mais aussi artiste à ses heures, essaie de pallier le sentiment de désarroi existentiel en s'adonnant à la sculpture. Pareil, comme il l'entend, aux « premiers hommes qui peignaient et sculptaient les cavernes » (Buyse, 1995, E : 107)⁴, il creuse, dans les parois d'une galerie de mine désaffectée, des figures d'hommes, de femmes et d'enfants. Une sculpture se dégage progressivement des entrailles, du corps même de la terre, en silence, dans les ténèbres. Cette sculpture est par ailleurs conçue à la manière d'un récit et, en dépit des définitions de Lessing, se déploie non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps. La famille représentée sur les bas-reliefs évolue : « L'histoire débute ici ; au fur et à mesure que vous avancerez le long du mur, vous pourrez sentir le ventre de la femme grossir [...]. Je veux poursuivre le récit sur les parois des galeries adjacentes, en y faisant déambuler mes personnages. Chaque jour ils progressent dans le temps et dans l'espace » (Buyse, 1995, E : 106), lisons-nous dans le roman.

L'œuvre d'art postulée portera donc le sceau des origines de la création artistique et saura conserver, dans ses développements et métamorphoses ultérieurs, l'élément pulsionnel ou instinctif qui devait caractériser l'art primitif. Elle maintiendra un rapport privilégié, fusionnel au corps qui, réceptif et malléable, pourra devenir l'œuvre même. Ceci nous amène par ailleurs à nous interroger sur les limites de la création et sur les aspects éthiques de l'exploration de l'intimité. Jusqu'où peut-on aller en effet dans l'appréhension de l'autre ? Chez Buyse, l'art représente essentiellement l'individu, non pas la nature ou l'objet. Il met en scène ses émotions, ses instincts, son désarroi, il le saisit à un moment de fragilité pour scruter les mouvements secrets de son âme. Il répond aussi, parfois de manière oblique, à un appel à l'aide lancé en désespoir d'identité, perdue ou trop lente à se former. La première scène de *L'Escarbilleuse*, où Marcia Rubis apparaît dans la morgue, au chevet de sa patiente Julia avec laquelle elle s'est liée d'amitié⁵, nous la révèle endeuillée mais aussi pénétrée de l'image de son amie défunte à ce point qu'elle en perd sa propre physionomie. Quand le peintre Datura, qui au même moment, dans la morgue, déplore sa femme, fait le portrait de Julia, il découvre à sa surprise que le croquis confond les visages des deux femmes,

Julia et Marcia. « Vous devez libérer votre visage, réintégrer votre propre caractère, votre personnalité à vous » (Buyse, 1995, E : 13), dit-il à Marcia, et il lui propose, par la suite, en guise de cure, des séances de pose dans l'atelier qu'il dirige. S'ensuivra une aventure difficile de libération et d'initiation à soi que Marcia vivra comme en dehors d'elle-même. Dépossédée de soi-même mais en vue d'en reconquérir des parcelles égarées, nue et vulnérable, elle s'expose au regard attentif, impitoyable, parfois même obscène et violent, comme celui du photographe qui abuse d'elle lors d'une séance de pose forcée. Marcia, affrontant, dans l'atelier de Datura, les regards d'élèves se voit partagée entre ce sentiment angoissant et inconfortable d'être « morcelée, disloquée, éparpillée de ci, de là » (Buyse, 1995, E : 18), comme elle dit, et l'intuition que c'est justement le regard des autres qui lui permet de se recomposer. Quand Datura installe Marcia le dos tourné aux élèves, elle « comprend le sens du mot 'dévisager' dès l'instant où elle ne croise plus le regard des élèves : elle a l'impression que ses traits se sont effacés, qu'elle n'a plus qu'un masque très légèrement rosé à la place du visage. » (Buyse, 1995, E : 35) Un pareil sentiment de délaissement l'accompagne au moment où lors d'une autre séance de pose Datura l'installe face au mur et dessine, en la faisant changer de pose, plusieurs contours de son corps, l'un à côté de l'autre. Lorsque Marcia examine ensuite les différentes découpes de sa personne sur le mur et voit les élèves les analyser attentivement, elle « a conscience d'être désertée, et traverse un long moment de tristesse. » (Buyse, 1995, E : 91)

L'artiste, tel un chirurgien, pénètre dans le corps, dans l'âme du modèle, il en inspecte les plis, dévoile les refoulements, dépiste l'inavoué et l'enfoui. La scène du viol, dans *L'Escarbilleuse*, éprouvante et cruelle, est certainement là pour interroger les limites de cette inspection dans l'intimité de l'être. Les limites que franchissent Abel avec son orgueil humain ou Lazzaro qui écrit sur le mur avec un morceau ensanglanté du corps de Mara, se servant de la plaie vive de son corps comme d'un encrier.

