Gökçe Ergenekon

« Aimer ce qui meurt ». Poétiques de la mise à nu dans la poésie française moderne et contemporaine, de Baudelaire à Bonnefoy

---

ERGENEKON, Gökçe. *« Aimer ce qui meurt ». Poétiques de la mise à nu dans la poésie française moderne et contemporaine, de Baudelaire à Bonnefoy* **[en ligne]**. Sous la direction de Jérôme THÉLOT. Version expurgée. Thèse de doctorat : Lettres mention langue et littérature françaises. Lyon : Université Jean Moulin Lyon 3, 2024.

Disponible sur : https://www.theses.fr/2024LYO30036

Document diffusé sous le contrat *Creative Commons* « **Attribution – Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification** »
Vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

N° d'ordre NNT : 2024LYO30036

THÈSE DE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ JEAN MOULIN LYON 3

Membre de la ComUE université de Lyon

École doctorale n° 484 - 3LA, Lettres, langues, linguistique, arts

Discipline : **Lettres**
Mention : **Langue et littérature françaises**

Soutenue publiquement le 28/06/2024, par

Gökçe ERGENEKON

« Aimer ce qui meurt ». Poétiques de la mise à nu dans la poésie française moderne et contemporaine, de Baudelaire à Bonnefoy

---

Laboratoire de recherche : **Marge**

Directeur de thèse : **M. Jérôme THÉLOT**

Devant le jury composé de :

M. Jérôme THÉLOT
Professeur des universités émérite,
université Jean Moulin Lyon 3, France. Directeur de thèse

Mme Sophie GUERMÈS
Professeure des universités,
université de Bretagne occidentale, Brest, France. Présidente du jury. Rapporteure

M. Patrick WERLY
Maître de conférences habilité à diriger des recherches,
université de Strasbourg, France. Rapporteur

Mme Béatrice BONHOMME
Professeure des universités, université Côte d'Azur, Nice. Examinatrice

M. Michael BROPHY
Professeur, University College Dublin, Irlande. Examinateur

Puisses-tu, de toutes tes forces, aimer ce qui meurt, suivre ton regard dans la passion des chairs fragiles et des larmes, sœurs de la nuit et du jour.

Joë Bousquet, *L'Œuvre de la nuit,* 1946.

REMERCIEMENTS

J'adresse tout d'abord mes remerciements les plus sincères à Jérôme Thélot, qui a dirigé ce travail avec générosité et rigueur, m'a guidée par des conseils toujours éclairants, avec une bienveillance constante. Sans le précieux climat de confiance qu'il a instauré dans nos échanges et son aide décisive, ce travail n'aurait pas vu le jour.

Je remercie chaleureusement Béatrice Bonhomme, Sophie Guermès, Patrick Werly, Michael Brophy et Muriel Pic pour l'honneur qu'ils me font en acceptant de lire et d'évaluer ces pages, et ceci à plus forte raison encore que chacun de leurs travaux ont nourri et orienté mes propres réflexions.

Je sais gré à l'Université Jean Moulin Lyon 3 et plus particulièrement à l'École doctorale 3LA et au laboratoire MARGE, de m'avoir offert un cadre où mener à bien cette recherche dans les meilleures conditions. Je tiens à saluer les gestionnaires de l'ED, Frédérique Lozanorios, Nathaly Berthillon, Sophie de Tournay ainsi que le responsable du service d'édition Éric Petit, qui m'ont guidée avec bienveillance dans les étapes administratives de ce doctorat. Je remercie également Christian Cote, Benoît Auclerc et Belén Hernández Marzal, pour leurs encouragements et conseils avisés lors de mes différents comités de suivi de thèse. À ce titre, j'adresse toute ma reconnaissance à Béatrice Bonhomme d'avoir accepté de siéger dans mon dernier comité et pour ses remarques inspirantes sur mon travail.

Durant ces derniers mois de rédaction, ma plus grande chance a été d'avoir, à mes côtés, des amis d'une générosité et d'une intelligence inégalables. Ce travail doit plus que je ne saurais le dire à leur soutien indéfectible. Toute mon affection va ainsi aux relecteurs et aux relectrices de cette thèse : Arthur Bernard, Trung Nguyên Quang, Emma Curty, Cécile Chatelet, Gabrielle Adjerad, Charles-André Mangeney, Maxime Morin, Marie Huet, Hélène Kuchmann, Giulia Lelli, Raphaël Laforgue, Emmanuelle Carinos et Solal Piérot. Je remercie infiniment Sophie Caron et Marguerite Hennebelle de m'avoir apporté leur aide salutaire pour la constitution de ces belles (et nombreuses !) annexes, Emma Curty et Anne Bellon d'avoir volé à mon secours pour affronter l'énigme des majuscules sans accent et des notes sans exposant et Raphaël Laforgue d'avoir, jusqu'au dernier instant, scrupuleusement *veillé* à la mise en page finale du manuscrit.

Surtout, en plus de m'avoir épaulée pour mener à terme ce travail, je les remercie d'être mes « proches ». Grâce à elles et eux, la poésie a été, pour moi, une parole partagée. Tout ce qu'il n'était pas possible de dire dans ces pages, ce qui fait que j'aime profondément les poèmes, se révèle dans nos conversations et nos échanges. Je pense aux « projets » qui n'existent pas mais qu'on imagine quand même, aux textes lus avec Gabrielle dans la rue des Solitaires, à nos rendez-vous du canal avec Sophie, au « météore » de Charles, au rire de Marguerite, au réconfort d'Hélène, aux jours passés sous un ciel qui touche la mer avec Marianne et Giulia, à Maxime qui m'a inspiré les derniers mots de ce travail, aux poèmes traduits avec Solal, à Élie qui m'a longtemps écoutée lui parler d'une salamandre, au souvenir d'Élodie dans une cour d'école, à l'entente inégalée de Cécile et à la présence sans faille d'Emma. Ensemble, nous avons quelquefois parlé comme on lirait de la poésie et ce me semble être toujours.

J'ai eu la chance de grandir dans une famille qui aimait la poésie. Je remercie du fond du cœur mon oncle Ahmet de m'avoir fait lire des poèmes lorsque j'étais enfant, comme il faut peut-être toujours les lire : sans encore parvenir à les comprendre. Par son amour des poètes et l'aide qu'il a pu m'apporter, il est en grande partie responsable de ma décision d'écrire une thèse sur la poésie.

Je remercie mes parents qui ont été d'un soutien et d'une compréhension inestimables dans tout ce que j'ai entrepris, dans cette thèse et bien avant cela. Ce travail leur revient ; à ma mère qui a toujours écrit des poèmes et à mon beau-père qui les a toujours écoutés et aimés.

Ce travail revient aussi à Trung, qui est ma famille choisie. Il m'est impossible d'exprimer par des mots la valeur de l'amitié unique qu'a été la nôtre depuis maintenant près de vingt ans.

Je remercie enfin Arthur de s'être tenu au plus près de moi dans chaque lieu de ma vie, depuis un balcon de l'enfance qui donne sur la mer, jusqu'à celui qui révèle les clochers d'une colline sacrée, lieu de l'amour.

Je dédie ces pages à mon père.

Car depuis sa mort, la poésie n'a été pour moi rien d'autre qu'aimer ce qui meurt.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Tous les poèmes cités des *Fleurs du Mal* (1857) et du *Spleen de Paris* (1869) de Charles Baudelaire renverront au tome I des *Œuvres Complètes,* texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », (tome I : 1975 ; tome II : 1976). Nous ferons suivre les sigles « *FdM* » et « *SdP* » de la pagination correspondante. Les autres citations de Baudelaire seront restituées en note de bas de page.

Dans la deuxième section, qui propose une mise en écho de quatre poétiques :

- Pour les œuvres de Pierre Jean Jouve, nous utiliserons *Œuvre* I et II, texte établi et présenté par Jean Starobinski, Paris, Mercure de France, 1987. Nous ferons suivre le sigle de la tomaison et de la pagination correspondante.

  POÉSIE, TOME I

  - *Diadème : D*
  - *La Vierge de Paris : VP*
  - *Langue : L*
  - *Les Noces : Noces*
  - *Matière céleste : MC*
  - *Mélodrame : M*
  - *Moires : Moires*
  - *Paradis perdu : PP*
  - *Sueur de sang : SdS*
  - *Présences : P*

  POÉSIE, TOME II

  - *Proses : Proses*

  ŒUVRES CRITIQUES

  - *Apologie du poète : AP* (tome I)
  - *En miroir : EM* (tome II)

- Pour toutes les œuvres de René Char, nous utiliserons l'édition des *Œuvres complètes*, introduite par Jean Roudaut. Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1983, réédition augmentée 1995. Nous ferons suivre le sigle de la pagination correspondante.

  - *Arsenal* : *A*
  - *Chants de la Balandrane : CB*
  - *Dehors la nuit est gouvernée : DNG*
  - *En trente-trois morceaux : ETTM*
  - *Fenêtres dormantes et portes sur le toit : FDPT*
  - *Fureur et mystère : F&M*
  - *La Nuit talismanique qui brillait en son cercle : NT*
  - *Le Marteau sans maître : MM*
  - *La Parole en archipel : PA*
  - *Le Nu perdu : NP*

- *Les Voisinages de Van Gogh : VV*
- *Les Matinaux : LM*
- *Moulin premier : MP*
- *Recherche de la base et du sommet : RBdS*

- Pour les œuvres d'André Frénaud, nous utiliserons les éditions suivantes et ferons suivre le sigle de la pagination correspondante.

  - *Gloses à la Sorcière*, texte établi et présenté par Bernard Pingaud, Paris, « Collection blanche », Gallimard, 1995 : *GS*
  - *Il n'y a pas de paradis,* préface de Bernard Pingaud, Paris, « NRF », Gallimard, 1967 [1962] : *IPP*
  - *La Sainte Face,* Paris, Gallimard, « NRF », 1985 [1968] : *SF*
  - *La Sorcière de Rome,* suivi de *Depuis toujours déjà,* préface de Peter Broome, Paris, « NRF », Gallimard, 1984 [1973, 1970] : *SR*, *DTD*
  - *Les Rois mages,* suivi de *L'Étape dans la clairière* et de *Plus une haute flamme par le défi,* Paris, « NRF », Gallimard, 1987 [1977, 1966] : *RM, É, PHF*
  - *Notre inhabileté fatale. Entretiens avec Bernard Pingaud,* suivi d'un choix de poèmes, Paris, « Collection blanche », Gallimard, 1979 : *NF*
  - *Nul ne s'égare,* précédé de *Hæres,* préface d'Yves Bonnefoy, Paris, « NRF », Gallimard, 2006 [1982, 1986] : *NN, H*

- Pour les œuvres d'Yves Bonnefoy, nous utiliserons l'édition des *Œuvres poétiques* établie par Odile Bombarde, Patrick Labarthe, Daniel Lançon, Patrick Née et Jérôme Thélot. Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2023. Nous ferons suivre le sigle de la pagination correspondante. Les références aux autres éditions seront restituées en note de bas de page.

  - *Anti-Platon* : *APl*
  - *Ce qui fut sans lumière* : *CF*
  - *Dans le leurre du seuil* : *DS*
  - *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* : *Douve*
  - *Ensemble encore* : *EM*
  - *Hier régnant désert* : *HRD*
  - *L'Arrière-pays* : *AP*
  - *L'Écharpe rouge* : *EP*
  - *L'Heure présente* : *HP*
  - *La Longue chaîne de l'ancre* : *LLCA*
  - *La Poésie et la Gnose* : *P&G*
  - *La Présence et l'Image* : *P&I*
  - *Le Cœur-espace* : *C-E*
  - *Le Digamme : D*
  - *Les Planches courbes* : *LPC*
  - *Perambulans in noctem* : *PN*
  - *Pierre écrite* : *PÉ*
  - *Rue traversière : RT*
  - *Anti-Platon* : *APl*

TABLE DES MATIÈRES

Prologue – "Alors je levai un à un les voiles" ***13***

Introduction – "Repenser la nudité" ***19***

1. « Une forme de connaissance qui n'est qu'à elle » 19
2. Des poèmes et des poètes : question de corpus 26
3. La mise à nu dans la recherche contemporaine 39
4. La poésie comme l'amour 46
5. Nudité, mise à nu, dévoilement 54
6. Plan de la thèse : « Percer le secret rien qu'en marchant » 66

Première section – Le corps mis à nu, sous le signe de Baudelaire ***75***

Partie I : Des rêves de nudité **77**

Chapitre 1. Le corps dévêtu, un rêve de naïveté et d'impudeur 87

1. Les poèmes « tout pleins de choses indiscrètes » d'Arthur Rimbaud 88
2. Dans le plus simple appareil 106

Chapitre 2. Le nu esthétique, un rêve d'idéal 135

1. Le nu et le voile de perfection 142
2. La mémoire mythologique et biblique du nu : les voiles de l'intertextualité 159

Chapitre 3. La nudité « érotique-voilée », un rêve au féminin 185

1. La sublimation des fantasmes érotiques 188
2. L'ombre et la lumière 210
3. La pureté morale de la nudité féminine 231

Partie II : La nudité à l'épreuve des limites **241**

Chapitre 4. Le nu défendu. Exhiber l'interdit 253

1. « Nue comme une bête », sous l'étoile de Bataille 255
2. Ces nus qu'on ne saurait voir. Érotisme et sacré 274

Chapitre 5. Aux bords de l'abime. La nudité sans défense 289

1. Aux confins de la nudité 291

Chapitre 6. Chemins qui mènent au dénuement : fêlure, faille, faiblesse 315

1. Bernard Noël. La mise à nu de cette fêlure 316
2. Jacques Dupin. La « faille limpide » du corps et la « faiblesse de la langue » 327
3. Désécriture et nudité : l'exemple d'Edmond Jabès 336
4. La « transgression positive » d'Yves Bonnefoy 340

De Baudelaire à Bonnefoy – Franchir le « pas » de l'amour *351*

Deuxième section – Connaître comme aimer, à la lumière de Bonnefoy *361*

Partie III – Connaître autrement **369**
Chapitre 7. Mystère et proximité 375
1. Arpenter de proches et indéchiffrables paysages 378
2. Apprivoiser l'invisible. Les bêtes furtives tendrement approchées 400
Chapitre 8. Une nuit où étreindre 425
1. Des noces désirées, inespérées ou manquées dans les nocturnes de Char et Frénaud 428
2. L'épiphanie du corps « noir » et des « corps inéclairés » de Jouve à Bonnefoy 443
3. Dire et entendre l'invisible 467

Partie IV – Aimer l'autre **489**
Chapitre 9. Le visage qui manque 493
1. Les visages de l'absence 495
2. Envisager l'indiscernable 512
3. Un air de parenté entre des visages féminins méconnaissables ou inconnus 533
Chapitre 10. Bonnefoy et « Le retournement vers l'autre, infini » 551
1. L'horizon de la finitude. Aimer à perte de vue 554
2. « Recentrer les mots sur la relation à autrui » 562
3. Nudité, « notre signe mutuel de reconnaissance » 574

Conclusion – "Une sorte de vraie confiance" *597*

Épilogue – "Ce que j'ai désiré / La pierre chaude d'un seuil sous le pied nu" *607*

Bibliographie **607**
Annexes **655**

Prologue – “Alors je levai un à un les voiles”

AUBE

J’ai embrassé l’aube d’été.

Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombre ne quittaient pas la route du bois. J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent et, et les ailes se levèrent sans bruit.

La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom.

Je ris au *wasserfall* blond qui s’échevela à travers les sapins : à la cime argentée je reconnus la déesse.

Alors je levai un à un les voiles. Dans l'allée, en agitant les bras. Par la plaine, où je l'ai dénoncée au coq. À la grand’ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes, et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais.

En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

Au réveil il était midi[1].

Dans « Aube », le dévoilement se révèle mieux que dans n’importe quelle définition du dictionnaire. Plutôt qu’un détour, la lecture du poème dessine le chemin le plus intuitif pour

[1] Arthur Rimbaud, « Aube », *Illuminations*, *Œuvres Complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979 [1972], p. 140.

apprivoiser une notion qui sera au cœur de ce présent travail. En cela, les quelques remarques qui suivent ne prétendent pas apporter un nouvel éclairage sur un texte abondamment commenté[2], mais visent justement l'inverse : penser le dévoilement à l'aune du poème. « Aube » rend manifeste un étonnement double à l'origine de la poétique de la mise à nu[3] telle qu'on la définira dans cette thèse : d'une part l'inachèvement essentiel et l'impossible dénouement de tout dévoilement et de l'autre, le lien intime, voire la possible articulation entre le désir érotique et le désir de connaissance.

