

# LE LANGAGE DU CORPS DANS *CRIS*<sup>1</sup> DE JOYCE MANSOUR

**Cristina BOIDARD BOISSON**  
Universidad de Cádiz (ESPAÑA)

En lisant *Cris*, deux faits attirent puissamment l'attention: d'une part, le titre de l'oeuvre qui évoque une manifestation physiologique ambivalente (signe de plaisir ou de douleur) et d'autre part la présence privilégiée du corps aussi bien humain qu'animal. Il semble donc que la vertébration du poème passe obligatoirement par le corps, ce qui conduit à envisager l'existence d'un langage spécifique de ce dernier. Sans entrer dans un recensement exhaustif, nous pouvons souligner le caractère récurrent des éléments corporels comme suit: les mentions du corps en général sont les plus nombreuses suivies de celles concernant les yeux, la tête, le sang, la bouche, les jambes, le ventre et, finalement, les mains et les seins. On recense aussi certaines activités physiologiques. Il faut noter également la présence de strophes entièrement consacrées à la

---

1.- MANSOUR, Joyce, (1953), *Cris* in *Joyce Mansour. Prose et Poésie. Oeuvre complète*. Actes Sud, 1991, pp.307-327.

description du corps<sup>2</sup> (1-8 et 9-14) et de cadavres (118-126 et 203-207). Un cou tranché commence la strophe 47 (338) et la fièvre envahit la presque totalité de la strophe 65 (472-477). L'accumulation de références corporelles et leur genre tout à fait particulier conduisent donc à analyser la notion de langage du corps dans ce poème.

D'une façon générale, la lecture du poème bouscule avec une force hors du commun les idées reçues et produit une réaction de recul et de rejet, dûe principalement à la violence et à la provocation véhiculées par les descriptions du corps qui mettent en relief certains aspects particulièrement négatifs et désagréables comme la laideur renforcée par des détails morbides.

Le poème est, en effet, émaillé de descriptions rebutantes de corps et de cadavres. Le corps est toujours laid et même répugnant: quand il n'est pas "déplumé" (421), "anguleux" (164), "bossu" (276 et 486), "rempli de vent" (156), il est "petit et maigre" (422) ou "sans ombre" (491); les jambes sont toujours poilues, arquées, et noires (79, 93, 485); les ongles pointus (400) et courbés (419); les orteils cassés (128); le visage est laid (153) et reconnu comme tel. La présence de sécrétions diverses (bave, bile, larmes, salive, sang et sueur) renforce ce caractère repoussant.

Lorsqu'il s'agit du corps masculin, c'est le système pileux qui est mis en évidence: les ventres sont velus (157) et les jambes ont des "poils drus" (168) mais la laideur concerne plus spécialement le corps féminin. Nous trouvons le "ventre velu" (484) et "bombé dans la lumière crue" d'une femme "qui hurle son mépris" (431), par exemple. La décrépitude du corps féminin est accablante: "seins effondrés" (186), "vidés, épuisés" (504), "ventre qui pend" (199), "flanc meurtri" (350), ou encore cheveux, symbole de la féminité et

---

2.- Étant donné la longueur du poème, nous avons numéroté les strophes de 1 à 75 et les vers de 1 à 547; les références qui apparaissent entre parenthèses dans le texte pour des raisons d'espace indiquent les vers.

signe d'érotisme, lavés dans l'eau souillée des égouts (241), "femme aux paupières mangées par les mouches" (175); femme si faible que ce sont des sous-vêtements, des bas et un corset, qui la soutiennent (vers 1 à 8). La description d'un cadavre de femme, au "crâne luisant" (120), dépecé par les crabes dans les strophes 17 et 18 est particulièrement significative à cet égard.