À cette œuvre d'art que l'on veut viscérale, en union intime avec le corps, semble s'opposer l'idée d'une œuvre autonome, libérée de la tutelle de l'artiste, une œuvre capable d'une évolution ultérieure sans que l'artiste intervienne. Abel fait le projet d'une série d'orgues construites en plein air qui exploiteraient la force des éléments - orgues de glace creusées dans les icebergs ou bien orgues volcaniques, bref, des instruments qui « pourraient se détacher de lui et se perpétuer après sa mort » (Buyse, 2002 : 181). Franco, de son côté, tient à ce que les personnages qu'il sculpte décident de leur devenir : « [...] je préfère demander aux personnages de se servir de moi, de mon corps, de mes mains pour s'exprimer. Ce n'est pas moi, le créateur : je ne suis qu'un intermédiaire, un outil à leur service. » (Buyse, 1995, E : 105). Dans les deux cas, l'œuvre d'art, en s'autonomisant se condamne à l'inachèvement, à une évolution constante. Chaque lecture renouvelle l'œuvre, chaque écoute et chaque regard la transfigure.

Et enfin, la dernière question que la notion de synthèse, en l'occurrence la notion de correspondance, permet de thématiser, à savoir le problème de la représentation et du rapport qu'on interroge ici entre l'objet représenté et sa représentation. Pour en parler, il nous faudra revenir à cette première idée de l'art viscéral, qu'il s'agira de comprendre en tant qu'art ultimement intériorisé. Il semble, en effet, que pour Sophie Buyse l'art s'alimente essentiellement d'une vision intérieure pour laquelle le monde extérieur n'est qu'un prétexte à un travail de transfiguration ou de déploiement qui s'effectue dans l'esprit (chez Buyse, avec la participation du corps). On reconnaît ici aisément l'héritage incontournable de Baudelaire ou de Rimbaud. Quand Abel découvre les correspondances entre les voyelles et les sons et devine dans la prononciation des voyelles isolées « les vestiges primitifs du langage » (Buyse, 2002 : 206) se fait entendre un écho des « naissances latentes » des voyelles du sonnet rimbaldien. Cette intériorisation du processus créateur soutenu par une puissante émotion personnelle semble amoindrir l'importance de la présence matérielle de l'objet représenté.

Dans les trois volumes de la trilogie nous retrouvons cette même idée de l'absence stimulante de l'objet représenté qui loin de nuire à sa représentation, l'investit, au contraire, d'une force certaine. Dans *L'Escarbilleuse*, Datura raconte à Marcia l'histoire d'une jeune corinthienne de l'Antiquité, Dibutade, qui trace le contour de l'ombre de son amant, que la lumière d'une lampe dessine sur le mur. Pour le faire, elle doit détourner le regard de son bien-aimé, « comme si l'origine de la représentation provenait de l'absence ou de l'invisibilité même du modèle. » (Buyse, 1995, E : 96) Datura enseigne à ses élèves la possibilité, voire la nécessité de peindre sans ou en dépit du modèle. « [...] La peinture n'est pas un art de surface, une technique qui resterait à la superficie des choses » (Buyse, 1995, E : 35) leur dit-il en leur enjoignant de peindre le visage de Marcia qu'ils voient de dos seulement.

La visibilité, la lumière, la présence trop manifeste enlève à l'œuvre une vérité qu'elle reçoit quand elle est conçue dans l'obscurité. Franco est convaincu que ses sculptures perdraient en beauté et en authenticité, si on les voyait en pleine lumière. « À la clarté du jour, on se contente de voir avec ses yeux ; dans le clair-obscur ou dans l'ombre, on s'aide de ses mains, on dédouble ses sens. Je sculpte grâce aux yeux qui se trouvent au creux de mes paumes. » (Buyse, 1995, E : 117)

L'absence dynamise et épaissit avec des contenus de plus en plus inventifs l'échange des lettres entre Mara et Sébastien : pour preuve, les portraits imaginés à partir du style de l'écriture ou les moulages en silicone de la main, du nombril, soit un portrait en « pièces détachées » que Mara envoie à son correspondant à la place d'une photographie, trop littérale celle-ci. Sébastien convoque le mythe d'Orphée dont le chant est conditionné par l'absence d'Eurydice et cite Bram Van Velde : « Peindre, c'est chercher le visage de ce qui n'a pas de visage. » (Buyse, 1995 : 74) Mara, enfin, dans l'une de ses dernières lettres à Sébastien, avoue que l'ayant vu, elle n'est plus capable de lui écrire.