Au-delà de l'éclosion du jour comme métaphore d'une sortie de l'enfance ou au contraire d'« un retour à l'enfance[4] », le poème parle de sensations, plus exactement d'un surplus de réalité sensible qui déborde les mots et s'exprime, avant d'être formulé par le langage, par des gestes haletants et maladroits. Le contraste entre l'immobilité de la nature encore assoupie aux premières lueurs du matin et le mouvement agité du « je » qui marche, dénude et pourchasse l'aube, met en évidence le thème de l'éveil érotique, éveil à l'amour et à la connaissance. De même, le silence qui entoure le baiser initial est progressivement rompu par l'émergence de la parole dans la bouche d'une fleur féerique douée de langage, puis le dialogue imaginaire avec le bestiaire matinal, précédé par l'écho charnel du rire et la reconnaissance de la « déesse » – double apparition du poétique et de l'érotique, du mot et du corps. Le temps des verbes invite à une confusion entre le régime de l'action et celui de l'inaction : l'imparfait descriptif est interrompu tour à tour par le passé composé et le passé simple comme pour installer une alternance entre la scène vécue de l'intérieur et la scène épiée de l'extérieur. La « première entreprise » qui est à la fois sacrée et poétique est celle du nom révélé par la fleur elle-même. Une filiation se dessine ainsi entre le poète et trois figures potentiellement en conflit entre elles : la figure de l'enfant dont la perception est encore intacte et la capacité d'émerveillement vierge de concepts qui déforment le monde, la figure biblique

[2] Quelques-uns de ces travaux guideront notre lecture. Nous pensons, entre autres, à Marc Eideldinger qui propose une analyse de l'intertextualité mythique dans les *Illuminations* : « Lecture mythique *d'Aube »,* *Lectures de Rimbaud*, Revue de l'Université de Bruxelles, 1982. Jean-Marie Gleize consacre, quant à lui, des pages à la « réappropriation par Rimbaud du schéma du conte » dans « Aube » : « 1. La mise en mouvement. Rimbaud », *Poésie et figuration,* Paris, Le Seuil, « Pierres Vives », 1983, p. 81-103.

[3] Georges Poulet établit déjà un lien entre le motif de l'aube et la nudité dans la poétique rimbaldienne : « Il y a dans l'aube, telle qu'elle est décrite par Rimbaud, une nudité ou une virginité retrouvée, qui lave les objets de leur laideur, de leur usure ou de leurs souillures, et qui les rétablit tels qu'ils étaient faits pour être, sans addition ni altération, dans un univers strictement actuel. », Georges Poulet, « II », dans *La Poésie éclatée : Baudelaire-Rimbaud,* sous la direction de Georges Poulet, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1980, p. 95-103.

[4] Nous empruntons la formule à Jean-Marie Gleize qui invite à lire le poème comme une « régression selon le schéma habituel de l'initiation » : « Le poème accomplit donc une remontée du temps, un enfoncement vers l'enfance (*enfancement*) », *Poésie et figuration, op. cit.,* pp. 81-103.

d'Adam[5] qui nomme les animaux en signe d'identification et de maîtrise et le poète-phénoménologue[6] qui accède inversement au sens par un « retour aux choses mêmes » consistant à laisser la chose « parler », à la recueillir à la surface de la conscience avec ses zones d'ombre et son dépôt de sens. Toute l'ambiguïté de la formule choisie par Rimbaud réside là : le mot « entreprise » fait résonner sans équivoque l'entreprise poétique, d'autant qu'il s'agit d'un acte de nomination, mais l'agent du procès se révèle être la fleur elle-même, dans un jeu de prosopopée implicite. Autrement dit, et pour le dire avec la terminologie de la phénoménologie, c'est la chose elle-même qui se donne à la conscience, qui se manifeste au sujet poétique, en dévoilant son propre sens en même temps qu'elle préserve sa part de mystère.

L'imaginaire du merveilleux semble se suspendre à l'instant du dévoilement, bien avant l'ellipse temporelle qui précède le réveil. Le décasyllabe « Alors je levai un à un les voiles » interrompt le rythme du poème en prose par sa brièveté performative et introduit la métaphore filée du dévoilement, image décisive qui permet de lier le désir érotique au désir de connaissance, car l'enfant découvre le monde et le corps par ce même mouvement de mise à nu. La révélation de la nature ou celle du langage, les sèmes du commencement, de l'enfance ou l'hypothèse d'une initiation à la sexualité s'éclairent alors d'un sens nouveau à la lumière de cette métaphore qui intervient au centre du texte. Le poème se fait la scène originelle où se joue la première expérience. Expérience charnelle, qui est aussi contact avec le monde et voie d'accès à la connaissance. Le chemin ascensionnel qui s'esquisse à travers « le sentier », « les quais de marbre » et le « haut de la route » figure cette rencontre entre l'enfant mû par un désir de dévoilement et l'aube fuyante qui se donne dans l'instant même de sa perte. Un duel érotique

[5] Yves Bonnefoy commente cette affinité de la figue biblique et du poète dans son dernier essai publié, *La Poésie et la Gnose* (2016) : « Que fait Adam, quand il donne des noms aux bêtes et aux oiseaux, autrement dit aux composantes d'un monde qui se rassemble autour de lui comme autant de présences vives dans l'évidence d'un lieu ? C'est employer les mots dans leur capacité que j'ai dite désignative, celle qui permet à nos années enfantes d'avoir des yeux ouverts sur les réalités de la terre proche, non sur les choses de la matière. Et c'est donc alors être poète, poésie étant de rendre aux mots leur pouvoir de montrer et de rassembler. », *Œuvres Complètes*, édition établie par Odile Bombarde, Patrick Labarthe, Daniel Lançon, Patrick Née et Jérôme Thélot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1227. À l'exception de quelques textes qui seront indiqués, toutes les citations de Bonnefoy renverront à cette édition, notée *O.C.* et suivie de la pagination correspondante.

[6] Ce rapprochement tient précisément à la notion même de dévoilement, qu'on pourra considérer comme le geste fédérateur du poétique à l'aune d'une approche phénoménologique. Dans son ouvrage *Le Poétique,* Mikel Dufrenne affirme que la poésie invite à un mode de connaissance particulier, qu'il identifie comme dévoilement : « Découvrir le monde, c'est recueillir le sens du poème. L'état poétique, s'il est un état d'enchantement susceptible de transformer un certain régime corporel, est aussi un état de connaissance. Étrange connaissance, dira-t-on ; et Valéry n'a-t-il pas raison d'opposer à la poésie, non seulement la science mais la philosophie […]. Cette connaissance, en effet, ne nous donne aucun pouvoir ; bien plutôt nous met-elle au pouvoir de l'objet, comme le malade se confie au guérisseur. », Mikel Dufrenne, *Le Poétique,* Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 140.

voué à l'échec, ou plutôt voué à demeurer un duel. C'est ainsi qu'on comprend l'image des « voiles amassés » qui signe dans le même temps la mise à nu de l'aube et sa disparition imminente derrière les voiles à nouveau.

Une communion qui n'a pas lieu, telle est l'intuition pressentie dans ce récit poétique où l'aube échappe à la saisie au moment de l'étreinte fugace. L'octosyllabe « Au réveil il était midi » qui clôt le poème impose une relecture de l'octosyllabe initial pour faire basculer l'événement narré du plan de l'acte à celui du rêve et entendre l'expérience réelle du baiser comme une rencontre charnelle illusoire, une union manquée. Pourtant, plutôt que la défaite d'un dévoilement qui demeure inaccompli, et par là, de la connaissance qui peine à s'incarner dans la torpeur matinale, de l'union érotique qui ne peut se faire que dans une nudité entière à laquelle l'enfant n'accède pas, nous y lisons la mise à nu comme travail phénoménologique opéré par le texte. En même temps qu'il thématise le dévoilement avec la mention des « voiles » à deux reprises, le poème est en effet une mise en abyme de celui-ci[7], au sens où l'enfant assiste au dévoilement du jour de la même manière que le lecteur assiste au dévoilement de ce qu'est le dévoilement. Tout dévoilement pourrait être défini comme une mise à nu dont l'horizon serait la nudité. Or le contact momentané des corps rend ici manifeste le paradoxe interne à la notion : un processus dont la fin est toujours simultanément le recommencement. Cette fuite de l'aube précédée par l'enfant retrace l'inévitable fuite du nu à mesure qu'on s'en approche, la reconduction à l'infini de toute mise à nu, signalée d'ailleurs par la locution adverbiale « un peu », indice d'inachèvement et d'incomplétude. Dans cette sensation fugitive et partielle qui précède la chute se joue l'impossibilité d'une nudité totale, qu'on ne lira pas comme un échec mais comme la dimension irréductible de la connaissance et de l'amour. Si la quête de dévoilement qui se matérialise dans le poème par la course poursuite de la voix poétique et de l'aube fait partie de toute « entreprise » de connaissance ainsi que de la relation érotique elle-même, la chute des deux personnages met fin au rêve de possession et d'exhaustivité qui anime le désir érotique ainsi que la pulsion de connaissance. Le dévoilement sans réserve n'aura pas lieu, le corps-à-corps sensuel n'assouvira pas un désir toujours creusé de l'intérieur, l'étreinte amoureuse ne fera pas le tour de ce qui est aimé et qui demeure insaisissable.

Ce poème lu et relu par de nombreux critiques nous fournit une synthèse de l'ensemble des intuitions qui seront au cœur de nos lectures. D'abord par son sujet qui donne au texte son titre : l'aube, en tant que cadre spatio-temporel, symbolise un moment charnière à la frontière

[7] Voir le commentaire de Jean-Marie Gleize sur l'absence d'article défini à « Aube », qui signale, selon lui, une typologie générique : de même que « sonnet », « aube » serait une catégorie de poèmes, *Poésie et figuration, op. cit.*, p. 81 à 103.

du jour et de la nuit, un dévoilement qui préserve l'inconnu et conserve une part d'invisible. À l'aube, en effet, le monde n'apparaît pas aussi nettement qu'à la lumière du jour, mais semble chanceler sur la voie du visible. Bien plus qu'un élément du décor, l'aube est aussi personnifiée, devenant l'incarnation de la poésie et du désir à la fois : figure féminine sans identité mais dotée d'un « immense corps », d'une chair qui se laisse toucher, éprouver et dénuder, elle exerce une force d'attraction irrésistible et mystérieuse sur le poète. Dans « Aube » et dans les poèmes que nous lirons, le statut de ce qui est dévoilé demeure ambigu : il s'agit à la fois d'une énigmatique figuration du désir érotique et du geste poétique lui-même. Ce que l'on peut déterminer avec plus de certitude, c'est que la connaissance en amour et en poésie est un processus : si le dévoilement en est le mode, le corps en est l'objet, car la chose sur laquelle la poésie moderne se penche avec inquiétude et exigence se manifeste avant tout sous une forme corporelle. Lorsque Jules Supervielle écrit, « De loin voici que m'arrive / Un clair visage sans maître / Cherchant un corps pour que vive / Sa passion de connaître[8] », il désigne à son tour le corps comme objet privilégié de la connaissance. La « passion de connaître », ou, pour le dire avec Bonnefoy, « la gnose passionnelle[9] » est donc au cœur de la mise à nu en tant que point de convergence fondamental du poétique et de l'érotique, compris comme l'amour de ce qui est. C'est là le point de départ de notre travail : nous voudrions montrer que l'amour et la poésie ont pour partage la mise à nu comme mode d'intelligibilité, comme modèle de connaissance.

[8] Jules Supervielle, « Commencements », *Gravitations*, *Œuvres Poétiques Complètes*, édition publiée sous la direction de Michel Collot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996 [1925], p. 172.

[9] Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais,* Paris*,* Gallimard, « Folio essais », 1980, p. 118.

Introduction – “Repenser la nudité”

Il faudrait en somme – et ce ne serait pas si banal que ça en a l’air –
il faudrait repenser la nudité.

Roland Barthes, « Les sorties du texte », 1973.

1. « Une forme de connaissance qui n’est qu’à elle »

L’hypothèse de cette thèse s’élabore à partir d’un constat simple : la présence thématique et lexicale de la nudité et des gestes poétiques qui s’y rapportent (dévoilement, mise à nu, révélation, épiphanie ou, à l’inverse, voilement, dissimulation, mystère, secret) qu’on rencontre ici et là en parcourant une vaste période de la poésie française, allant des poèmes de Baudelaire qui dit *mettre son cœur à nu* dans un recueil d’écrits inachevé publié à titre posthume (*Mon cœur mis à nu,* 1887), à ceux de Bonnefoy, dont l’un des derniers poèmes publiés, « Le Pied nu » dans *Ensemble encore* (2016) qui paraît quelques mois avant sa mort, se clôt sur ces mots : « Je touche de mon pied nu cette dalle froide[1] ». Ces deux mentions, qui justifient qu’on confie à Baudelaire et à Bonnefoy les bornes chronologiques de notre corpus, témoignent d’une profusion de sens qu’on peut attribuer à la nudité dans chacune des occurrences rencontrées : outre l’intrication des liens qu’on voit ici se dessiner entre le sens figuré et le sens

[1] Yves Bonnefoy, « Le Pied nu », *Ensemble encore, Œuvres poétiques, op. cit*., p. 1046.

propre de la notion, la nudité revêt, en poésie, une profondeur herméneutique, nourrie par les imaginaires érotiques, moraux, bibliques et esthétiques qui s'y rattachent et enrichie à l'aune d'une terminologie phénoménologique, particulièrement attentive au geste de dévoilement. Il s'agira, pour nous, de cheminer dans cette broussaille référentielle dense et complexe, pour faire de la « mise à nu » la pierre angulaire d'une réflexion sur le poétique, à travers la lecture d'une trentaine de poètes des XIX^e^ et XX^e^ siècles. Cette thèse ne portera donc pas tant sur la nudité que sur ce que celle-ci, dans son épaisseur sémantique tissée d'imaginaires composites, révèle de la poésie. L'intuition qui guidera l'ensemble de nos lectures est que la présence textuelle de la nudité dans les poèmes offre à penser la mise à nu comme une connaissance spécifique à la poésie, à laquelle il est urgent de faire place parmi d'autres paradigmes de connaissance et lectures concurrentielles du monde, tels que les sciences, la philosophie, la psychanalyse, la religion, voire la littérature.

Distinguer la connaissance poétique d'une connaissance scientifique semble, peu ou prou, aller de soi. Dans son essai *Voir l'invisible. Sur Kandinsky* (1988) où il se propose d'explorer « cette vie agrandie qu'est l'expérience esthétique[2] » à partir d'une réflexion sur la peinture abstraite – celle de Kandinsky en particulier –, Michel Henry opère une distinction radicale entre la connaissance objective et « la connaissance à laquelle nous ouvre l'art », distinction qui conduit à la « finitude insurmontable » de la première en regard de la seconde :

> Dans la visée de la conscience occidentale trouvant son achèvement dans la science moderne, connaissance veut dire connaissance "objective", connaissance du monde justement c'est-à-dire l'ensemble des phénomènes extérieurs. Ce sont ces phénomènes qu'il s'agit d'appréhender, lors même qu'ils se dérobent comme dans la microphysique. Une telle connaissance à vrai dire, quels que soient ses progrès, ses méthodes de plus en plus élaborées, ne parvient jamais à son but et n'y parviendra jamais. L'échec ne tient pas au caractère encore provisoire des résultats acquis et destinés à être remplacés par d'autres plus exhaustifs. C'est le domaine où se meut la science qui frappe a priori son entreprise d'une finitude insurmontable. C'est parce que son objet est « extérieur », étalant son être dans le monde, qu'il ne se *pro-pose* jamais à nous que comme un pan d'extériorité, une plage sur laquelle le regard glisse sans pouvoir jamais pénétrer à l'intérieur de la chose. Et cela parce que cette chose n'a pas d'intérieur, parce qu'elle n'est pas constituée en soi-même comme intériorité. […]. La connaissance à laquelle nous ouvre l'art est d'une nature totalement différente : c'est une connaissance sans objet. Son milieu ontologique, c'est la vie – la vie qui s'étreint elle-même tout entière sans jamais se séparer de soi, sans se poser devant soi à la manière d'un *ob-jet*[3].

[2] Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky,* Paris, Presses Universitaires de France, 2005 [1988], p. 11.

[3] *Ibid.,* p. 36 à p. 38.

À la connaissance scientifique qui, se faisant « connaissance du monde », analyse, examine et décompose[4] un objet « extérieur » dénué d'intériorité, s'oppose, dès lors, une « connaissance sans objet » qui épouse intimement le mouvement invisible de la vie. Ainsi qu'il en conclut à propos de cette « connaissance sans objet » que nous livre l'art, selon ce dernier « [l]'art est ainsi dans son existence même la démonstration de la vie invisible dont nous avons à reconnaître et à rétablir le droit imprescriptible[5] ». Cette « démonstration » est pourtant d'une nature tout à fait singulière, car contrairement à la démonstration scientifique qui recourt à la « preuve », elle procure une certitude qui se laisse « éprouver » :

> Or l'art ne constitue pas seulement une preuve théorique de cette réalité invisible et essentielle de notre être : il ne nous la donne pas à voir comme un objet, il la met en œuvre, il en est en nous l'exercice, le développement. La certitude qu'il nous procure, nous l'éprouvons comme cela que nous devenons : *à la manière dont on éprouve un amour*. Il s'agit d'une certitude absolue identique à notre vie, au regard de laquelle toutes les autres certitudes, celles de la science notamment, pâlissent et se décomposent[6].

Grâce aux mots « exercice », « développement » et à l'expression « mise en œuvre », nous rejoignons ici la définition de la poésie comme un acte, définition inscrite dans l'étymologie même du mot qui dérive du verbe grec *poieîn*, « faire, créer ». Puisqu'il se passe de l'objectivation, cet acte de connaissance – celui de l'art ou en l'occurrence de la poésie – ne donne pas la « réalité invisible » « à voir comme un objet » mais nous la fait éprouver avec une certitude inébranlable. Cette « certitude » nous intéresse ici tout particulièrement car le philosophe la compare à celle procurée par l'amour, de telle sorte qu'il s'agit bien là d'une *connaissance qui aime*. La parenté de la connaissance poétique et de l'amour se trouve ainsi confirmée dans la mise à nu qu'ils déploient. La certitude amoureuse et poétique en regard de laquelle « toutes les autres certitudes, celles de la science notamment, pâlissent et se décomposent » peut faire écho à un passage du *Phénomène érotique* (2003), où Jean-Luc

[4] Ces trois termes apparaissent dans ce même passage pour décrire la « finitude insurmontable » de la connaissance objective : « L'analyse, la décomposition, l'examen microscopique et puis microphysique à l'aide de dispositifs de plus en plus complexes ne feront apparaître que de nouveaux "objets'', de nouveaux "aspects'' aussi impénétrables au regard, qui pourra seulement se déporter de l'un à l'autre indéfiniment, à moins que la particule ne disparaisse totalement, cédant la place à des particules virtuelles; à de nouveaux "objets'' qui ne sont plus ceux d'une intuition, si fugace soit-elle, mais d'une simple pensée, d'une supputation. », *ibid.,* p. 37.