Par ailleurs, le corps vivant est souvent un corps souffrant; les descriptions morbides de maladie et de mutilation sont nombreuses: les pieds font mal (197), les prunelles sont dilatées (519), le corps a des frissons, de la fièvre, le hoquet, souffre d'insomnies (202); ses "plaies saignantes (...) ne guérissent jamais" (20). C'est un corps "refroidi" (201), un corps qui "se glace et se raidit" (170), qui "se flétrit et meurt" (40). Une femme est "cassée" (216), l'homme est "malade de mille hoquets" (50). Quand la mort est présente, elle est violente, sanglante, scandaleuse tel ce corps au cou tranché (338), "qui saigne des gouttes de folie" (342); le cou est un "mât où pend ta tête" (453); la tête est "détachée de ta gorge coupée" (64), "séparée de ton corps" (340); ou encore, le corps "moisit" (292). Certaines références à la putrescence concernent des enfants dont la chair pourrit (34); en outre, le poème contient des détails réalistes et morbides, comme la tête "verdâtre" du vers 447; le sarcasme apparaît dans la description du vieux et de la vieille qui vont "main pourrie dans la main pourrie" (132); les descriptions de cadavres sont d'un réalisme saisissant et insoutenable:

Ce n'est pas de ma faute si tes ongles s'allongent  
Ce n'est pas de ma faute si tes cheveux poussent  
[...] Ce n'est pas de ma faute si tu as froid mon chéri  
(203-206)

Enfin, la présence d'un cadavre féminin mangé par les crabes (118-126) ou la description de la scène de fermeture d'un cercueil (57-65) contribuent à donner une sensation de malaise et de dégoût.

La violence de ce langage du corps que nous avons qualifié de morbide, de violent et de provocateur va de pair avec un rythme proche du halètement auquel les structures langagières contribuent en grande mesure.

Au niveau lexical, il faut souligner la fréquence et la particularité d'emploi de certains éléments dans tout le poème: la "conjugaison" du verbe "aimer", par exemple, sert de contrepoint à la répulsion provoquée par le langage du corps mais il s'agit d'un contrepoint non exempt de perversité puisque tout ce qui est "aimé" est répugnant : "j'aime ta sueur" (19), "tu aimes coucher dans notre lit défait" (148), "elle aime que je boive ses salives nocturnes" (184). Il existe aussi d'autres facteurs qui produisent ce rythme: l'emploi fréquent de certaines structures et en particulier de l'apostrophe. Ces strophes, qui présentent en général la structure substantif initial défini par un adjectif ou une relative, sont particulièrement nombreuses. Certaines, comme la strophe 26, se terminent par une structure conventionnelle:

Femme assise devant une table cassée  
La mort dans le ventre.  
Rien dans l'armoire.  
Fatiguée de tout même de ses souvenirs  
Elle attend fenêtre ouverte  
La lumière aux mille visages  
Qu'est la folie. (190-196)

D'autres sont constituées par les seules énumérations, ce qui provoque une accélération du rythme:

Homme malade de mille hoquets  
Homme secoué par des idées dictées  
Dictées par son ombre qui le suit sans arrêt  
Prête à le manger dans un moment sans soleil  
Prête à devenir maître de sa chair  
Prête à le traîner à travers l'espace.  
Un homme sans racine devenu astre. (50-56)

Dans l'exemple suivant, l'apostrophe acquiert un aspect incantatoire:

Fièvre ton sexe est un crabe  
Fièvre les chats se nourrissent à tes mamelles vertes  
Fièvre la hâte de tes mouvements de reins  
La hâte de tes sales baisers de tes grimaces  
Ouvre mes oreilles et laisse entrer  
Ta frénésie. (472-477)

En ce qui concerne les répétitions, l'anaphore a une place de choix. Certaines strophes en contiennent une seule accompagnée d'allitérations:

Tu veux mon ventre pour te nourrir  
Tu veux mes cheveux pour te rassasier  
Tu veux mes reins mes seins ma tête rasée  
Tu veux que je meure lentement lentement  
Que je murmure en mourant des mots d'enfant.  
(223-227)

Dans l'exemple suivant, l'anaphore et la structure de l'apostrophe se conjugent:

Singe qui veux une épouse blanche  
Singe qui désires des seins menus  
Singe qui aimes les lits de femmes  
Singe laid singe pauvre singe sans cervelle  
Entre tes mains aucune femme ne peut sourire  
Singe choisis bien ta femelle. (312-317)

Dans d'autres cas, plusieurs anaphores coexistent dans une même strophe, comme dans un exemple cité précédemment (50 à 56). La structure peut être une structure "croisée":

Oublie-moi.  
Que mes entrailles respirent l'air frais de ton absence  
Que mes jambes puissent marcher sans chercher ton ombre  
Que ma vue devienne vision  
Que ma vie reprenne haleine  
Oublie-moi mon Dieu que je me souviens. (27-32)

et présenter des répétitions internes:

L'homme qui se défend  
Devant un jury de singes.  
L'homme qui demande l'homme qui supplie  
Sa tête se cache entre ses jambes poilues.  
Et les singes attendent  
Et les singes accusent défendent rien  
Avant de manger l'homme cette banane pourrie.(90-96)

Ces procédés qui accélèrent le rythme donnent l'impression d'assister à un déboulis de mots.

Par ailleurs, la violence présente dans les éléments descriptifs et le rythme du poème est accentuée par deux autres facteurs particulièrement provocateurs: l'impudicité et l'obscénité. Le lecteur est confronté à un "corps sans pudeur" (532) et à des descriptions précises renforcées par l'utilisation d'un lexique familier:

Entre tes doigts  
Ma bouche  
Entre tes dents  
Mes yeux  
Dans mon ventre  
Ton rythme féroce  
Me pèle le corps  
De sensations crues. (464-471)

Les formulations “allées et venues frénétiques et cadencées” (492) ainsi que “..... la hâte de tes mouvements de reins ou” “ou hâte de tes sales baisers de tes grimaces” (474-475) vont dans le même sens qui vise à surprendre et à scandaliser.

L’orgasme est décrit de façon précise: il faut “que tu éclates entre mes cuisses”. (530)

Les manifestations physiques qui accompagnent ces scènes apparaissent elles aussi, en l’occurrence, “nos cris qui résonnent dans la chambre sombre” (151) et qui rappellent le titre du poème.

L’emprise des sens est évidente dans la strophe 25:

Elle m’aime égoïstement.  
Elle aime que je boive ses salives nocturnes.  
Elle aime que je promène mes lèvres de sel  
Sur ses jambes obscènes sur ses seins effondrés.  
Elle aime que je pleure mes nuits de jeunesse  
Pendant qu’elle épuise mes muscles qui s’indignent.  
De ses volontés abusives. (183-189)

Les “volontés abusives” rejoignent les *actes impies* désirés par un des personnages:

Que mes membres pliés sous un poids trop lourd  
Te poussent à des actes impies. (416-417)

L’avilissement est total et la description du lit est nauséabonde:

J’ai tout accepté.  
Si bien que mon corps molletonné  
Ne peut plus réfléchir ne peut plus se lever

De l'égout qu'est ton lit  
De la crasse et de la graisse  
Où l'on se divertit. (300-305)

Enfin l'obscénité débouche sur le vice et une sensualité malsaine:

Je connais ton corps vicieux  
Qui n'aime que la chaleur des agonisants  
Dans ses bras sur sa bouche entre ses jambes aux poils drus.  
(166-168)

Les images, significatives dans toute poésie, ont ici une caractéristique spéciale: elles privilégient le corps laid, obscène, impudique et repoussant car l'un des termes fait inévitablement référence au corps en soi ou à une activité physiologique. En outre, elles possèdent aussi certains attributs nettement surréalistes. Cela est certainement dû à l'affinité de Joyce Mansour à la mouvance surréaliste, renforcée par son amitié avec André Breton et sa participation aux activités du groupe, participation active puisque certaines (en particulier des fêtes) eurent lieu dans son appartement parisien.<sup>3</sup>

Conformément aux procédés surréalistes, certaines images combinent éléments concrets et abstraits. Le premier terme est soit une partie du corps: "salive triomphante" (25), "salives nocturnes" (184), "les aisselles ruisselantes de joie" (20), les "jambes noires semblent en deuil de leur jeunesse" (79) soit une activité physiologique: "avaler l'âme" (296), "mâcher leurs viles pensées" (546), "sueur de mensonge" (494).