« J'ai perdu l'absence, qui m'est indispensable pour vivre » (Buyse, 1995 : 214)... et, ajoutons-le, pour écrire.

Conclusion

Pour terminer, rappelons encore l'exemple d'Abel qui grâce à une technique sophistiquée, un transducteur, atteint la possibilité d'entendre l'inaudible : « le fracas des poussières dans l'air ambiant, le martèlement des pattes de fourmis sur la table, la chute d'un cheveu, les mâchoires des termites dévorant le bois... » (Buyse, 2002 : 111) Cette trouvaille lui permet un jour de composer une musique inouïe, serait-on tenté de dire, un véritable « séisme sonore » (Buyse, 2002 : 174), qui, jouée lors d'un concert commémorant la fin de la guerre, produit sur l'auditoire une impression fulgurante.

La présentation de la trilogie de Buyse n'épuise pas la richesse des motifs liés à l'art ou aux arts qu'on y trouve. Reste tout un volet de son œuvre romanesque qu'elle consacre au problème de l'identité. Celle de l'artiste qui se cherche à travers la création et celle de l'individu qui dans la fréquentation de l'art devine la possibilité de sa propre re-création ou, pour le moins, d'un dévoilement révélateur qui se ferait un peu malgré lui. L'auteur souligne à plusieurs reprises la fonction, comme elle dit dans *L'Escarbilleuse*, de « purification » (Buyse, 1995, E : 59). Nous laissons aussi de côté le thème de la relation entre la création et la mort, la mort et tout son corollaire de questions accessoires : maladie, souffrance, folie qui préoccupent tout particulièrement l'écrivain. L'aveu de Mara « j'aime le fou, le maladif, le perturbé » (Buyse, 1995 : 187) se lit en filigrane dans presque tous les textes de Sophie Buyse. Sa réflexion sur l'art continue, sous plusieurs rapports, le chemin tracé par les illustres noms de Baudelaire, de Wagner, de Maeterlinck lisant Novalis, ou encore de Verhaeren méditant sur la compénétration des arts, mais, avec sa préoccupation de la corporéité, elle réussit à la renouveler. La synthèse de l'art et du corps est certainement la trouvaille la mieux réussie de Sophie Buyse.

Bibliographie

Baudelaire, Ch. 1861. *Richard Wagner et Tannhauser à Paris*. Paris : E. Dentu.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6221355j/f26.image.r=richard%20wagner%20et%20tannhauser%20.langEN> [Consulté le 8 avril 2013].

Buyse, S. 1995. *La Graphomane*. Toulouse : L'Ether Vague, Patrice Thierry.

Buyse, S. 1995. *L'Escarbilleuse*. Bruxelles : Talus d'Approche.

Buyse, S. 2002. *L'Organiste*. Bruxelles : Maelström, Images d'ivoires.

Buyse, S. 2007. *Autopsy*. Bruxelles : Maelström.

Cotton, Gh. 1995. « Orphée aux enfers ». In : *Le Vif. L'Express*, 1 décembre 1995, p. 107.

Notes

1. *La Graphomane* est une variation psychanalytique sur le thème des *Liaisons dangereuses*. Deux correspondants, Mara Kaki et Sébastien Cassandre, échangent des lettres sur le thème de la lettre d'amour. Une correspondance d'abord professionnelle et érudite se mue progressivement en une correspondance passionnée, engageant corps et âme, pour virer finalement dans une folie épistolaire tragique.
2. Dans *L'Escarbilleuse*, Marcia Rubis, installée à La Docherie (Pays noir en Belgique) partage sa vie désertée par la mort de son amour, entre l'hôpital où elle soigne les cancéreux et l'atelier du peintre Datura où elle pose comme modèle. Cette expérience s'avère pour elle formatrice et la rencontre de l'ouvrier-artiste Franco lui révélera la possibilité d'un autre regard.
3. *L'Organiste*, le plus fantaisiste des trois romans évoqués, met en scène Abel, fils métis d'une Échocide et d'un Murmurant (deux peuples ennemis), pour qui le son est l'unique réalité valable. Il subordonne sa vie à l'amour pour la musique, pour Giorgia, pour l'orgue et, après la mort de Giorgia, pour Giorgia incorporée à l'orgue (il construit, en effet, un orgue en se servant d'os, de tendons et de la peau de Giorgia).
4. Étant donné que *La Graphomane* et *L'Escarbilleuse* ont paru la même année, le renvoi au second roman sera accompagné de la lettre « E ».
5. Le récit « Épitaphe » dans *Autopsy* nous raconte l'histoire de cette amitié.