[5] *Ibid.,* p. 39.

[6] *Ibid.,* p. 41. Nous soulignons.

Marion distingue l'« assurance » que procure la réduction érotique de la « certitude » que livrent les sciences, la logique ou même la philosophie, entendue comme métaphysique :

> Les produits de la technique et les objets de sciences, les propositions de la logique et les vérités de la philosophie peuvent bien jouir de toute la certitude du monde, qu'en ai-je à faire – *moi* qui ne suis ni un produit de la technique, ni un objet de science, ni une proposition logique, ni une vérité de philosophie ?[7]

Ainsi, « la métaphysique » et les « sciences qui la déclinent » visent, selon Marion, « une certitude secondaire, étrangère et à la fin futile[8] » qui se réduit « aux objets que je ne suis pas[9] ». La conséquence directe de cette hétérogénéité est que « cette certitude d'un autre monde » m'apparaît dans « l'irrépressible tonalité de sa vanité » : « […] cette vaine certitude, à supposer qu'on puisse l'obtenir, ne m'importe pas, ne me concerne pas, ni ne m'atteint, moi qui n'en suis pas – de leur monde[10] ». À cette certitude, définie par sa vanité, qui « ne concerne que l'usage de phénomènes d'un autre type que le mien, mais aucunement ma manière propre, ni l'ipséité unique de ma chair, invisible, incertifiable[11] », Marion oppose l'assurance que procure la « rationalité *érotique*[12] » : « Lorsque j'aime au point de tout perdre, je gagne bien une assurance irréfragable, indestructible et inconditionnée, mais uniquement l'assurance que j'aime – ce qui suffit[13] ». Ainsi se dessine, dans l'amour, la définition d'une forme de connaissance qui obéit à une « rationalité érotique » et se fonde sur une « assurance » d'un tout autre ordre que la certitude scientifique. Nous pensons qu'il en va ainsi de la mise à nu poétique, en ce qu'elle se distingue non seulement du paradigme scientifique et de la métaphysique mais aussi, peut-être, de la littérature elle-même.

Si une ligne de délimitation se dessine ainsi sans conteste entre le poétique et le scientifique par un modèle de connaissance radicalement autre à laquelle l'un et l'autre peuvent prétendre, il apparaît cependant plus étonnant d'isoler la poésie de la littérature, dont elle

---

[7] Jean-Luc Marion, *Le phénomène érotique. Six méditations*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, « Biblio essais », 2003, p. 34.

[8] *Ibid.*

[9] *Ibid.,* p. 35.

[10] *Ibid.*

[11] *Ibid.*

[12] « Le concept d'amour se distingue justement par son aptitude à penser ce que la philosophie tient pour une folie – à donner non pas toujours tort, mais souvent raison aux événements amoureux en tant que tels d'après une rationalité qui procède de l'amour lui-même. L'amour relève d'une rationalité *érotique.* », *ibid.,* p. 16.

[13] *Ibid.,* p. 128.

semble, au prime abord, être une sous-catégorie générique. Cette distinction, qui nous sera essentielle pour définir la mise à nu comme une connaissance spécifiquement poétique, nous est inspirée par une remarque d'Yves Bonnefoy dans un essai qu'il consacre à Marceline Desbordes-Valmore : « La poésie, je ne l'oublie pas, est plus complexe et quelquefois plus lucide que la simple littérature[14] ». Cette distinction étonnante, qui éclaire aussi la parenté de la connaissance poétique avec la « rationalité érotique », peut s'entendre à l'aune, notamment, de ces lignes qu'écrit Jérôme Thélot dans *Le travail vivant de la poésie* :

> La littérature est un phénomène du monde, de l'espace commun, et si elle est susceptible de révéler un savoir sur celui-ci, c'est dans la mesure où la langue qui la conditionne est d'abord elle-même révélante, d'abord elle-même un milieu de révélation, de sorte que les faits littéraires sont toujours déjà linguistiques, leur possibilité et leur teneur sont suspendues aux structures phénoménologiques de la langue, aux modes de révélation dont la langue est dotée. Mais la "poésie", quant à elle, n'est pas un phénomène du monde – du moins pas *d'abord* –, elle ne se produit pas d'abord dans un espace commun, elle n'est pas originairement conditionnée par le mode de révélation propre à la langue, et là où elle se révèle il n'y a pas de place pour un savoir mondain : les faits poétiques sont principiellement des données de l'affectivité individuelle, de l'intériorité des individus réels, non pas d'abord des données linguistiques […], mais dans la vie émotionnelle, dans la subjectivité des existants particuliers[15].

La poésie est ici définie par opposition aux « phénomènes du monde » et plus largement au « savoir mondain » (que visait la connaissance scientifique dans les propos de Henry et de Marion) car « elle n'est pas originairement conditionnée par le mode de révélation propre à la langue » et qu'elle se porte ainsi, plutôt qu'aux objets du monde extérieur, aux « données de l'affectivité individuelle », pour se déployer « dans la vie émotionnelle » d'êtres singuliers.

Ces différents extraits nous mènent d'une part, à envisager la poésie comme une mise à nu spécifique à laquelle il faudrait reconnaître un statut de connaissance, et de l'autre, la possible parenté de cette même connaissance poétique avec la *rationalité érotique*. Ces deux hypothèses guideront l'ensemble des réflexions qui seront proposées dans ce travail. Reconnaître sa tâche de dévoilement à la poésie ou recueillir en elle « une forme de connaissance qui n'est qu'à elle » est, depuis toujours, notre intime conviction de lectrice. Cette intuition, nous lui avons trouvé une formulation sans égale dans la pensée et la poésie d'Yves Bonnefoy. Dans une lettre adressée à ceux et celles qu'il nomme lui-même ses « proches » pour

[14] Yves Bonnefoy, « Marceline Desbordes-Valmore », *La Vérité de parole et autres essais,* Paris, Mercure de France, « Folio Essais », 1992 [1988], p. 15.

[15] Jérôme Thélot, *Le travail vivant de la poésie,* Paris, Éditions Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », 2013, p. 20.

les convier à un colloque de la fondation Hugot, Bonnefoy affirme ainsi de la poésie ce qu'il a déjà pu en dire à de nombreux lieux de son œuvre : « Armée du son et des rythmes qui l'enracinent dans le rapport immédiat de la personne à son lieu et à autrui, elle remonte au travers des flux, des dérives, de la pensée conceptuelle, pour aboutir à *une forme de connaissance qui n'est qu'à elle*[16] ».

Le qualificatif « nu », appliqué à autre chose que le corps humain, relève d'un emploi métaphorique et fonctionne par analogie avec la nudité corporelle qui délimite son sens originel[17]. Bien qu'elle se densifie au contact de nuances morales ou spirituelles, cette coloration première de la nudité fonde, selon nous, la spécificité de la mise à nu poétique sur un lien intime avec le corps. Telle qu'on la rencontre dans les poèmes et les tableaux, la nudité a partie liée avec un genre artistique qu'on nomme le *nu,* défini comme une « forme d'art[18] » par Kenneth Clark dans les premières pages de son ouvrage *The Nude. A Study of Ideal Art* (1956). Dans une communication au colloque de Cerisy consacré à Georges Bataille, intitulée « Les sorties du texte » (1973), Roland Barthes affine cette définition générique en précisant que le *nu* est « une valeur plastique, ou même érotico-plastique […], toujours en position de figuration », une « figure par excellence », « liée étroitement à l'idéologie de la représentation[19] ». Suivant ce propos[20], si l'on considère le nu à partir de sa « position de figuration », celui-ci recouvre divers *rêves* « érotico-plastiques » qui alimentent l'image du corps mis à nu. Par le mot « rêve » au pluriel, nous désignons ici la grande diversité de fantasmes érotiques et de modèles plastiques qui informent conjointement la représentation de la nudité dans les poèmes comme dans les œuvres visuelles.

Lors de la discussion qui succède à son intervention, Barthes apporte cependant une nuance à la dualité « érotico-plastique » des rêves de nudité, en insistant sur l'identité

---

[16] Yves Bonnefoy, « Lettre du 26 octobre 2001 », reproduite à la fin du volume *La Conscience de soi de la poésie,* Actes du colloque de la fondation Hugot du Collège de France (1993-2004), sous la dir. d'Yves Bonnefoy, Seuils, « Le genre humain », Avril 2008, p. 373. Nous soulignons.

[17] Cf. L'emploi du terme en zoologie pour désigner la peau d'un animal qui n'est recouverte ni de poils, ni de plumes, ni d'écailles.

[18] Kenneth Clark, *The Nude. A Study of Ideal Art,* Londres, 1956, trad. Martine Laroche, *Le Nu*, t. I, Paris, Le Livre de Poche, 1969, [rééd. Hachette littératures, 1998], p. 21.

[19] Roland Barthes, « Habillé », « Les sorties du texte II », actes du colloque de Cerisy *Vers une Révolution Culturelle : Artaud, Bataille,* sous la dir. de Philippe Sollers, tome II : *Bataille,* 1973, Publications du centre culturel de Cerisy-la-Salle, 10/18, p. 55.

[20] Pour un commentaire détaillé du texte de Barthes, voir le chapitre « La question du nu » d'une vaste enquête que Bernard Vouilloux mène sur le genre pictural du nu et la notion de nudité dans *Le Tableau vivant. Phryné, L'orateur et le peintre,* Paris, Flammarion, « Idées et Recherches », 2002, pp. 267-270.

éminemment esthétique du *nu* dans l'art occidental : « […] le nu semble bien collectivement faire partie d'une esthétique, d'une plastique. Même quand on prétend érotiser le nu, notamment dans les spectacles de strip-tease, il reste absolument encadré par la lumière, focalisé comme un tableau de peinture[21] ». Il ressort de ces lignes deux aspects corrélés de l'imaginaire de la nudité : d'une part la prééminence du modèle pictural dans sa représentation et, de l'autre, l'asymétrie entre la plastique du *nu* et sa dimension érotique, la première éclipsant la plupart du temps la seconde dans la scénographie du corps dévêtu. À partir de ce cadrage théorique, un ressaisissement de la notion de nudité par-delà sa seule qualité d'image nécessite de la penser à nouveaux frais :

> Il faudrait en somme – et ce ne serait pas si banal que ça en a l'air – il faudrait repenser la nudité. […] Repenser le nu voudrait donc dire, d'une part, concevoir la nudité comme un concept historique, culturel, occidental (grec ?) et, d'autre part, la faire passer du Tableau des corps à un ordre des pratiques érotiques[22].

Le cheminement de la réflexion menée ici par Barthes révèle, d'après le commentaire qu'en livre Bernard Vouilloux dans *Le Tableau vivant. Phryné, L'orateur et le peintre* (2002), que celui-ci « […] avait bien vu en quoi le rapport entre habillement et pratique amoureuse, tel qu'il ressort d'un dossier anthropologique constitué par Bataille, invite à "repenser la nudité"[23] ». Cela signifie que pour se saisir de la représentation du corps nu dans l'histoire de l'art occidental, il faille affronter le conflit entre une identité esthétique et des pratiques érotiques, conflit que recoupe la confrontation de la définition générique proposée par Kenneth Clark aux réflexions d'un autre grand penseur de la nudité qu'est Bataille.

D'une appréhension essentiellement esthétique du nu aux imaginaires érotiques composites que sa représentation peut évoquer, toujours en ayant à l'esprit que la nudité, « comme chiffre de la connaissance, appartient au vocabulaire de la philosophie et de la mystique[24] », nous aimerions, à notre tour, *(re)penser la nudité* à travers un corpus poétique moderne et contemporain, pour en faire la notion révélatrice d'une « forme de connaissance » spécifique à la poésie. Il s'agit ainsi d'abord de « penser » l'image du corps nu au travers des rêves de représentation dont l'extension est « historique, culturel[le], occidental[e] », pour s'appliquer ensuite à « repenser » la nudité au-delà de ses seuls enjeux de figuration esthétique,

[21] Roland Barthes, « Habillé », *Les sorties du texte II, op. cit.,* p. 55.

[22] *Ibid.*

[23] Bernard Vouilloux, *Le Tableau vivant. Phryné, L'orateur et le peintre, op. cit.,* p. 268.

[24] Giorgio Agamben, *Nudités,* trad. de Martin Rueff, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2009, p. 117.

afin de l'envisager comme un *geste* critique de la poésie – « quelquefois plus lucide que la simple littérature[25] » – envers l'idéologie de la représentation.

2. Des poèmes et des poètes : question de corpus

2.1. « Sous le signe de Baudelaire » et à la lumière de Bonnefoy

La notion de dévoilement se comprend en deux temps en regard de la période poétique qui nous intéresse : « la poésie française moderne, celle qu'a fondée Baudelaire[26] ». Elle signale d'abord un changement de paradigme au sein de la poésie moderne dont le corollaire est une attention primordiale accordée aux choses plutôt qu'à la conscience qui les thématise, à la matérialité des corps plutôt qu'à l'insaisissable intériorité et aux sentiments insondables : pour le dire grossièrement, à la chose en tant que réalité concrète plutôt qu'à l'idée de la chose. Ce que Laurent Jenny appelle « la fin de l'intériorité[27] » pour caractériser le tournant post-symboliste de la poésie française ouvre la période poétique que nous examinerons sous l'angle de la mise à nu. Le dévoilement, s'il signe un attachement à la chose par opposition à l'idée, attachement qui va de pair avec le délaissement de l'intériorité, permet, dans un deuxième temps, de qualifier le rapport érotique que la poésie entretient avec cette chose qui la trouble et l'absorbe avant toute chose : le corps mortel. Pour le dire avec la célèbre formule husserlienne, on peut associer le geste de mise à nu au « désir de retour aux choses mêmes », qui s'immisce dans l'expérience poétique à partir de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, jusqu'à l'infléchir de manière décisive au XX^e^ siècle, pour fédérer une période poétique souvent qualifiée par son éclatement ou son hétérogénéité dans les anthologies littéraires[28]. Mais il est possible d'attribuer un sens plus étroit et érotique au dévoilement à partir de l'intuition que le corps est la « chose » élue par nos poètes au sein d'un mouvement général de préoccupation grandissante pour les choses. Ce deuxième sens éclaire l'injonction de Bonnefoy à faire « le pas baudelairien de

[25] Yves Bonnefoy, « Marceline Desbordes-Valmore », *La Vérité de parole et autres essais, op. cit.,* p. 15.

[26] *Ibid.*, p. 100.

[27] Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

[28] Pour une périodisation plus précise de cet infléchissement, voir, entre autres, le chapitre « L'éclatement poétique » de l'*Histoire de la France littéraire*, vol. III « Modernités XIXe-XXe siècle », sous la dir. de Patrick Berthier et de Michel Jarrety, Paris, « Dictionnaires Quadrige », PUF, 2006, p. 233 à p. 285.

l'amour des choses mortelles[29] » : des poétiques diverses, au-delà de leur affiliation à un courant ou à un socle théorique, au-delà de leur visibilité plus ou moins grande dans l'histoire littéraire, au-delà même des thèmes et des traits stylistiques qui les rapprochent ou les opposent, se saisissent du corps comme chose mortelle de prédilection. Si l'on restreint justement la définition de ce que nous nommons « choses » non seulement aux « choses mortelles » mais à la chose mortelle en particulier qu'est le corps, la mise à nu correspond à une manière spécifique d'approcher, de penser l'objet, à une intelligence régie, de part en part, par le corps. L'objet du dévoilement, s'il ne peut se réduire exclusivement au corps érotique – ainsi, dans la deuxième section de la thèse, il s'agira aussi bien du dévoilement d'un lieu, d'une « époque nue » ou de tout autre être qui *est,* comme la salamandre, le renard*,* voire la pierre –, il n'en demeure pas moins que la mise à nu implique une connaissance « du corps », car, telle qu'elle sera définie ici, elle est une *intelligibilité érotique* qui engage le corps tout entier dans un rapport intime et sensuel avec l'objet à connaître. Pour le dire autrement, la mise à nu a toujours pour corollaire le corps désirant et mortel, que celui-ci soit l'objet privilégié du dévoilement ou qu'il soit l'aune et le modèle à partir desquels s'élabore une connaissance poétique.

Pour sélectionner les poèmes qui cristallisent la poétique de la mise à nu, nous avons choisi de combiner deux approches différentes. La première sera d'examiner le motif de la nudité en mobilisant un corpus large d'une trentaine de poètes, qui s'étend de la deuxième moitié du XIX^e^ à tout le XX^e^ siècle[30], majoritairement composé de poètes dont l'imaginaire érotique est informé par la filiation baudelairienne. Au cours de cette traversée thématique, nous nous autoriserons à citer des poèmes et des poètes divers sans nous limiter à un corpus défini pour redessiner une inclination globale de la poésie moderne française, *sous le signe de Baudelaire*, d'après l'expression de Bonnefoy qui commente le tournant baudelairien d'un « désir de lucidité[31] » au sein du poème. Notre seconde approche sera d'aborder la mise à nu en un sens plus figuré, en la considérant par-delà la seule image du corps nu comme un acte de connaissance et d'amour accompli par la poésie, à la lumière de Bonnefoy. Ce deuxième moment de la réflexion se distingue du premier en trois points corrélés entre eux. D'abord, nous passerons d'un sens restreint de l'érotisme (ce qui a trait à l'amour physique, au désir et au plaisir sexuels) à ce que nous pouvons appeler, avec Jean-Luc Marion, la « rationalité érotique »

[29] Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais, op. cit.*, p. 124.