---

3.- *L'exécution du testament du Marquis de Sade* par Benoît.



Par ailleurs, nous retrouvons une autre caractéristique propre aux images surréalistes: la présence d'éléments (corporels dans le cadre de ce poème) sortis de leur contexte et dotés de propriétés anormales: "yeux flottant sur les vagues" (155), "les yeux qui roulent entre les meubles cossus/se cognant dans le noir aux rats morts aux coussins" (424-425), "jambes ailées de la vieille bossue" (276), "muscles qui s'indignent" (188), "cervelles sans amarres" (521), "lèvres de sel" (185), "mains sans proie" (460), "membres angoissés" (61), "oeil pèlerin" (117).

Nous trouvons de même des images à la conclusion décevante comme "avant de manger l'homme cette banane pourrie" (96).

D'autres, enfin, contiennent des contradictions évidentes: L'hôpital veille ses morts-vivants qui ne sont pas nés (250) ou un pied a pris racine (218).

Les images du poème, tout en possédant des attributs surréalistes, s'articulent au corps et donc à la violence physique; cependant, et contre toute attente, une notion d'érotisme affleure dans le poème malgré l'accumulation de connotations désagréables. Le dérèglement des sens est total et le plaisir est présent car Je veux que tu me voies criant de plaisir (415). Le corps, les pieds en l'occurrence, en conjonction avec le sable, univers matriciel, transmet le plaisir lorsque les empreintes de tes pieds courent sur le sable parfumé (231).

Cette ambiguïté apparente incite à essayer d'interpréter ce cumul de violence et d'agression car la laideur, la morbidité, l'obscénité qui caractérisent le langage du corps dans ce poème masquent peut-être d'autres notions.

Le goût des surréalistes pour le scandale peut expliquer les excès de ce poème mais les attributs surréalistes présents dans les images indiquent une approche éclairante permettant d'aller au-delà de la négativité de ce langage du corps. Suivant les postulats chers à

André Breton, les aspects à considérer seront donc l'érotisme, l'univers du rêve et la présence de certains procédés, tels que le détournement et la perversion.

Comme nous l'avons remarqué, le corps laid et violent transmet, au-delà du scandaleux, de l'obscène et du macabre, un message d'érotisme par l'intermédiaire d'éléments comme la langue pointue (25), les lèvres brûlantes (349), les mains fouineuses (514) ou joyeuses (327), les oreilles, les seins potelés (124), frissonnants (44), menus (313) ou provoquants (525), les jambes unies (329) ou écartées (172), les cuisses (348 et 530), le sexe "de velours plissé" (264), ou le "dos cambré" (80-81).

Ce versant érotique est renforcé par certains comportements:

Je frémis sous tes mains joyeuses (327)

ou

Les machinations aveugles de tes mains sur mes seins  
frissonnants (43-44)

ou encore

Tandis que la femme haletante et tremblante  
Reçoit entre ses jambes fléchies  
Les derniers baisers d'un soleil mourant  
(140-142)

En ce qui concerne le rêve, il est possible d'affirmer que l'imaginaire de ce poème est dans une certaine mesure en accord avec les postulats surréalistes selon lesquels les désirs se réalisent dans l'univers onirique de façon péremptoire "Car nos désirs d'hier sont nos rêves de demain" (154) et dans le cas d'une femme qui a le "dos cambré par les rêves des hommes" (80-81).