[30] « Le siècle où la parole a été victime » selon l'expression d'Yves Bonnefoy, *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e^ siècle*, textes réunis par Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 481.

[31] *Ibid*., p. 482.

dont « relève », plus largement, « l'amour[32] », ce qui impliquera de considérer non plus seulement la mise à nu au sens propre – comme celui d'un corps – mais d'en déplier le sens figuré – comme un geste de dévoilement. Ensuite, nous délaisserons la perspective « panoramique » pour poursuivre notre exploration de la mise à nu dans la mise en miroir de quatre œuvres poétiques isolées. Et enfin, nous placerons nos lectures de poèmes à la lumière de la poétique de Bonnefoy et non plus sous le signe de Baudelaire, bien que, comme nous le verrons, le poète des *Fleurs du Mal* garde une position originelle pour ce deuxième corpus et qu'il continue d'informer l'ensemble de la réflexion sur la mise à nu poétique de manière décisive. Baudelaire et Bonnefoy sont ainsi deux repères dans ce cheminement général qui peut sembler sans queue ni tête (« puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue alternativement et réciproquement[33] ») dont ils constituent respectivement l'origine pour le premier et l'aboutissement théorique et poétique pour le second.

La thèse se déroulera ainsi en deux grands moments d'ampleur égale, placés respectivement *sous le signe de Baudelaire* pour le premier et *à la lumière de Bonnefoy* pour le second. Notre première section, composée de deux grandes parties, se saisira de la « mise à nu » du point de vue de l'histoire littéraire pour examiner l'image du corps nu et les imaginaires érotiques qui l'accompagnent à l'aune d'une tension inhérente à la représentation poétique entre le rêve et la lucidité, à partir de son origine baudelairienne. Notre intention n'est pas de proposer un panorama exhaustif de poètes pouvant être lus au prisme de la nudité, car ce serait là un projet anthologique trop ambitieux et difficilement réalisable : nous aimerions, plus incisivement, nous arrêter sur les représentations et imaginaires composites du corps nu sous la plume d'une trentaine de poètes des XX^e^ et XX^e^ siècles. Dans les deux grandes parties qui composent cette première section sous le signe de Baudelaire, il s'agira de se pencher presque exclusivement sur l'image de la nudité féminine, à travers un corpus exclusivement constitué de poètes de sexe masculin. Ce choix, qui sera exposé plus en détails dans le point suivant de l'introduction (*Une caractérisation genrée des « clôtures » et des « rêves »*), est motivé par un positionnement théorique. Nous pensons que la domination masculine qui influe sur toutes les lectures du monde et tous les modes de production de la connaissance affecte aussi la poésie.

[32] « Le concept d'amour se distingue justement par son aptitude à penser ce que la philosophie tient pour une folie – à donner non pas toujours tort, mais souvent raison aux événements amoureux en tant que tels d'après une rationalité qui procède de l'amour lui-même. L'amour relève d'une rationalité *érotique.* », Jean-Luc Marion, *Le phénomène érotique. Six méditations*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, « Biblio essais », 2003, p. 16.

[33] Nous empruntons la métaphore qu'utilise Baudelaire pour décrire la suite de ses poèmes dans « À Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris*, *O.C.*, t. I, *op. cit.,* p. 275.

En cela, l'analyse d'un corpus d'auteurs masculins permet de révéler avec saillance les tensions inhérentes à la représentation poétique et notamment celles repérées par Bonnefoy entre la « présence » et l'« image ».

Après ce parcours sans corpus délimité, notre deuxième section, elle aussi structurée autour de deux grandes parties, sera consacrée à l'exploration de la mise à nu à la lumière de Bonnefoy et à l'aide d'outils conceptuels empruntés à la phénoménologie française contemporaine, et cela dans l'économie de quatre poétiques choisies. Nous nous pencherons ainsi sur un corpus de quatre poètes (Pierre Jean Jouve, René Char, André Frénaud et Yves Bonnefoy) dont le choix tient à la filiation esthétique ou au contraire aux discontinuités voulues qui existent entre leurs œuvres et à l'angle particulier que leurs poétiques offrent sur la question de la mise à nu. Au prisme d'une confrontation de recueils qui font apparaître une parenté parfois explicite, parfois souterraine, nous appliquerons les pistes dégagées dans notre première partie, en envisageant cette fois les textes dans la cohérence interne d'une œuvre et en considérant la mise à nu pas seulement comme le dévoilement d'un corps mais comme un geste de connaissance poétique.

De Jouve à Bonnefoy, ce second corpus constitue un ensemble qui se veut cohérent : des affinités rapprochent sur différents plans ces grands noms de la poésie française moderne. Bonnefoy affirme à plusieurs reprises sa proximité poétique et amicale avec Jouve, que ce soit par des publications qui lui sont consacrés[34] ou dans des entretiens. Aussitôt que *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* paraît, il en envoie un exemplaire à Jouve avec une dédicace qui exprime la place fondamentale que l'auteur de *Noces* occupe dans son parcours poétique : « À Pierre Jean Jouve, qui a maintenu, lui seul, la source vive de Baudelaire et des grands morts[35]». L'image de la « source vive » rappelle l'expression « eau vive[36] » du texte « Paul Valéry » où Bonnefoy décrit l'attachement à la chose mortelle qui prend le pas sur les séductions du concept dans la poésie à partir de Baudelaire. Jouve se situe ainsi dans une filiation baudelairienne que nous déterminons, à l'aide de Bonnefoy, comme l'origine de la poétique de la mise à nu. Dans sa poésie, il y a en effet un enjeu de dévoilement qui permet « à ce poète du chant éternel autant

[34] Voir notamment le colloque de la fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy : *Jouve poète, romancier, critique*, Arles, Harmonia Mundi, coll. « Pleine Marge », 1995. Bonnefoy signe également une note dans l'édition en deux volumes des œuvres complètes de Jouve, établie et présentée par Jean Starobinski avec la collaboration de Catherine Jouve et de René Micha, *Œuvre*, Paris, Mercure de France, 1987. Voir aussi les pages consacrées à Jouve dans *L'Écharpe rouge* (2016), *O.C.*, pp. 1187-1192.

[35] Cité par Bonnefoy lui-même dans son entretien avec François Lallier : Yves Bonnefoy, « À propos de Jouve », *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010,* Paris, Éditions Albin Michel, 2010, p. 139.

[36] Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais, op. cit.*, p. 100.

que moderne de descendre, tel un nouvel Orphée, vers ce que la musique fait apparaître, c'est-à-dire la finitude[37] […] ». René Char rend, lui aussi, hommage à Jouve et le place sur un pied d'égalité avec Rimbaud et Hölderlin qui sont des figures tutélaires[38] de sa poésie : « Je m'émeus et m'enchante de l'emprise des poèmes de *Diadème.* Vous parvenez à une végétation murmurée miraculeuse, la poésie vous devra des sommets égaux à ceux de Hölderlin et de Rimbaud[39]». En 1953, quatre ans après cette lettre adressée à Jouve, Char écrit un texte qui s'intitule « La conversation souveraine » où il exprime, de nouveau, son profond respect pour le poète qu'il cite, là encore, parmi une liste de poètes « élus » : « Reconnaissance à Guillaume Apollinaire, à Pierre Reverdy, au privilégié lointain Saint-John Perse, à Pierre Jean Jouve, à Artaud détruit, à Paul Éluard[40] ». Malgré une divergence esthétique et idéologique prononcée avec Char, Jouve conserve donc une position originaire qui justifie de démarrer notre second corpus en 1928, date de publication des *Noces.*

Le positionnement par rapport au surréalisme est un autre élément à prendre en compte dans la trajectoire singulière de nos poètes. Au-delà des divergences esthétiques prononcées qui les opposent, au-delà même des antagonismes profonds dans leurs visions respectives du monde et de la poésie, Pierre Jean Jouve, René Char, André Frénaud et Yves Bonnefoy ont chacun fait un pas de côté par rapport au mouvement surréaliste qui domine la production poétique de la première moitié du siècle. Que ce soit sous la forme d'une méfiance prudente, d'une adhésion discontinue, d'une contestation farouche ou d'une rupture théorique, les poètes prennent leurs distances avec le surréalisme avec lequel ils ne cessent pourtant jamais d'interagir et de dialoguer. Cette relation ambivalente et ce choix de la solitude isolent les quatre poètes en périphérie d'un paradigme de création collectif dont l'hégémonie est incontestable à ce moment-là. Bien que Jouve se réclame des mêmes autorités poétiques que les surréalistes, qui font partie, comme lui, « [d]es poètes qui ont travaillé, depuis Rimbaud, à affranchir la poésie du rationnel[41] », il se déclare hostile aux théories du mouvement par une critique sévère de l'écriture automatique et du goût pour l'arbitraire qui mènent, selon lui, à « l'exploitation

[37] *Id.,* « À propos de Jouve », *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010, op. cit.*, p. 138.

[38] Figures que le poète nomme les « Grands Astreignants » dans son recueil *Recherche de la base et du sommet* (1955).

[39] René Char, lettre du 17 novembre 1949, Cahier de l'Herne *Pierre Jean Jouve*, dir. Robert Kopp et Dominique Roux, Paris, l'Herne, 1972.

[40] *Id.,* « III. Grands Astreignants… », *Recherche de la base et du sommet, Œuvres complètes*, introduite par Jean Roudaut, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 724.

[41] Pierre-Jean Jouve, « Inconscient, Spiritualité, Catastrophe », préface à *Sueur de sang* (1933-1935), *Œuvre*, t. I, *op. cit.,* p. 198.

publicitaire de l'inconscient[42] ». Quant à René Char, le surréalisme structure de manière inégale son activité poétique et sa vie sociale : alors qu'il est la toile de fond historique et artistique qui organise le parcours esthétique et biographique de certains poètes tels que Paul Éluard, Louis Aragon, André Breton ou Robert Desnos, pour René Char il est un point de passage, toutefois déterminant, comme l'a montré la thèse d'Olivier Belin[43]. En dépit de certains désaccords liés à l'existence du groupe surréaliste, l'amitié qui lie René Char aux différents membres du groupe, et en particulier à Paul Éluard, perdure à travers de nombreux échanges, dont les livres offerts donnent un aperçu[44]. En 1932, Éluard écrit sur un exemplaire de *La Vie immédiate* envoyé à Char : « Nous vivons mal, nous pensons bien, nous aimons mieux. Mais nous nous connaissons, rien ne peut nous séparer[45] ».

Si René Char entretient également des liens d'amitié avec Frénaud et quelques points de convergence avec Bonnefoy[46], ces deux derniers poètes délimitent, pour notre corpus, une sortie du surréalisme. Faisant partie des « poètes de l'élément-terre[47] » selon la terminologie proposée par Jean-Yves Debreuille, Frénaud partage avec Bonnefoy – qui prend ses distances avec le surréalisme par un refus de signer le manifeste *Rupture inaugurale* en 1947 – une méfiance envers la conceptualisation qui va de pair avec un souci de l'être concret. Selon Jean-Claude Pinson[48], Frénaud embrasse les inquiétudes philosophiques d'une génération de poètes préoccupés par la chose terrestre avant de l'être par le langage. Marianne Froye rapproche justement le poète de Char et de Bonnefoy en vertu de cette inclination générationnelle, par ce qu'elle nomme la conception ontologique de la poésie : « Frénaud appartient à cette génération de poètes soucieux d'ontologie comme pouvaient l'être René Char, Philippe Jaccottet, Yves

---

[42] *Id.*, *En Miroir. Journal sans date*, *ibid.*, t. II, p. 1078.

[43] Olivier Belin, *René Char et le Surréalisme*, Paris, Classiques-Garnier, 2011.

[44] Ces échanges débutent par un geste qui rappelle la relation d'admiration qui lie Bonnefoy à Jouve : après un premier recueil renié, Char publie *Arsenal* en août 1929 et envoie un des vingt-six exemplaires du tirage à Éluard, son aîné de dix ans déjà reconnu dans l'avant-garde parisienne.

[45] Paul Éluard, « À la fenêtre », *Les dessous d'une vie* ou *La pyramide humaine*, *Œuvres Complètes*, t. II, édition de Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979 [1968], p. 207.

[46] Parmi les études qui comparent la poétique des deux poètes, voir notamment le livre de Martine Créac'h, *Poussin pour mémoire. Bonnefoy, Du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon,* Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 2004.

Voir aussi Omer Massoumou, *Les formes hermétiques dans la poésie française contemporaine. René Char, Philippe Jaccottet, Yves Bonnefoy et Michel Deguy,* Paris, L'Harmattan, 2013.

[47] Jean-Yves Debreuille, « Au tournant du siècle : la poésie de l'élément-terre », dans Francine Dugast-Portes, Michèle Touret, *Le Temps des lettres* : *quelle périodisation pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, pp. 231-241.

[48] Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète,* Paris, Champ Vallon, 1995.

Bonnefoy ou Saint-John Perse[49] ». L'affinité de Bonnefoy et de Frénaud dépasse cependant cette inflexion qui regroupe des poétiques parfois aux antipodes les unes des autres. L'auteur de *Douve* exprime son affection et son estime pour Frénaud, d'abord dans la préface qu'il rédige à l'édition Poésie/Gallimard des deux derniers grands recueils[50] de son ami, puis dans l'hommage qu'il lui rend à l'occasion du volume *Pour Frénaud*[51] : « Deux musiciens (trois peut-être) ». À travers ce texte proche de certains poèmes en prose de Baudelaire comme « Les vocations » ou « Portraits de maîtresses », Bonnefoy dépeint l'errance citadine et nocturne de trois musiciens, dont le dernier, silhouette mystérieuse voire fantomatique, étrange musicien du silence, apparaît comme une figure cachée du poète en même temps qu'un portrait en creux de Frénaud : « Un dont l'instrument qu'il tient à deux mains, – non, qu'il touche du bout du doigt, comme pour y tracer des signes, dans la buée, serait cette vitre où nous écoutions, enfants au bord du sommeil, la pluie qui frappe et qui tinte ?[52] »

2.2. Une caractérisation genrée des « clôtures » et des « rêves »

En dépit de son amplitude numérique et chronologique qui couvre une période poétique d'un siècle et demi – allant de la date de publication des *Fleurs du mal* en 1857 aux derniers recueils publiés de Bonnefoy en 2016, *Ensemble encore* suivi de *Perambulans in noctem –,* ce corpus de poètes est surdéterminé par un biais qui en constitue l'unité : le genre. Pour le constituer, nous avons en effet fait le double choix d'examiner exclusivement des poètes de genre masculin et d'explorer des imaginaires érotiques pour la plupart hétérosexuels. Ce critère de sélection, qui n'est pas à proprement parler d'ordre esthétique, informe, de manière décisive, la thématisation de la nudité sous la plume des poètes et mérite d'être justifié. Notre choix tient en partie à l'asymétrie qui existe entre la visibilité accordée aux poétesses et celle accordée aux poètes au sein de la période poétique étudiée. Nous n'avons pas inclus dans notre corpus les œuvres des poétesses, qui sont non seulement moins nombreuses à avoir été publiées, mais qui ont également fait l'objet d'une invisibilisation dans l'historiographie littéraire. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'orientation prédominante – prédominante par les publications poétiques, prédominante par l'intérêt critique et universitaire – qui est celle de la poésie française de

[49] Marianne Froye, *André Frénaud, poétique de la subversion,* Paris, Éditions Champion, 2019, p. 114.

[50] Préface d'Yves Bonnefoy intitulée « Générosité et fierté » in André Frénaud, *Nul ne s'égare,* précédé de *Hæres,* Paris, Poésie/Gallimard, « NRF », 2006.

[51] Yves Bonnefoy, « Deux musiciens (trois peut-être) », *Pour André Frénaud,* Paris, Cahier neuf dirigé par François Boddaert, Obsidiane, Le temps qu'il fait, 1993, pp. 88-89.

[52] *Ibid.*, p. 89.

l'époque, une orientation résolument masculine. Inclure l'œuvre des poétesses aurait présenté plusieurs limites. Notre crainte était de faire apparaître l'ampleur de ces œuvres, comme moindre à celles des poètes, du fait d'une mise en miroir faussée ou inégale. Nous pensons que le travail proposé ici sur la mise à nu gagnerait à être mené à l'intérieur d'un corpus exclusivement constitué de poétesses, pour souligner les spécificités et les singularités de celui-ci sans les ramener aux modèles dominants que constituent les figures masculines de la période, écrasantes par leur renommée et par l'intérêt dont ils jouissent déjà sur la scène universitaire.

Outre ce parti-pris méthodologique, ce choix tient à un second élément, plus structurel pour notre réflexion. Notre objectif étant, en partie, de souligner les tensions intrinsèques à la représentation poétique, le rapport du masculin au féminin est un catalyseur pour la problématisation des images et des imaginaires du corps nu dans la première section de cette thèse. Notre intuition est de voir dans la représentation de la nudité féminine, ressaisie au prisme du regard masculin et à la lumière d'un désir majoritairement hétérosexuel (mais pas seulement, comme l'attestent les exemples de Rimbaud, de Verlaine ou de Gilbert Lely), l'observatoire privilégié d'une tension entre le rêve et la lucidité et d'une dialectique de la présence et de l'image, inhérentes au geste poétique. Comme la plupart des prémisses théoriques de ce présent travail, cette intuition trouve sa formulation la plus aboutie sous la plume de Bonnefoy. Des « rêves » et des clôtures » qui irriguent le langage et qui en font un lieu propice à l'objectivation, à l'oubli de la finitude et au sacrifice d'êtres réels au profit de l'image, le poète écrit qu'ils sont « masculins[53] », entendant par là qu'ils sont modulés et structurés par les hommes. Dans l'hommage qu'il rend à la poésie de Marceline Desbordes-Valmore en effet, le poète revient, avec une conscience lucide et en avance sur son temps, sur ce qui se joue de domination masculine en poésie et plus largement dans le langage. Dans ce texte paru en préface à l'édition Gallimard des *Poésies* de Marceline Desbordes-Valmore publiée en 1983, le langage est dénoncé comme « le grand obstacle des femmes[54] » car si « [d]ans notre société, les hommes n'échangent plus tout à fait les femmes comme on ferait de biens matériels, ils n'en ont pas moins décidé entre eux des valeurs, des idées, des perceptions, des projets qui donnent structure à la langue » et ils sont, par ce fait de domination systémique, « les seuls sujets libres d'un acte

[53] Yves Bonnefoy, « Marceline Desbordes-Valmore », *La Vérité de parole et autres essais, op. cit.,* p. 15. Ce texte est repris en préface à *Poésies* [de Marceline Desbordes-Valmore], Gallimard, « NRF », Paris, 1983.

[54] Ainsi lit-on dans l'essai qui sera repris dans *La vérité de paroles et autres essais* : « [...] puisque *les rêves sont masculins*. », *Ibid.,* p. 38. Dans le texte qui constitue la préface à *Poésies*, la formule est très légèrement remaniée avec l'ajout du mot « clôtures » en apposition au mot « rêves » : aussi minime soit-elle, cette modification est révélatrice du regard inquiet que le poète porte sur les méfaits des « rêves » qui irriguent le langage et privent les êtres de leur liberté. Voir la préface à l'édition Poésie/Gallimard : « [...] puisque *nos clôtures, nos rêves sont masculins*. », *Poésies* [de Marceline Desbordes-Valmore], *op. cit.,* p. 29.

de parole où la femme n'est qu'un objet[55] ». Bonnefoy précise aussitôt que « ce monopole masculin » était ainsi d'autant plus important au début du XIX[e] siècle, époque à laquelle écrivait Marceline Desbordes-Valmore et qu'il « se marquait aussi bien au plus haut niveau de la réflexion morale » qu'il se « vérifiait en littérature[56] ». Ce constat mène le poète de *Douve* à approfondir sa réflexion sur le rapport de masculin et du féminin au sein de l'écriture, en la centrant plus spécifiquement sur la poésie qui, bien qu'elle se distingue de la « simple littérature » par un surplus de « lucidité » en sa qualité de *mise à nu*, n'en est pas moins imprégnée de domination masculine, du fait précisément des rêves de l'image et du désir d'immédiat qui sous-tendent les poèmes :

> La poésie, je ne l'oublie pas, est plus complexe que la littérature. Que la langue comme elle existe, avec ses préjugés, ses contraintes, y soit considérée bien souvent comme la valeur suprême, cela n'empêche pas que ceux des poètes qui sont attentifs au monde sensible, aux aspects non verbalisables, à une impression d'unité qui par instants s'en dégage, s'impatientent de ce système des mots qui voile l'univers autant qu'il le fait paraître, et veulent le transgresser, visant alors aussi bien les catégories, les façons de sentir ou d'être qui privent les femmes d'être libres. Les poètes pourraient ainsi être les alliées de ces dernières, et ils croient souvent qu'ils le sont. Mais cette conviction est le plus souvent illusoire, du fait de dialectiques précises. Privés qu'ils sont d'un rapport avec l'être par l'interposition des vocables, ceux qui se rebellent contre la langue vont s'imaginer que les femmes, qui ne sont pas prises comme eux dans le piège de la parole, bénéficient en retour de l'immédiateté qu'ils désirent. L'attrait qu'ils éprouvent à leur égard semble s'expliquer par ce privilège. Mais ils entreprennent du coup de les célébrer sous ce signe, et c'est déjà sacrifier la communication qu'ils recherchent, car cette jouissance de l'immédiat qu'ils leur prêtent, ils l'imaginent en hommes : ce qui demande à la femme de s'effacer dans un rêve d'homme[57].

Dans ce propos, la question de la mise à nu poétique se trouve étroitement corrélée à la question du masculin au féminin. En effet, leur vœu de se libérer d'un « système de mots qui voile l'univers autant qu'il le fait paraître » en le « transgressant » sans relâche pour mettre à nu « une impression d'unité qui par instants s'en dégage » fait potentiellement des poètes les meilleurs « alliés » des femmes dans leur émancipation des structures de domination, dont le langage est un principal pilier. Le retournement lucide des poètes contre le langage, traversé de clôtures qui surdéterminent « les façons de sentir ou d'être qui privent les femmes d'être libres » pourrait ainsi avoir une portée politique, ou du moins éthique, en plus que d'en avoir une poétique. Comme l'indique aussitôt Bonnefoy, ce potentiel poétique d'alliance dans la lutte pour

[55] Yves Bonnefoy, « Marceline Desbordes-Valmore », *La Vérité de parole et autres essais, op. cit.,* p. 15.

[56] *Ibid.*

[57] *Ibid.,* pp. 15-16.

l'émancipation féminine, échoue néanmoins le plus souvent à s'actualiser. La raison en est que les hommes, attribuant aux femmes un « privilège » d'« immédiateté qu'ils désirent » et recherchent dans la parole poétique, les « célèbrent » sous le signe d'une féminité rêvée. Dès lors, de même que l'être réel risque de s'effacer dans l'image poétique à la faveur des rêves et clôtures qui alimentent le langage, de même la femme réelle, ainsi célébrée, est amenée à « s'effacer dans un rêve d'homme ». Il en ressort que, plutôt qu'être soutenue par les poètes dans son émancipation, que ceux-là, en « alliés » potentiels des femmes dans leur lutte contre les clôtures du langage, se disposent pourtant tout particulièrement à lui apporter, la femme est sacrifiée par les poètes au nom d'un « immédiat féminin » rêvé par l'homme :

> Tantôt ils font de l'intimité supposée quelque chose de spécifiquement sensoriel, une intériorité, par exemple, de l'érotique à soi-même, et ils voient la femme absorbée dans cet infini, somnambule, sans intérêt réel pour quoi que ce soit sauf la sensation, lointaine donc, capricieuse – mais effrayante aussi bien, de toute cette distance. Et d'autres fois ils comprennent cet immédiat féminin comme une sorte de transcendance, de nature spirituelle, mais incapable aussi bien de l'existence en ce monde – la femme est la châtelaine mais de ce château introuvable dont *Le Grand Meaulnes* révèle qu'on ne le quitte que pour mourir. En fait, l'immédiat est déjà comme tel un mythe, qui méconnaît que nul ne peut échapper aux structures du langage, qu'on en jouisse ou qu'on le subisse, qu'on en soit le gestionnaire ou l'esclave[58].

Le propos du poète nous guide ici dans la détermination du désir d'immédiateté comme un « mythe » qui pourtant nourrit sans conteste l'image poétique. Ainsi, de l'idéalisation aux conséquences néfastes, voire ici funestes pour la femme qui en est l'objet privilégié (la femme est la « châtelaine » d'un « château introuvable » qu'on ne « quitte que pour mourir »), on peut affirmer, avec Bonnefoy, qu'elle n'est pas seulement le lot du féminin au sein de l'écriture, car « nul ne peut échapper aux structures du langage ». Si cette thèse ne se propose pas d'explorer spécifiquement les enjeux d'une image de la femme modulée, fantasmée et rêvée par le regard masculin, mais plus largement ceux de la représentation poétique à travers les désirs, espoirs et échecs qui lui sont propres dans l'approche de son objet, les poèmes qui figurent la nudité féminine nous offrent donc un angle de lecture particulièrement approprié pour étudier le poétique. Le « rêve » du féminin innerve notamment de manière prégnante les imaginaires érotiques qui composent l'image du corps nu, faisant ainsi de la nudité féminine un sujet révélateur de ce qui, dans la représentation poétique, relève d'une tension irrésolue entre le rêve et la transgression de l'image, entre aussi l'image elle-même et la présence réelle.

[58] *Ibid.,* pp. 16-17.

À l'aune de la figure de Marceline Desbordes-Valmore, à laquelle ils consacrent tous deux un texte, se dessine aussi un parallèle révélateur entre Baudelaire et Bonnefoy qui constituent respectivement le point d'origine et l'horizon théorique et poétique de notre réflexion consacrée dans un premier temps aux imaginaires du corps nu *sous le signe de Baudelaire* et dans le second, à la mise à nu comme acte d'amour et de connaissance *à la lumière de Bonnefoy*. Le poète des *Fleurs du Mal* a en effet, lui aussi, écrit un texte pour rendre hommage à la poétesse, publié pour la première fois dans la *Revue fantaisiste* en juillet 1861, repris en 1862 dans *Les Poètes français,* puis dans *L'Art romantique* (1868). Dans cet hommage, l'un des rares que Baudelaire rend à une artiste féminine, le poète dresse un éloge sans réserve : « Jamais aucun poète ne fut plus naturel ; aucun ne fut jamais artificiel. Personne n'a pu imiter ce charme, parce qu'il est tout originel et natif[59] ». Ces louanges sont néanmoins aussitôt assorties de remarques violemment misogynes qui visent les artistes femmes parmi lesquelles Marguerite Desbordes-Valmore se distingue aux yeux du poète comme *une exception qui confirme la règle* :

> Parmi le personnel assez nombreux de femmes qui se sont de nos jours jetées dans le travail littéraire, il en est bien peu dont les ouvrages n'aient été, sinon une désolation pour leur famille, pour leur amant même [...], au moins entachés d'un de ces ridicules masculins qui prennent dans la femme les proportions d'une monstruosité. Nous avons connu la femme-auteur philanthrope, la prêtresse systématique de l'amour, la poétesse républicaine, la poétesse de l'avenir, fouriériste ou saint-simonienne ; et nos yeux, amoureux du beau, n'ont jamais pu s'accoutumer à toutes ces laideurs compassées, à toutes ces scélératesses impies [...], à tous ces sacrilèges pastiches de l'esprit mâle. Mme Desbordes-Valmore fut femme, fut toujours femme et ne fut absolument que femme ; mais elle fut à un degré extraordinaire l'expression poétique de toutes les beautés naturelles de la femme[60].

Dans cette thèse, notre sujet ne sera pas d'explorer la question du sexisme que ces lignes révèlent. Ainsi, notre travail n'empruntera pas la perspective d'une sociologie de la littérature qui vise à souligner la domination masculine à travers l'étude des textes littéraires. Le rapport entre les sexes et les caractérisations du genre que sont notamment le masculin et le féminin, sont néanmoins impossibles à éclipser dans une réflexion qui porte sur l'image du corps nu et nous permet d'éclairer les enjeux de la représentation poétique que nous souhaitons explorer pour voir en la poésie une « forme de connaissance qui n'est qu'à elle ». Ainsi, la mise en écho de ce texte de Baudelaire sur la poétesse avec ce qu'écrit Bonnefoy dans son propre « Marceline

[59] Charles Baudelaire, « Sur mes contemporains : Marceline Desbordes-Valmore », *Critique littéraire, O.C.,* t. II, *op. cit.,* p. 146.

[60] *Ibid.*

Desbordes-Valmore » éclaire le fonctionnement de notre corpus en deux temps et l'organisation de notre plan en deux grandes sections respectivement structurées par l'hypotexte baudelairien et à la lumière de la poétique de Bonnefoy. Si en effet, Baudelaire déplore, dans son texte, le nombre exponentiel de femmes qui se vouent à l'écriture au XIX[e] siècle, évoquant « un personnel assez nombreux », dans son essai, Bonnefoy souligne, à l'inverse, la difficulté de « n'être qu'une femme » à l'époque où écrit Marceline Desbordes-Valmore. Cette « difficulté qui va être la sienne propre[61] » est la cause directe de la place marginale que la poétesse occupe sur le champ de la production littéraire : « Bien secondaire donc et tout de suite une aliénation la place que Marceline Desbordes-Valmore n'était pas sans comprendre qui lui serait consentie, si elle voulait vraiment, comme elle dit dans le roman de sa formation, "inscrire un nom de femme parmi les lauréats de l'École française"[62] ».

Le regard que Baudelaire et Bonnefoy portent sur la production littéraire des femmes à une époque donnée, souligne un important écart entre les deux poètes. Cet écart s'accompagne d'une thématisation du « féminin » qui s'élabore très différemment à travers la figure de la poétesse. Pour Baudelaire, le mérite poétique de Marceline Desbordes-Valmore est en effet en lien étroit avec le fait que l'écriture de la poétesse performe son genre : « [...] pas d'emprunt, pas d'ornement factice, rien que *l'éternel féminin*, comme dit le poète allemand[63] ». Reprenant le mot de Gœthe dans le second *Faust*, le poète des *Fleurs du Mal* dresse bien ici un mythe du féminin tel qu'il était évoqué dans l'essai de Bonnefoy : une « intimité supposée » ou un « immédiat féminin », compris « comme une sorte de transcendance[64] ». À l'inverse, ce dernier ne retient pas le critère de genre comme un élément qui surdétermine l'écriture de Desbordes-Valmore, qu'il rapproche, en sa qualité proprement poétique, de celle du poète des *Fleurs du Mal* : « Si elle parle, constamment et profondément, d'événements qui la touchent en tant que femme, sa façon de les faire poésie, par l'oubli de soi, n'est pas spécifiquement féminine, et Baudelaire ou Rimbaud se retrouveront sur la même voie[65] ». Pour Bonnefoy en effet, la valeur poétique de cette œuvre tient d'abord au refus du rêve qu'il y identifie. Ce refus révèle les tensions intrinsèques à l'écriture, toujours située dans la dialectique de la présence et de l'image, tensions qui seront au cœur de notre réflexion sur la mise à nu poétique :

---

[61] Yves Bonnefoy, « Marceline Desbordes-Valmore », *La Vérité de parole et autres essais, op. cit.,* p. 14.

[62] *Ibid.,* p. 17.

[63] Charles Baudelaire, « Sur mes contemporains : Marceline Desbordes-Valmore », *Critique littéraire, O.C.,* t. II, *op. cit.,* p. 147.

[64] Yves Bonnefoy, « Marceline Desbordes-Valmore », *La Vérité de parole et autres essais, op. cit.,* p. 16.

[65] *Ibid.,* p. 38.

> Mais l'essentiel, c'est que ce qu'elle a accompli en poésie, ce qu'elle y a fait entendre, authentiquement, efficacement, ç'ait pu être ce qui, tout en étant le plus difficile – ce don de soi, ce renoncement au rêve – est aussi bien – et de ce fait même : dénier le rêve, puisque les rêves sont masculins [...]. Étant simplement amour, n'élaborant plus l'objet du désir, qui ne s'échafaude jamais que dans les mots qui se ferment, Marceline a pu vivre, et parler, sans empiéger la virtualité de son sexe – cette réserve de vérité – dans le langage de l'homme de son époque. [...]. [E]lle est allée, en ses moments les plus forts, à cette place où paraissent, par une désignation fugitive, les témoins de la finitude, accusateurs de la langue close. Démontrant ainsi, toutefois – et ce n'était pas inutile, même en ces temps romantiques –, que cette place de la poésie comme telle n'est pas inaccessible à une voix féminine, celle-ci serait-elle encore aliénée de bien des façons, effrayée à bien des moments dans la société où elle se cherche[66].

Nous retiendrons de l'ensemble de cet essai de Bonnefoy quelques éléments qui ont, pour nous, justifié le biais de genre adopté dans la sélection de notre corpus. Il s'agit d'abord de la détermination des « rêves » comme « masculins », en vertu d'une mainmise masculine sur l'élaboration de la langue, les hommes ayant, toujours d'après les mots de Bonnefoy, « décidé entre eux des valeurs, des idées, des perceptions, des projets qui donnent structure[67] » à celle-ci. Pour étudier les diverses tensions qui structurent la représentation poétique, il nous a ainsi semblé révélateur d'explorer les imaginaires érotiques du corps nu – étudiés dans la première section de ce travail –, à l'aune du motif de la nudité féminine, sous le signe de Baudelaire et à travers la lecture d'une trentaine de poètes de sexe masculin. À partir des conclusions tirées de ce parcours, dans une seconde section centrée sur quatre poétiques, nous envisagerons le geste de la mise à nu au-delà des seuls imaginaires érotiques du corps, comme une connaissance qui s'apparente à l'amour. Toujours par la lecture de quatre poètes de sexe masculin, nous tenterons ainsi de prouver qu'en régime poétique, une connaissance qui est « simplement l'amour » et qui, « n'élaborant plus l'objet du désir », peut dépasser « les mots qui se ferment ». Ce deuxième temps du travail, placé sous le signe de Bonnefoy, formulera un espoir : celui qui consiste à croire que, malgré les logiques de domination et les clôtures dont la langue est pétrie, les poètes, qui « s'impatientent de ce système de mots qui voile l'univers autant qu'il le fait paraître », peuvent se faire « les témoins de la finitude, les accusateurs de la langue close ». Par un retournement critique sur les violences et les limites de la représentation au sein même d'un geste de représentation, nous verrons qu'ils peuvent même, dans certains cas, se faire les « alliés » des femmes (voir les réécritures des personnages féminins de Shakespeare par Bonnefoy dans notre chapitre 10).