En outre, il faut noter que le corps est un facteur dominant qui contamine totalement l'univers onirique. L'emprise du langage du corps est telle que les rêves sont étroitement liés au sang, qu'il s'agisse du "sang de mes rêves" (257) ou de "rêves coagulés" (295). Bien que le sang souvent associé à la cruauté ne soit pas aussi violent qu'il le paraît puisque symbolisant toutes les valeurs solidaires du feu, il faut reconnaître que l'univers onirique de Joyce Mansour dans ce poème n'est pas exactement le moyen de libération teinté de merveilleux présent dans les oeuvres surréalistes étant donné qu'il est fréquemment empreint de violence. Les rêves contenus dans le poème sont associés à la folie, aux hallucinations, et à l'oubli (150):

Insensiblement tu glisses vers la folie des rêves.  
Insensiblement tes yeux se ferment à la vie.  
Tes prunelles dilatées se noient dans l'océan blanc.  
Ta bouche tombe en versant le trop-plein  
De ta cervelle sans amarres  
De ta langue paralysée.  
La chambre toute la chambre se crispe en attendant  
Tes hallucinations.(517-524)

L'exemple suivant qui présente (de même que le précédent) le symbole de l'oeil contient une description d'angoisse et de frustration quand il s'agit de "visions inachevées" (535). L'ascendance égyptienne de l'auteur rend ce fait d'autant plus négatif et symptomatique puisque que l'Oudjat égyptien (l'oeil fardé) était sacré et source de fluide magique, oeil-lumière-purificateur, source de lumière, de connaissance et de fécondité. L'angoisse associée aux rêves paraît donc d'autant plus insurmontable:

Je t'ai vu à travers mon oeil fermé  
Grimpant le mur effrayant de tes rêves.  
Tes pieds perdaient pied sur la mousse endormie.  
Tes yeux s'accrochaient aux clous qui pendaient.  
Tandis que je criais sans ouvrir la bouche  
Pour ouvrir ta tête à la nuit. (66-71)

Si l'univers onirique n'échappe pas à la violence et se démarque dans une certaine mesure des postulats surréalistes, nous pouvons nous interroger sur l'intention de l'auteur: ces abus de violence et d'obscénité forment-ils un moyen d'occultation ou rejoignent-ils les procédés surréalistes? Il semble que l'auteur a fait usage des procédés de détournement ou de perversion d'éléments divers. Étant donné l'abondance des exemples, nous ne citerons que certains cas.

Il existe un détournement de formule moralisante ou de vérité première: "Pour être aimé il faut être cruel" (389).

Comme nous l'avons vu, certains vêtements féminins (bas et corsets) perdent leur possible connotation érotique et sont réduits à une fonction de soutien (1-2).

D'autres éléments généralement facteurs d'érotisme comme la bouche et l'oreille sont décrits dans une optique négative: "oreilles pathétiques" (46) et "bouche emplie de viande" 243 ou "versant le trop-plein d'une cervelle sans amarres" (520-521).

Le langage du corps dans ce poème est perméable à d'autres procédés tels que la mise en application de principes ou de symboles et l'aviissement d'autres symboles.

Comme illustration du premier procédé, Joyce Mansour incarne la lutte du principe de vie et du principe de mort, et la victoire d'Éros sur Thanatos en une description obscène:

Ils ne tiennent pas à regarder la morte.  
Ils veulent vite l'enfermer loin de leur peur.  
Et encore habillés de leur deuil  
Ils feront l'amour pour mieux enterrer  
Son souvenir décomposé. (434-436).

Dans un autre cas, le viol est traduit en terme de viol d'un coquillage (510-515).

Quant au procédé d'avilissement, le ventre, symbole déjà ambivalent (refuge ou dévorateur) est tellement enlaidi qu'il devient hideux, obscène, "velu" (484), "bombé" (429), violé (374), réceptacle de la mort (49 et 191). La maternité est d'ailleurs "abolie" (258).

De même, quand le cheval, monture des dieux, symbole de l'impétuosité du désir n'est pas chauve (171), il est blessé et meurt près de son compagnon qui "seul entre deux maisons détruites/ Baisse la tête las tendre et perdu" (365-366).