[66] *Ibid.,* pp. 38-39.

[67] *Ibid.,* p. 15.

3. La mise à nu dans la recherche contemporaine

Les poètes que nous lirons dans cette thèse recueillent un intérêt certain sur la scène universitaire contemporaine. Trois niveaux sont à prendre en compte si on propose un parcours de la recherche actuelle en lien avec notre sujet.

3.1. Le tournant Baudelaire

Le premier niveau englobe de très nombreux travaux qui invitent à relire un moment de la poésie ou un certain nombre de poètes à la lumière de la filiation baudelairienne, autrement dit à établir un panorama historique pour penser la modernité poétique à partir de Baudelaire. Ces travaux ont généralement une portée anthologique qui tend à la structuration d'une période relativement éclatée, et seront bien évidemment précieux pour notre propre cheminement dont le point de départ est l'auteur de *Mon cœur mis à nu.* À titre d'exemples, nous pouvons citer Marcel Raymond qui retrace la filiation de la poésie surréaliste dans *De Baudelaire au surréalisme* à travers « un déroulement presque ininterrompu d'images[68] » caractéristique de l'héritage baudelairien dans les avant-gardes. Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand définissent à leur tour la modernité poétique à partir de la césure qu'incarne Baudelaire dans *Les Poètes de la modernité, de Baudelaire à Apollinaire*[69]. Le *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*[70], dirigé par Michel Jarrety, apporte, quant à lui, un éclairage encyclopédique sur une histoire littéraire de près de 150 ans qui démarre en 1857, date de publication des *Fleurs du mal.* Baudelaire est également la figure liminaire de la vaste enquête menée par Suzanne Bernard sur les bouleversements des formes poétiques dans *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*[71]. Que ce soit par l'expérimentation formelle, le retour réflexif de l'œuvre sur elle-même, la naissance d'un lyrisme impersonnel ou le souci permanent du rapport entre les mots et les choses, la poétique baudelairienne est ainsi identifiée dans le champ critique comme

[68] Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Corréa, Paris, 1933 ; rééd. Librairie José Corti, 1966, p. 284.

[69] Jean-Pierre Bertrand, Pascal Durand, *Les Poètes de la modernité, de Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

[70] Michel Jarrety (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours,* Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

[71] Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours,* Paris, Librairie Nizet, 1978.

la matrice d'une modernité s'écrivant, de manière plus ou moins explicitement assumée et consciente, « sous le signe de Baudelaire[72] », pour mentionner un dernier titre, choisi cette fois par Bonnefoy.

3.2. Les poètes du dévoilement

Un deuxième niveau concerne les différents poètes et poèmes qui constituent notre corpus : à cet égard, nous distinguons deux ensembles qu'il nous faut examiner séparément. Le premier regroupe les poètes qui seront cités dans la première partie de ce travail et qui, à l'exception de Baudelaire, s'échelonnent à travers le XX^{e} siècle jusqu'en 1978, date de publication des *Poésies* de Bonnefoy. Il serait néanmoins inexact de regrouper ces poèmes sous l'appellation de « corpus secondaire » car ils composent, plutôt qu'un corpus, un réservoir d'exemples choisis pour illustrer une tendance générale dans une période donnée. L'abondance de la recherche concernant ce temps long d'histoire littéraire rend impossible la maîtrise exhaustive de la littérature secondaire sur tel ou tel poète cité. Aussi, notre lecture des textes, destinée à élaborer une notion pour penser un changement de paradigme poétique, manquera inévitablement des aspects importants de l'appareil critique. Un rapide parcours de celui-ci indique d'abord la présence de travaux portant sur la question de la connaissance en poésie, soit sous forme de monographies, comme celle de Sabine Dewulf, *Jules Supervielle ou la connaissance poétique*[73], soit sous forme d'ouvrages notionnels, tels que *La connaissance poétique. Introduction à la lecture des poètes modernes*[74] de Jean Onimus. Bien qu'ils thématisent parfois la poésie à travers la métaphore du dévoilement, ces travaux qui enrichiront nos lectures ne relient pas la connaissance poétique à un geste érotique. Des formules ponctuelles qui affermissent l'intuition d'un lien entre connaissance et érotisme apparaissent le plus souvent sous la plume des poètes eux-mêmes : nous pensons au célèbre « Discours de Stockholm » de Saint-John Perse qui affirme que la poésie, « se refusant à dissocier de l'amour la connaissance[75] », est aussi exigeante dans son exploration du monde que la science ou la métaphysique. Pierre Emmanuel signe, quant à lui, deux conférences sur « La Poésie comme

[72] Yves Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2011.

[73] Sabine Dewulf, *Jules Supervielle ou la connaissance poétique,* Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001.

[74] Jean Onimus, *La connaissance poétique. Introduction à la lecture des poètes modernes*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966.

[75] Saint-John Perse, « Poésie, allocution au Banquet Nobel du 10 décembre 1960 », repris dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 446.

forme de la connaissance[76] » en insistant cependant sur la dimension spirituelle plus que corporelle de la communion poétique. Indépendamment de l'enjeu de la connaissance, le thème de l'érotisme a également inspiré de nombreuses recherches universitaires sur les poètes de notre période, à l'instar du livre de Raymond Jean[77] qui rassemble l'étude de quatre poètes sous l'angle du désir ou de l'essai de John E. Jackson qui, à travers une hypothèse de lecture psychanalytique, dégage des pistes d'analyse importantes sur « la représentation du corps érotique dans la poésie[78] », notamment chez Baudelaire. Plus globalement, la perspective de la psychanalyse sera éclairante pour comprendre, entre autres, l'articulation du divin à l'érotique[79] par des poètes croyants ou plus largement mystiques de ce premier « moment » du corpus.

Parmi ces poètes-là, on s'attardera plus précisément sur Jouve qui fait partie de notre second corpus, aux côtés de Char, de Frénaud et de Bonnefoy. Notre approche sera autre dans ce deuxième « moment » : il s'agit cette fois de replacer les quatre poètes dans leurs projets esthétiques respectifs pour penser une nouvelle acception de la mise à nu sous l'éclairage qu'offre la comparaison d'œuvres pourtant très différentes. Dans un grand ensemble d'éminents travaux qui existent sur chacun de ces poètes, nous notons une part importante de recherches consacrées à l'érotisme – avec une asymétrie relative entre les quatre noms dans le choix de cet angle thématique – qui n'évoquent toutefois jamais directement les notions de dévoilement ou de mise à nu. Dans ce vaste paysage de littérature critique qui s'offre à nous, nous pouvons mentionner quelques ouvrages incontournables pour notre réflexion. La poésie de Pierre Jean Jouve a fait l'objet de nombreux travaux qui se penchent sur l'érotisme[80] à travers le lien singulier établi par le poète entre le charnel et le spirituel. Les ouvrages de Benoît Conort, *Pierre Jean Jouve : Mourir en Poésie*[81] et de Muriel Pic, *Le Désir monstre, poétique de Pierre Jean*

[76] Pierre Emmanuel, « La Poésie comme forme de la connaissance », deux conférences prononcées les 21 et 22 juillet 1981 dans le cadre d'un séminaire de perfectionnement pour enseignants étrangers, Institut international d'études françaises de l'Université de Strasbourg II, *Cours d'été*, 1984.

[77] Jean Raymond, *La Poétique du désir*, Paris, Le Seuil, 1974, réédition partielle en 1977 sous le titre *Lectures du désir*, coll. « Points ».

[78] John E. Jackson, *Le corps amoureux. Essai sur la représentation poétique de l'éros de Chénier à Mallarmé,* Neuchâtel, Éditions La Baconnière, coll. « Langages », 1986, p. 9.

[79] Voir, entre autres, l'article de Véronique Donard, « L'érotique du divin : désir et détachement », *Topique*, n° 105, avril 2008, p. 47-62.

[80] Voir notamment Lombard Géraldine, *Du corps féminin au corps du texte dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve*, thèse de nouveau doctorat sous la direction de Béatrice Bonhomme, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1997.

[81] Benoît Conort, *Pierre Jean Jouve : Mourir en Poésie. La mort dans l'œuvre poétique de Pierre Jean Jouve,* Villeneuve d'Ascq, coll. « Perspectives », Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

Jouve[82]*,* nourriront tout particulièrement nos analyses sur le désir érotique du corps mortel, à travers l'articulation de l'érotisme à la mort dans la poétique jouvienne. Toujours dans cette perspective ouverte sur l'érotisme, nous nous attacherons à l'alliance singulière établie par Jouve entre psychanalyse et mysticisme, qui a été minutieusement étudiée par Béatrice Bonhomme[83], Daniel Leuwers[84] et Christiane Blot[85].

Si l'œuvre de René Char a donné lieu à de nombreuses thèses et ouvrages critiques, avec des recherches essentielles dès les années quatre-vingt (Jean-Claude Mathieu[86], Patrick Née[87], Danièle Leclair[88]), poursuivies par de nombreux chercheurs (Didier Alexandre[89], Éric Marty[90], Christine Dupouy[91]), et à l'occasion du centenaire de sa naissance, en 2007 (Olivier Belin[92], Laure Michel[93], Eugénie Morin[94]), le corps érotique reste un thème moins privilégié dans ces travaux que dans les études sur Jouve. L'enjeu du désir est certes questionné par les spécialistes de René Char, notamment dans le chapitre « Sens de l'autre et utopie du féminin » du travail d'Eugénie Morin, ou bien au prisme de la psychanalyse dans la monographie d'Éric Marty ou dans les études de Patrick Née, mais il semble toujours être analysé par rapport à une pensée philosophique qui fait la part belle à la pulsion créatrice et non pas en fonction du corps comme paradigme de connaissance. Dans une étude inspirante intitulée *La Poésie moderne. Essai sur*

---

[82] Muriel Pic, *Le Désir monstre, poétique de Pierre Jean Jouve,* Paris, Éditions du Félin, 2006.

[83] Béatrice Bonhomme, *Les jeux de la psychanalyse. Initiation, images de la femme dans l'écriture jouvienne*, Archives des Lettres Modernes, n°261, Lettres modernes,1994 et *Pierre Jean Jouve, La Quête intérieure,* Éditions Aden, Bruxelles, 2008.

[84] Daniel Leuwers, *Jouve avant Jouve, ou la Naissance du poète*, Paris, Kilncksieck, 1984.

[85] Christiane Blot, *La Relation de la faute de l'Éros et de la mort dans l'œuvre romanesque de Jouve*, Aix-en-Provence, La Pensée universitaire, publication des Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, 1961.

[86] Jean-Claude Mathieu, *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, t. I : « Traversée du Surréalisme », t. II : « Poésie et Résistance », Paris, José Corti, 1985, 2e édition, 1988.

[87] Patrick Née, *Le sens de la continuité dans l'œuvre de René Char*, thèse de Doctorat sous la direction de Marie-Claire Dumas, Université de Paris VII, 1986.

[88] Danièle Leclair, *Lecture de René Char : Aromates chasseurs et Chants de la Balandrane*, Paris, Minard/Lettres modernes, 1988.

[89] Didier Alexandre, « La grâce qui affame » in *Autour de René Char : Fureur et Mystère – Les Matinaux,* Actes de la journée René Char, 10 mars 1990, textes recueillis et présentés par Didier Alexandre, Paris, Presses de l'École Normale supérieure, 1991.

[90] Éric Marty, *René Char*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

[91] Christine Dupouy, *Jour et nuit de René Char*, Paris, Le Manuscrit, « Essais et Documents », 2007.

[92] Olivier Belin, *René Char et le Surréalisme*, Paris, Classiques-Garnier, 2011.

[93] Laure Michel, « Lyrisme et discontinuité chez René Char : une lecture de *Lettera amorosa* », dans Isabelle Chol (dir.), *Poétiques de la discontinuité : de 1870 à nos jours,* Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Littératures », 2004.

[94] Eugénie Morin, *René Char. Éthique et utopie*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

le lieu caché[95] qui se penche sur *le lieu et la formule* du sacré à travers quatre poétiques (Rimbaud, Saint John Perse, Char et Bonnefoy), Sophie Guermès relit le thème « essentiel[96] » de la nudité chez Char sous l'éclairage du poétique : « Cette nudité est aussi et surtout l'apanage de la poésie[97] ».

Une remarque similaire peut se faire à propos des recherches consacrées à Frénaud ou à Bonnefoy : l'attachement à l'érotique dans l'étude de ces deux poésies reste ponctuel ou périphérique proportionnellement à l'intérêt qu'elles suscitent dans le champ universitaire, en particulier pour Bonnefoy. André Frénaud est le plus souvent lu sous l'angle d'une poésie dite métaphysique[98], qui met en évidence les interrogations existentielles d'une œuvre dont l'effort permanent est de restituer minutieusement l'expérience du réel et d'en interroger le sens. La recherche de l'incongruité, l'exploration du langage ou le rôle matriciel de l'imaginaire qui caractérisent le surréalisme, et plus largement une poésie de l'image, sont délaissés pour laisser place à une poétique toujours animée par le souci « ontologique[99] » de la présence au monde. Le travail de Roger Munier[100], qui met l'accent sur cette orientation ontologique par le détour de la phénoménologie, nous sera fort utile car il place l'œuvre du poète « sous le signe du parcours[101] », d'une quête sans destination que nous rapprocherons du processus de dévoilement reconduit à l'infini. Au sein des travaux consacrés à l'analyse de la pensée philosophique qui sous-tend cette poésie, nous notons en revanche que l'écriture érotique ou la représentation du corps ne sont pas centrales. Dans sa monographie, Marianne Froye[102] réserve des pages à la conception frénaldienne de l'érotisme, mais toujours au prisme d'une étude plus large sur la poétique de la subversion. La question de la mise à nu amoureuse n'est pas plus abordée dans la littérature critique abondante qui porte sur la poésie d'Yves Bonnefoy, exception faite du livre de Michael Brophy, *Voies vers l'autre. Dupin, Bonnefoy, Noël,*

[95] Sophie Guermès, *La Poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, Paris, L'Harmattan, 1999.

[96] *Ibid.,* p. 178.

[97] *Ibid.*

[98] Voir par exemple Peter Schnyder, *André Frénaud, « vers une plénitude non révélée »,* Paris, L'Harmattan, 1997 ou bien Roger Little, *André Frénaud : entre l'interrogation et le vide*, Marseille, Sud, 1989.

[99] André Frénaud déclare lui-même : « Que la poésie soit pour moi ontologie, inutile de le répéter » dans *Notre inhabileté fatale, Entretiens avec Bernard Pingaud,* Paris, Gallimard, 1979, p. 158.

[100] Roger Munier, *L'être et son poème : essai sur la poétique d'André Frénaud. Suivi d'une glose inédite d'André Frénaud,* Paris, Fougères, coll. « Encre marine », 1993.

[101] *Ibid.*, p. 17.

[102] Marianne Froye, *André Frénaud, Poétique de la subversion, op. cit.*, 2019.

Guillevic (2004)[103] qui propose de rapprocher quatre poétiques sous l'angle d'un « accueil de l'autre[104] », accueil qu'on peut entendre comme une ouverture à l'amour. Deux pôles majeurs se distinguent dans cette littérature : celui qui s'attache au système poétique et philosophique de l'œuvre, avec des recherches éclairantes pour notre réflexion, comme celles de Michèle Finck[105], de Patrick Werly[106], de Patrick Née[107] ou de Jérôme Thélot[108], et des travaux sur les relations entre la poésie et les autres arts, à l'exemple de l'ouvrage de Martine Créac'h qui compare cinq écrivains – dont Bonnefoy et Char – au miroir de la peinture de Poussin[109]. De manière plus rapprochée avec notre sujet, Patrick Werly signe un article qui nous sera précieux sur la distinction entre *érôs* et *agapè* dans la poésie de Bonnefoy[110], tandis que le livre de Sophie Guermès, *La Poésie moderne. Essai sur le lieu caché*[111], consacre des pages importantes à l'imaginaire du corps chez le poète, dont le geste initial serait « de rendre un "vrai" visage et un "vrai" corps à la terre[112] ». Il apparaît, au vu de ce rapide panorama, que la thèse que nous souhaitons mener prolonge des pistes déjà explorées par la critique sur l'érotisme, le corps ou la connaissance en poésie, mais se distingue des travaux déjà en cours ou réalisés, par la composition de son corpus qui fonctionne en deux temps et par sa démarche méthodologique qui vise à observer dans la poésie le rayonnement thématique et conceptuel d'une notion, le dévoilement, empruntée au vocabulaire phénoménologique.

3.3. Le nu en poésie

Le troisième niveau de ce parcours bibliographique est constitué par les travaux notionnels, qui ont pour sujet les notions de mise à nu et de nudité en littérature ou qui proposent

[103] Michael Brophy, *Voies vers l'autre. Dupin, Bonnefoy, Noël, Guillevic,* Amsterdam - Atlanta, Éditions Rodopi, 1997.

[104] *Ibid.,* p. 49.

[105] Michèle Finck, *Yves Bonnefoy : le simple et le sens,* Paris, José Corti, 1989.

[106] Patrick Werly, *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin*, Paris, L'Harmattan, coll. « Savoir lettres », 2017.

[107] Patrick Née, *La Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé,* Paris, « Littératures modernes », Presses Universitaires de France, 1999.

[108] Jérôme Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy,* Genève, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », Droz, 1983.

[109] Martine Créac'h, *Poussin pour mémoire. Bonnefoy, Char, du Bouchet, Jaccottet, Simon*, op. cit. (2004).