Cette technique est accompagnée d'un ton irrévérencieux dans ce qui peut être interprété comme un pastiche de la Crucifixion (clou, plaies, sang qui devient eau):

Le clou planté dans ma joue céleste  
Les cornes qui poussent derrière mes oreilles  
Mes plaies saignantes qui ne guérissent jamais  
Mon sang qui devient eau qui se dissout qui embaume  
Mes enfants que j'étrangle en exauçant leurs vœux  
Tout ceci fait de moi votre Seigneur et votre Dieu. (9-14)

De même, on boit le sang pour connaître le désir (443) et la bave est sacralisée (266).

En ce qui concerne le détournement, il est loisible de se demander si son expression suprême n'est pas l'accumulation d'éléments répugnants qui oblige à surmonter le dégoût premier pour atteindre leur valeur symbolique.

Le caractère rebutant de l'abondance du sang peut être dépassé puisque, comme nous l'avons mentionné auparavant, ce symbole indique toutes les valeurs solidaires du feu, de la chaleur et de la vie qui s'apparentent au soleil.

Les mutilations méritent aussi une analyse. L'oreille "détachée" du vers 330 va dans le sens de la destruction de l'ordre

pair et l'introduction dans un autre "ordre", celui de la nuit, infernal ou céleste, satanique ou divin. Elle peut donc avoir une valeur initiatique. Mais l'automutilation/manducation de "l'amazone qui mangeait son dernier sein" (269), l'amazone qui normalement mutile ses enfants mâles et, dans ce poème, détruit ce qui lui reste de symbole de féminité (tout en le faisant sien par sa consommation) est d'une originalité angoissante. Est-ce l'anéantissement complet de toute féminité ou le désir d'anéantissement, la peur de la féminité comme semble l'indiquer l'apostrophe:

Femme seule femme riche sans vice sans poitrine  
Femme qui hurle son mépris dans des rêves sans repos  
Le lit sera son enfer (430-432).

Contrairement à la norme qui veut qu'elle garantisse la destruction de l'adversaire, pour Joyce Mansour, la décollation accorde l'éternité (65).

Dans certains cas, l'auteur transforme les parties du corps et les actions physiologiques normalement acceptées. Le corps devient un élément consommable et consommé:

J'ai ouvert ta tête  
Pour lire tes pensées.  
J'ai croqué tes yeux  
Pour goûter ta vue.  
J'ai bu ton sang  
Pour connaître ton désir  
Et de ton corps frissonnant  
J'ai fait mon aliment (445-446).

Et, logiquement, la question de la gratuité de ces descriptions se pose. Il est permis de penser que la consommation est une sorte de possession ou de fusion de deux êtres dans le sens où, comme

l'affirme Gilbert Durand, "la manducation est la négation moins agressive de l'aliment végétal ou animal, en vue non d'une destruction mais d'une transsubstantiation"<sup>4</sup>. En outre, dans le vers, "tandis que tu mâches mon oreille détachée" (330), la manducation se combine avec la charge érotique de l'oreille et la mutilation peut revêtir un sens initiatique.

Par ailleurs, le langage du corps transmet la réduction de l'homme au rang de l'animal avec des "cornes qui poussent derrière mes oreilles" (10). En deçà de la valeur première de provocation, nous trouvons un sens de puissance virile et d'agressivité qui repose sur l'imputrescibilité de la corne, idée d'autant plus intéressante que, comme nous l'avons observé antérieurement, la putrescence du corps est accentuée dans certaines parties du poème. Donc nous serions en présence d'une négation indirecte, d'une neutralisation partielle d'une réalité violente de ce langage. Néanmoins le corps "déplumé" (421) doté de "cervelle" (48) reste provocateur de même que la présence des mouches qui envahissent le corps, la bouche, les yeux (368-369), qui constituent le lit de l'homme (370) et mangent les paupières d'une femme (175).