[110] Patrick Werly, « Pourquoi l'amour est-il *éros* et non *agapè* ? », *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, *op. cit.*, pp. 203-216.

[111] Sophie Guermès, *La Poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, *op. cit.,* (1999).

[112] *Ibid.*, p. 205.

un rapprochement de la poésie et de la phénoménologie à travers la question du dévoilement. S'il existe effectivement des recherches qui portent explicitement sur le nu – en linguistique, *Poétique du nu verbal dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet et Pierre-Albert Jourdan*, réalisé par Edwige Catoir-Balota sous la direction de Georges Molinié (2002), et en histoire de l'art, *Le nu métamorphosé*, par Sarah Lager, sous la direction de Michel Sicard (2014) – aucune thèse de littérature française n'étudie la mise à nu comme une modalité poétique. Nous notons toutefois que la thèse de Maria Helena de Nogueira Ferreira de Jesus croise les notions de « nudité » et de « gnose », centrales dans notre propre réflexion, pour relire l'œuvre de trois poètes de langue portugaise[113]. Ce travail diffère cependant du nôtre non seulement par son corpus – la poésie portugaise de la deuxième moitié du XX^{e} siècle – mais surtout par le lien qu'il établit entre « nudité » et « gnose », lien qui n'est pas fondamentalement érotique, comme c'est le cas dans notre perspective. En ce qui concerne les liens de la phénoménologie et de la poésie dans le champ universitaire, nous pouvons signaler le travail de Noémie Parant qui articule la question du corps à celle du langage, à la lumière d'une lecture croisée de Sartre et de Merleau-Ponty, pour comparer la production littéraire et philosophique des deux auteurs. La très riche enquête que mène Marie-Annick Gervais Zaninger sur le motif du visage dans la littérature française du XX^{e} siècle, *Au regard des visages*[114] (2011), sera stimulante pour notre étude, bien qu'elle aborde la question de la nudité sous l'unique prisme du visage et qu'elle se centre principalement sur des œuvres en prose (à l'exception de Michaux et de Bonnefoy). La thèse de Joseph Fahey, quant à elle, aborde « le problème du monde » dans la poésie surréaliste à l'aune de la phénoménologie de Husserl. Si l'approche phénoménologique a prospéré dans les études littéraires avec l'ouvrage de Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*[115], suivi par le travail de Nicolas Castin[116] qui s'intéresse à la poésie moderne et contemporaine sous l'angle du « sens » et du « sensible » et de l'essai de Claude Romano[117] qui propose une lecture de Faulkner à l'aune de la

[113] *Gnose et poétique de la nudité dans l'œuvre de Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade et António Ramos Rosa*, thèse de doctorat soutenue par Maria Helena Nogueira Ferreira de Jesus à Paris 3, sous la direction de Catherine Dumas, en juillet 2011.

[114] Marie-Annick Gervais Zaninger, *Au regard des visages. Essai sur la littérature française du XX^{e} siècle,* Paris, Hermann, « Savoir Lettres », 2011.

[115] Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon,* Paris, coll. « Écriture », Presses Universitaires de France, 2005 [1989].

[116] Nicolas Castin, *Sens et sensible dans la poésie moderne et contemporaine,* Paris, coll. Presses Universitaires de France, « Écriture », 1998.

[117] Claude Romano, *Le chant de la vie. Phénoménologie de Faulkner,* Paris, Gallimard, « NRF essais », 2005.

phénoménologie, il nous semble que notre travail, qui identifie la mise à nu en poésie comme un mode d'intelligibilité érotique et comme le renversement d'un paradigme spécifiquement masculin, n'a pas encore donné lieu à une investigation dans la recherche contemporaine.

4. La poésie comme l'amour

Dire que Baudelaire incarne une césure dans la poésie moderne relève du lieu commun, sans pour autant affaiblir la pertinence d'une telle lecture historiographique[118]. D'un point de vue formel comme thématique, l'auteur des *Fleurs du mal* est incontestablement une figure matricielle de la modernité poétique. Dans *L'Improbable et autres essais*, Bonnefoy rappelle le tournant poétique que représente Baudelaire, en faisant procéder l'originalité de la poésie française moderne du point originel qu'est la poésie baudelairienne :

> Alors le scandale que j'appelais a éclaté dans notre parole. C'est la distance du mot et de *cette* chose réelle. L'affrontement de la connaissance intellectuelle et de cette invention de l'objet qu'on peut certes nommer l'amour. […]. Et c'est, je crois, l'originalité absolue de la poésie française moderne, celle qu'a fondée Baudelaire, d'avoir dans le moment poétique de la parole reconnu ce vouloir secret. La poésie comme l'amour doit décider que des êtres sont[119].

Si nous pouvons reconnaître derrière la « distance du mot et de *cette* chose réelle » un idéalisme de tradition platonicienne qui se détourne volontairement du phénoménal, qui se préoccupe de l'idée, de l'*eidos* de la chose plutôt que de « se pencher sur l'obscur[120] », sur ce qui se meut et qui meurt, en un mot sur « *cette* chose réelle » en particulier, la suite du propos de Bonnefoy se fait ici plus énigmatique. L'amour, l'autre nom de ce projet poétique, désigne l'« invention de l'objet », c'est-à-dire l'attachement, ici poétique, à ce qui est de l'ordre du phénoménal, à ce qu'est justement l'objet par opposition au concept, autrement dit à « *cette* chose réelle » plutôt qu'à une forme purement intellectuelle. En ce sens, Baudelaire, et avec lui la poésie française

[118] Bien qu'il existe des travaux universitaires qui remettent en cause cette hypothèse historiographique en récusant l'idée d'une postérité décisive de Baudelaire dans la poésie française du XX^e^. Voir Henri Peyre, qui affirme dans « Remarques sur le peu d'influence de Baudelaire » : « L'influence de Baudelaire sur la poésie du XX^e^ siècle est à peu près inexistante. », *Revue d'histoire littéraire de la France,* avril-juin 1967, pp. 426-427.

[119] Yves Bonnefoy*,* « Paul Valéry », *L'Improbable et autres essais, op. cit.* (1980), p. 101.

[120] Il s'agit d'une expression de Char que Nathalie Riou reprend comme titre à sa thèse, *Se pencher sur l'obscur* : *la poésie de René Char*, soutenue sous la direction de Philippe Forest, à l'Université de Nantes en 2008.

moderne post-baudelairienne, auraient la spécificité d'avoir « reconnu » et assumé sans concession ce que Bonnefoy nomme « ce vouloir secret » et que l'on entendra comme un retour à « *cette* chose réelle ». Le déictique suffit à nous dire qu'il s'agit non pas de l'idée de la chose mais bien de la chose vivante et mortelle, celle qui apparaît comme absolument singulière et irréductible à l'abstraction intellectuelle, celle qu'on peut toucher et dont l'existence est frappée de contingence. La scission baudelairienne, avant de correspondre à un bouleversement d'ordre formel ou thématique, serait donc un déplacement tout entier, une révolution de la poésie, qui revient d'une certaine manière sur ses pas, pour s'attacher au phénoménal, à l'objet qui « pèse plus lourd dans la tête de l'homme que les parfaites Idées[121] », à la « salamandre surprise[122] ». Non seulement pour s'y attacher, pourrait-on dire, mais pour en faire sa préoccupation primordiale.

L'analogie entre la poésie et l'amour, qui traverse la poésie moderne, est alors plus limpide : la poésie, « comme l'amour », procède d'un mouvement ontologique, dont le champ d'investigation n'est cependant pas l'Être, mais « des êtres », ou plus exactement *ces* êtres, multiples et changeants, insaisissables et contingents, singuliers et finis. Un titre tel que *L'amour la poésie*[123], qui affirme l'identité des notions d'« amour » et de « poésie » par la juxtaposition, sans même s'embarrasser d'une ponctuation ou d'un outil de comparaison, s'éclaire ainsi d'un nouveau sens à l'aune des propos de Bonnefoy : l'amour et la poésie partagent ce même « vouloir secret », celui de dévoiler des êtres. Il en est de même de la définition sibylline du poème par Char, « Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir[124] », dans laquelle le poète proclame l'identité de l'amour et du poème par la structure attributive. Dans cette déclaration, le poème est donné pour une forme d'amour singulière, qui réalise le désir sans le dénaturer et permet ainsi de le garder vivant et vif dans l'expérience même de sa satisfaction dont la finalité première est pourtant de l'épuiser.

La proximité, voire l'identité de l'amour et de la poésie – du moins de la poésie post-baudelairienne – serait donc dans l'attachement au phénoménal, attachement au sens fort du terme, qui cherche à embrasser l'objet en chair et en os, sans l'abstraire, le réduire ou le formaliser, et qui s'apparente, dans la formulation de Bonnefoy, à une décision sur le destin ontologique des êtres. On pourrait s'attarder sur le choix du verbe « décider » ici : dire que

[121] Yves Bonnefoy, « Il s'agit bien de *cet* objet », *Anti-Platon* (1947), *O.C.,* p. 33.

[122] *Id.*, « Lieu de la salamandre », *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), *ibid.,* p. 84.

[123] Paul Éluard, *L'amour la poésie* (1929), *O.C.*, t. I, *op. cit.*, p. 227.

[124] René Char, texte XXX, « Partage formel », *Seuls demeurent*, repris dans *Fureur et mystère* (1948), *O.C., op. cit.,* p. 162.

l'amour et la poésie ont une intention et une finalité communes, qui consistent à « décider que des êtres sont », serait-ce affirmer qu'il y a un pouvoir démiurgique dans l'amour et dans la poésie, celui de créer de l'être à partir de rien ? Nous pensons que Bonnefoy pointe plutôt un pouvoir de révélation : la poésie comme l'amour a le pouvoir de mettre à nu des êtres, autrement dit de dévoiler qu'ils sont. La question n'est peut-être pas tant de déterminer pourquoi ou en vertu de quelle causalité ces êtres sont, ni de les *faire* naître à l'existence par la magie performative d'un mot, mais de les aimer et de les écrire pour révéler leur présence propre, ce qui équivaut à « décider » qu'ils sont. Finalement, le fait que des êtres soient ou ne soient pas sans la poésie et l'amour importe assez peu et là n'est pas non plus la question : ce qui importe, c'est qu'une intention commune anime l'amour et la poésie, et que cette intention relève de la décision phénoménologique de dévoilement des êtres. Décider que « des êtres sont », revient en définitive à faire la rencontre de *cette* salamandre[125], immobile mais vivante, aperçue sur un recoin de mur par pur hasard. Or il s'agit malgré tout d'une question de langage, car cette rencontre, si elle advient, ne peut avoir lieu que dans le dépassement de la simple définition linguistique et conceptuelle de ce qu'est la salamandre. Une identification qui subsume l'objet sous la catégorie hyperonymique à laquelle il appartient – en l'occurrence les batraciens – n'autorise pas à parler de rencontre. Il faudrait dépasser la simple reconnaissance taxinomique de la salamandre, pour que toute l'épaisseur de cette existence unique miroite dans son apparition : la symbolique historique de l'animal comme emblème de l'ardeur amoureuse ou esprit du feu participe par exemple de cette complexité combinatoire, mais ne l'épuise pas. Dans le poème « Lieu de la salamandre » de *Douve*, différentes images concourent certes à l'élaboration de l'imaginaire symbolique de l'animal mais la rencontre du poète avec *cette* salamandre en particulier n'en est pas moins unique et irréductible, autrement dit amoureuse. C'est en ce sens que nous pouvons comprendre ce que Bonnefoy nomme « l'invention de l'objet » en jeu dans la poésie et dans l'amour, car la poésie comme l'amour réinvente le lien de l'objet et du mot. La poésie, « premier pas de la conscience dans les pierres[126] », décide que cette salamandre est, comme apparition vivante et mortelle, à l'instant présent. En ce sens, le devoir de la poésie est de dévoiler la présence propre de cette chose réelle, de cette salamandre, par le pouvoir du mot, non en tant qu'il existe déjà dans le répertoire linguistique, mais en tant qu'il est inventé par le poète.

[125] Voir Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais, op. cit.* (1980), p. 248.

[126] *Id.*, « Lieu de la salamandre », *op. cit.*, p. 84.

Il apparaît alors que si « la poésie comme l'amour doit décider que les êtres sont », c'est en vertu d'un certain rapport au langage. Nous rejoignons ici le lien linguistique établi par Jean-Luc Marion entre l'érotique et la poésie, dans *Le phénomène érotique* :

> L'amant s'adresse directement à l'amant dans l'intention de l'exciter et d'en recevoir sa propre chair ; les amants n'éprouvent donc nul besoin de passer par la description d'objets, d'énoncer les propriétés des étants ni de se référer à des états de choses ; ou plutôt la réduction érotique les en dispense et même les en détourne radicalement. […]. Par définition, leur langage s'affranchit du monde et les en affranchit (et sans doute, la réduction érotique a partie liée avec la poésie, en sorte que toute poésie, dans son fond, proviendrait de l'érotique et y reconduirait)[127].

Pour comprendre le propos de Jean-Luc Marion, il faut d'abord revenir sur ce qu'il entend par « réduction érotique ». Le terme de « réduction » appartient à la terminologie de la phénoménologie (plus spécifiquement celle fondée par Husserl) et invite à la suspension de tout jugement et de tout présupposé concernant l'existence du monde, autrement dit à la mise en parenthèses de toute considération mondaine, de toute *doxa*, pour établir « un fondement indubitable et originaire de la connaissance[128] ». De même que l'existence des choses n'est pas la préoccupation de l'amour ni de la poésie qui visent à dévoiler et non pas à prouver ou à réfuter l'existence de la chose ; ici, l'existence du monde n'est pas l'enjeu primordial de la démarche phénoménologique qui cherche à attribuer un sens aux choses apparues à la conscience. La « réduction érotique », telle que l'entend Jean-Luc Marion, s'élabore justement à partir de cette méthode qui vise un « retour aux choses mêmes[129] », selon la célèbre formule de Husserl. *Le phénomène érotique* se structure en effet autour de l'hypothèse selon laquelle l'homme se définit « par la modalité originaire et radicale de l'érotique[130] », et qu'il faut, par conséquent, écarter la *réduction épistémique* « qui ne garde d'une chose que ce qui y reste répétable, permanent[131] », mais également la *réduction ontologique* « qui ne garde de la chose que son statut d'étant pour le reconduire à son être[132] » afin de tenter la *réduction érotique*. Un des arguments de Jean-Luc Marion pour souligner l'insuffisance des deux premières réductions consiste à noter que les certitudes produites par la réduction épistémique et par la réduction

---

[127] Jean-Luc Marion, *Le phénomène érotique, op. cit.*, p. 248.

[128] Jean-François Lyotard, *Phénoménologie*, Paris, PUF, « Que sais-je », 2004 [1954], p. 24.

[129] « Auf die "Sachen selbst" zuruckgehen » : Edmund Husserl, *Recherches logiques*, t. II, Paris, « coll. Epiméthée », PUF, 1961, p. 6.

[130] Jean-Luc Marion, *Le phénomène érotique, op. cit*, p. 19.

[131] *Ibid.*, p. 42.

[132] *Ibid.*

ontologique sont menacées de vanité, car elles peuvent s'annuler par la question « à quoi bon ? » aussitôt qu'elles sont établies. À l'inverse, la réduction érotique permet non pas de produire une certitude qui s'effondre devant la vanité mais bien d'assurer mon existence face à la vanité, autrement dit, d'« obtenir d'ailleurs la justification d'être[133] ». Ce qui singularise la réduction érotique se situe justement dans cette source extérieure qui fournit une assurance jamais entièrement maîtrisable ou explicable, mais inébranlable, différente par nature de la certitude, qui est construite et précaire précisément pour cette raison-là. Ce qui permet à Jean-Luc Marion de conclure que je suis et que j'ai à être en tant qu'*aimé* et non en tant qu'*étant*.

Le passage ci-dessus spécifie dès lors le rapport particulier que les amants entretiennent avec le langage en régime de réduction érotique. Le langage permet en effet aux amants de prendre chair, d'obtenir cette « justification d'être » et il est, en ce sens, vidé de sa de sa finalité mondaine. Plutôt que la description du monde, voire la transmission d'information, le langage érotique vise donc une assurance que les amants sont. Selon l'expression de Jean-Luc Marion, le langage érotique « parle pour ne rien dire[134] », ce qu'Éluard formule autrement dans « L'Amoureuse » : « Ses rêves en pleine lumière / Font s'évaporer les soleils / Me font rire, pleurer et rire / Parler sans avoir rien à dire[135] ». La « fonction non-référentielle » du discours poétique, selon la terminologie de Michel Riffaterre[136], caractérise donc également le discours des amants, et éclaire le lien intime que Jean-Luc Marion établit entre poésie et érotique : toutes deux recherchent l'assurance face à la vanité et s'affranchissent de toute forme d'obligation linguistique envers le monde. En cela, le langage des amants est poétique car, comme la poésie, il ne parle pas pour dire quelque chose mais dire que quelque chose *est*. Et nous revenons, par ce lien linguistique entre l'érotique et le poétique, à l'affirmation de Bonnefoy : « La poésie comme l'amour doit décider que des êtres sont ».

La libération des mots de toutes formes d'obligation envers le monde et « d'abord du devoir de le connaître[137] », en régime de réduction érotique comme en poésie, mérite cependant qu'on s'y attarde. Il s'agit ici de se délivrer d'une certaine forme de connaissance qui accorde le primat à la visibilité et à l'évidence, qui cherche l'élucidation, l'explication, en un mot, la

---

[133] *Ibid*., p. 45.