Une autre forme de perversion est atteinte lorsque les éléments corporels sont en quelque sorte dilués, annulés, dénués de leur fonction naturelle. Ce procédé suggère l'angoisse et la volonté de destruction. Nous sommes en présence d'organes existants et non performants. Ils sont, d'une certaine façon, vidés de leur fonction physiologique. Nous trouvons des yeux sans regard, sans pitié, sans couleur, des yeux sans vision, une oreille détachée, une bouche sans dents, une bouche insensible, un corps sans ombre, un corps rempli de vent, des pas qui ne laissent pas de trace et une langue paralysée.

---

4.- DURAND, Gilbert, (1984), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, Bordas, p. 293.

La première impression produite par “*Cris* est celle d’une parole immédiate qui prolonge le corps”, selon l’expression de Georges Henein. En effet, chaque organe a son verbe. Le corps, les yeux, la tête, le sang, le ventre, les jambes, la bouche, les mains et les seins, principalement, sont parties intégrantes de ce langage. Non seulement, le corps a un langage propre, mais nous pouvons dire qu’il s’agit d’une poésie violemment incarnée.

S’appuyant sur un réalisme bouleversant, le langage de ce corps accablant de laideur, d’impudicité et d’obscénité transmet un message de violence, d’angoisse, de souffrance et de vie physique éprise de sa destruction. Le plaisir et l’amour sont intimement liés à la destruction et à la damnation. Les limites de l’amour conduisent au désespoir. Ce langage établit l’équation amour = nécessité de destruction du corps.

Cependant, la présence d’un certain érotisme dans le sens du surréalisme confirme le caractère onirique de certaines descriptions comme celle du cadavre d’une négresse abandonné sur une plage et suggère la possibilité de jouissance en dépit de tout, même de la mort:

Entre ses cuisses se glisse le vent.  
Le soleil presse des lèvres brûlantes  
Sur son front meurtri sur ses yeux ouverts.  
Les vagues malicieuses guettent son plaisir  
Et vont et viennent (346-352).

Cette possibilité est teintée de masochisme dans le cas d’une et, semble-t-il, désire son viol: femme difforme et laide qui attend et, semble-t-il, désire son viol:

Petit ventre tendre et jaune  
Petit ventre velu  
Petites jambes arquées poilues  
Petite Jeanne bossue  
Petite femme qui attend son viol  
toute nue toute nue..... (483-488).



Le sens ambigu de l'érotique mansourienne correspond à la dualité du cri maléfique et paralysant, signe de douleur ou de plaisir, symbole de cataclysme dans le Coran, cataclysme impératif de l'amour: "laissez le vent remplir vos corps de ses cris" (156).

La sublimation de la laideur et sa transformation en beauté (est-ce une perversion ultime?) apparaissent dans les derniers vers:

Les vices des hommes  
Sont mon domaine  
Leurs plaies sont mes doux gâteaux  
J'aime mâcher leurs viles pensées  
car leur laideur fait ma beauté (543-547).

## Resumen

La presencia y los aspectos peculiares del cuerpo en el poema *Cris* de Joyce Mansour llevan al concepto de lenguaje del cuerpo. Este lenguaje se caracteriza por cierta ambigüedad y su originalidad es consecuencia de la utilización de técnicas surrealistas amén de la aceptación por la autora de los postulados de dicho movimiento.

## Résumé

La présence, la prédominance et les aspects particuliers du corps dans le poème *Cris* de Joyce Mansour justifient une notion de langage du corps qui se caractérise par une certaine ambiguïté. Son originalité est le fruit de l'utilisation de procédés surréalistes et de l'affinité de l'auteur avec les postulats de ce mouvement.

## Summary

The utmost presence and the peculiar characteristics of the body in the poem *Cris* by Joyce Mansour allow the concept of body language. This language is certainly ambiguous. Moreover, its originality results from the use of surrealistic techniques in accordance with the author's agreement with the surrealistic theories.