[134] *Ibid*., p. 248.

[135] Paul Éluard, « L'Amoureuse », *Mourir de ne pas mourir*, *Capitale de la douleur*, *O.C.,* t. II, *op. cit.,* p. 140.

[136] Michel Riffaterre, « L'illusion référentielle », *Littérature et réalité*, Paris, Points-Seuil, 1982, p. 107 à 110.

[137] Jean-Luc Marion, *Le phénomène érotique, op. cit.* (2003), p. 248.

mise en lumière. Cette connaissance, qui correspond à ce que Bonnefoy appelle la « connaissance intellectuelle », relève de la réduction épistémique selon la terminologie de Jean-Luc Marion. Or si la réduction érotique affranchit bien les amants et leurs mots de ce devoir de connaître le monde, une autre acception de la connaissance pourrait bien définir le couple poésie et amour. Un lien intime relie le désir érotique à la connaissance, elle-même traversée par un désir, un désir épistémologique. Comme l'écrit André Frénaud dans un poème qui s'intitule « Sans pitié » où il donne la parole à une figure féminine, « Pour connaître le monde / pour découvrir l'unique dont j'étais privée / j'ai ouvert les jambes[138] ». L'ouverture des jambes, qui est le geste érotique paradigmatique du corps féminin, est ici motivée par la connaissance : le désir érotique procède d'un désir épistémologique. Il y aurait, dans l'amour comme dans la poésie, un mouvement qui relève de la connaissance, mouvement au fondement même de l'identité mystérieuse des deux notions. Restent à déterminer la nature et la modalité de ce mouvement, pour éviter de tomber dans une fausse impasse qui implique de trancher entre la portée ontologique de la poésie et de l'amour et leur désintéressement de la connaissance du monde, d'une certaine manière entre le propos de Bonnefoy et celui de Jean-Luc Marion. Affirmer que la poésie comme l'amour est mue par la connaissance, impose de définir cette connaissance, notamment pour la distinguer de la connaissance en régime de réduction épistémique.

Renaud Barbaras souligne cette dynamique de connaissance intrinsèque à l'amour, dans le dernier chapitre de son livre, *Le désir et le monde*. Le propos s'articule autour de l'hypothèse selon laquelle tout désir est un désir de connaissance et que « le dévoilement [est] la modalité d'être originaire du désir[139] ». Si donc « la relation érotique à l'autre relève au fond du connaître[140] », l'amour est fondamentalement un désir de connaissance. Renaud Barbaras identifie en effet ici l'amour au désir, qui « contient tout ce qui semble relever de l'amour, au point que ce transport pourrait aussi bien être nommé l'amour[141] ». La formulation rappelle celle de Bonnefoy, « cette invention de l'objet qu'on peut certes nommer l'amour », sans doute parce qu'existe un rapport de proximité, voire d'identité entre le désir, l'invention de l'objet et l'amour. Car l'amour, à travers ces deux définitions, désigne en réalité un désir, celui de connaître autrement que par la connaissance analytique, de connaître l'objet par tâtonnement,

[138] André Frénaud, « Sans pitié », *Depuis toujours déjà,* dans *La Sorcière de Rome* suivi de *Depuis toujours déjà*, Paris, Poésie/Gallimard, « NRF », 1984 [1970], p. 112.

[139] Renaud Barbaras, *Le désir et le monde*, Paris, Hermann Éditeurs, coll. « Tuchè », 2016, p. 207.

[140] *Ibid*., p. 206.

[141] *Ibid*., p. 221.

par dévoilement. La particularité de cette connaissance érotique et poétique apparaît alors plus nettement : elle invente l'objet car elle le dévoile et le fait apparaître, et par ce même geste, elle réinvente le rapport de l'objet au mot. Ce dévoilement intègre cependant une part irréductible de mystère et de voiles, qui fait écrire au poète « Ô mon amour il n'y a rien que nous aimons / Qui ne fuie comme l'ombre / Comme ces terres lointaines où l'on perd son nom[142] ». L'objet érotique et poétique a le don de s'échapper sans cesse, tout en s'offrant à la mise à nu, comme une ombre fuyante et insaisissable. Contrairement à la mise en lumière qu'on associe à la connaissance scientifique – et plus généralement à la connaissance intellectuelle –, la connaissance en jeu dans la poésie et l'amour est une exploration qui préserve une zone inexplorée, un terrain inconnu.

Nous pouvons aller plus loin et affirmer que cette part d'inconnu qui échappe au dévoilement, ce mystère qui se dérobe à l'élucidation forme la condition même de la connaissance poétique et érotique. Dans *Le travail vivant de la poésie*, Jérôme Thélot développe justement l'idée selon laquelle l'écriture poétique revient à « […] conduire la pudeur à l'impudeur : le travail proprement poétique consistant à faire passer dans le jour la nuit demeurée nuit, à garder pure la pudeur en son exposition[143] ». Si la conduite de la pudeur à l'impudeur fait signe vers la mise à nu, nous comprenons que cette dernière a une particularité : celle d'exposer la part de nuit sans la dénaturer, c'est-à-dire sans la renverser en clarté. L'expression « faire passer dans le jour la nuit demeurée nuit » décrit avec exactitude cette mise à nu paradoxale, et rappelle la définition du poème par Char comme « l'amour réalisé du désir demeuré désir ». Le parallèle des deux formulations nous semble ici significatif car il permet de cerner plus précisément le mouvement de connaissance spécifique à la poésie qui cherche à mettre à nu, à tirer au clair son objet tout en lui laissant sa part nocturne et mystérieuse, sa part d'inconnu irréductible. Dès lors, cette dynamique de dévoilement proprement poétique qui consiste à incorporer l'inconnu peut échapper au risque de dénaturer l'objet dans le processus de mise à nu. Le désir comme la nuit conserve sa puissance vitale et tait son secret bien qu'il soit, dans une certaine mesure, réalisé, mis à nu et offert. Ce mode de dévoilement propre à la poésie ne peut alors s'entendre comme connaissance seulement si nous faisons la distinction entre deux différents rapports à la connaissance. Toujours dans *Le travail vivant de la poésie*, Jérôme Thélot écrit :

---

[142] Georges Schehadé, texte VIII, *Poésies II*, dans *Les Poésies*, édition augmentée de *Le nageur d'un seul amour*, Paris, Poésie/Gallimard, « NRF », 2001 [1952], p. 64.

[143] Jérôme Thélot, *Le travail vivant de la poésie*, *op. cit.,* p. 28.

> Si le poétique est hostile au scientifique et ne peut pas ne pas l'être, c'est parce que celui-ci est un mode de révélation dans lequel c'est la lumière qui est conditionnelle, quand le poétique, au contraire, est une révélation dans laquelle c'est la "nuit" qui conditionne, qui détermine et qui révèle[144].

Entre le scientifique et le poétique, il y aurait donc plus qu'une hétérogénéité, une nécessaire *hostilité* qui tient au fonctionnement même de ces deux « mode[s] de révélation ». La métaphore de la lumière qualifie ici à la fois la méthodologie et l'objectif de la révélation scientifique qui cherche à éliminer les zones d'ombre, à déchiffrer et à éclaircir tandis que la révélation poétique sauvegarde la part du mystère – symbolisée par la nuit – qui, tout en échappant sans cesse à l'élucidation, devient paradoxalement la condition même de la révélation. Cela signifie que la connaissance poétique est un dévoilement perpétuel, une mise à nu sans cesse reconductible.

Lorsque Baudelaire écrit dans « Mademoiselle Bistouri », « J'aime passionnément le mystère, parce que j'ai toujours l'espoir de le débrouiller » (*SdP,* 353), il fait signe vers l'amour que Bonnefoy définit comme « invention de l'objet », amour que nous avons identifié au désir de connaissance, amour qui devient obsession, frôlant la pathologie – comme l'indique d'ailleurs l'étymologie de l'adverbe « passionnément ». Néanmoins l'objet de cet amour est « mystère », et demeure tel, car l'élucidation n'aboutit jamais. Si « l'espoir » de clarification, autrement dit de connaissance, motive et meut la passion du poète, il n'est, en quelque sorte, que l'intuition d'une possibilité. Cette intuition doit rester au stade d'espoir, comme potentiel et horizon, pour que la poésie produise son propre mode d'intelligibilité qui intègre l'inconnu. Plutôt que de clarifier ce qui ne peut l'être sans être déformé, le poème assume cette propension du réel à se dérober. Situé dans cette tension entre dévoilement et mystère, le désir poétique est donc tiraillé entre le connu et l'inconnu, ce que René Char exprimera à son tour dans un fragment qui révèle l'ambivalence fondamentale du rapport à la connaissance : « Nous sommes écartelés entre l'avidité de connaître et le désespoir d'avoir connu[145] ». Le désir de connaissance s'exprime ainsi comme une pulsion sensuelle, un attachement érotique à l'objet, tandis que le désespoir, par un écho à l'épisode du péché originel où l'accès à la connaissance du bien et du mal rime avec l'expulsion du jardin d'Éden, s'oppose ici à « l'espoir » baudelairien de « débrouiller » le mystère. Une réponse possible à ce déchirement se formule dans le poème, qui offre une autre modalité du connaître, un dévoilement intermittent qui préserve le mystère

[144] *Ibid.,* p. 74.

[145] René Char, texte 39, « Feuillets d'Hypnos »*, Fureur et mystère*, *O.C.*, *op. cit.,* p. 184.

irréductible[146] tout en maintenant l'espoir de l'explorer. Le poème comme l'amour *invente* ainsi son objet comme une apparition surprenante à faire apparaître indéfiniment, à dénuder passionnément sans en découvrir jamais entièrement le secret. C'est ainsi, du moins, que René Char semble concevoir l'amour comme la poésie, lorsqu'il écrit dans « À*** », poème lyrique dont le destinataire énigmatique est dissimulé : « Chacun de nous peut recevoir / La part de mystère de l'autre / Sans en répandre le secret[147] ». De la même manière que ce que nous aimons nous apparaît dotée d'une présence « sombre et inégalable[148] » et que l'amour s'apparente à la connaissance intime de cette présence, la connaissance poétique s'attache à la mise à nu de la présence unique et secrète de l'objet. Cette mise à nu poétique et amoureuse a la particularité de ne pas tomber dans deux attitudes qui oublient et négligent tous deux l'objet à connaître, à aimer : d'une part la contemplation muette qui suspend l'expression devant l'inconnu, de l'autre, la connaissance analytique qui creuse irrémédiablement un écart entre le mot et l'objet, notamment par des distinctions conceptuelles, des classifications arbitraires.

5. Nudité, mise à nu, dévoilement

5.1. Mise à nu et nudité

L'expression « mise à nu » pour qualifier la connaissance poétique n'est pas un simple recours métaphorique car l'imaginaire du corps nu et de la nudité est déterminant dans le cadre de notre travail. Deux raisons motivent ce choix terminologique. La première tient au caractère dynamique de la nudité qui serait moins un état définitif qu'un état en devenir, moins un acquis qu'une quête perpétuelle et une continuelle tension, comme le précise Giorgio Agamben dans la définition qu'il en donne dans *Nudités* :

> Dans l'expérience que nous pouvons en faire, la nudité est toujours dénudement ou mise à nu, jamais forme ou possession stable. En tout cas, difficile à saisir et impossible à retenir. […] Événement qui n'atteint jamais sa forme complète, forme

[146] Pour une critique de la transparence totale, nous renvoyons au beau livre de Jean-Louis Chrétien qui traite, entre autres, du thème de la « nudité » : Jean-Louis Chrétien, *La voix nue. Pour une phénoménologie de la promesse,* Paris, Éditions de Minuit, « Collection Philosophie », 1990.

[147] René Char, « À*** », *À une sérénité crispée*, *Recherche de la base et du sommet*, *O.C.,* p. 762.

[148] Louis Aragon, « Poème à crier dans les ruines », *La Grande Gaité*, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Olivier Barbarant, préface de Jean Ristat, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 447.

> qui ne se laisse jamais saisir dans l'intégralité de son surgissement, la nudité, est, à la lettre, infinie, elle ne finit jamais de survenir[149].

Cette définition met en exergue la dimension reconductible de l'expérience de la nudité, si elle relève effectivement d'un geste de mise à nu toujours à accomplir. Ici, la nudité n'est pas définie comme un état mais comme un processus, comme une conquête et non une forme figée. Autrement dit, si l'expérience de la nudité correspond toujours à une mise à nu, c'est que l'état de nudité pure et absolue ne peut jamais être totalement atteint. Parler de « mise à nu » pour le mouvement de la poésie revient dès lors à caractériser cette forme de connaissance qui inclut dans son procès une part de voiles. Nous rejoignons ici le dévoilement poétique que Jérôme Thélot décrit comme « une révélation dans laquelle c'est la nuit qui conditionne, qui détermine et qui révèle[150] ». Cette révélation paradoxale s'incarne, par exemple, dans la matière commune et la continuité organique de la lumière et de la nuit, telles que les pense Lorand Gaspar :

> Cette lumière que je cherche à tâtons dans les choses, dans les corps et leurs rencontres, celle qui bouge parfois dans la parole, comment pourrais-je la chercher si sa nature était étrangère à la vivacité du tissage, à l'épaisseur de la nuit ?[151]

Si la recherche « à tâtons » suggère l'invention de l'objet que Bonnefoy nomme « l'amour » dans toute sa dimension charnelle, le dévoilement et l'élucidation sont ici de la même étoffe que l'opacité nocturne. La nature de ce qui est éclairé, de ce qui est mis à nu est solidaire de « l'épaisseur de la nuit », de cette part obscure inapprivoisable. Cette dimension infinie de la nudité, qui mène Agamben à la considérer comme un « événement », peut s'appliquer à la poésie, du moins à *une* poésie, qui trouve son origine dans la poétique baudelairienne et dont les enjeux traversent la poésie française moderne jusqu'à trouver une cohérence théorique et une thématisation chez Yves Bonnefoy.

Comme nous l'avons rappelé dans les premières pages de l'introduction, la « mise à nu » rappelle aussi inévitablement le titre *Mon cœur mis à nu*, qui fait entendre une prémisse d'écriture de l'intime : offrir au lecteur ses pensées et ses expériences les plus privées, les plus impudiques. Or la tension entre le dévoilement et le mystère demeure vive à travers ce titre programmatique, car la lecture rencontre sans cesse l'impossibilité de faire la part des dissimulations volontaires et d'involontaires révélations, de ce qui est avoué et de ce qui est tu.

---

[149] Giorgio Agamben, *Nudités*, *op. cit.*, p. 92.

[150] Jérôme Thélot, *Le travail vivant de la poésie*, *op. cit.,* p. 28.

[151] Lorand Gaspar, *Feuilles d'Observation*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1986, p. 53.

Cette tension permet de saisir un deuxième aspect de la nudité qui miroite dans l'expression « mise à nu » : une forme de connaissance se joue dans toute mise à nu. Le début du poème « Prête aux baisers résurrecteurs » de Paul Éluard éclaire cette idée : « Pauvre je ne peux pas vivre dans l'ignorance / Il me faut voir entendre et abuser / T'entendre nue et te voir nue / Pour abuser de tes caresses[152] ». Dans ces vers, l'impératif érotique de dévoiler le corps correspond, sur le plan métaphorique, à une urgence de connaître, à travers la syllepse du verbe « entendre » qui fait signe vers un acte aussi bien auditif que cognitif. La nudité féminine représente bien un accès érotique à la connaissance car nous lisons dans la strophe suivante : « Je connais ton secret par cœur / Toutes les portes de ton empire / Celle des yeux, celle des mains / Des seins et de ta bouche où chaque langue fond[153] ». C'est ainsi le désir de connaissance qui porte le poète à la mise à nu, d'une même impulsion de dévoilement poétique et érotique. L'ignorance s'oppose ici à la connaissance charnelle d'un autre corps, à la rencontre sensuelle qui seule peut apprivoiser le « secret » sans le révéler. Toujours dans *Nudités*, Agamben définit lui aussi la nudité « comme chiffre de la connaissance[154] » :

> La nudité – mieux, le dénudement –, comme chiffre de la connaissance, appartient au vocabulaire de la philosophie et de la mystique. Et non seulement pour ce qui concerne l'objet de la connaissance suprême, qui est « l'être nu » […] mais aussi pour ce qui est du procès même de la connaissance[155].

La nudité serait donc à la fois le « procès » et l'« objet » de la connaissance, de la même manière que le mot « connaissance » désigne aussi bien l'acte de se rapporter à l'objet que le résultat de cet acte. Pour gloser l'expression « l'objet de la connaissance suprême » choisie par Agamben, nous pouvons rappeler le propos de François Jullien qui, dans son exposé sur le nu, affirme que « le nu est la "chose même" — il est l'en-soi, il est l'essence[156] », et en ce sens « un certain parti-pris de la pensée dans la façon de se saisir du réel et de s'y rapporter[157] ». Cette saisie du réel apparaît en effet comme le véritable enjeu de toute mise à nu, dont la visée n'est pas tant le « nu » inatteignable par définition, qu'un dévoilement perpétuellement recommencé. La

[152] Paul Éluard, « Prête aux baisers résurrecteurs », *Corps mémorable*, *O.C.*, t. II, *op. cit.,* p. 134.

[153] *Ibid.*

[154] Giorgio Agamben, *Nudités, op. cit.*, p. 117.

[155] *Ibid.*

[156] François Jullien, *De l'essence ou du nu*, avec des photographies de Ralph Gibson, Paris, Éditions du seuil, 2000*,* p. 9.

[157] *Ibid.*

nudité étant, toujours selon le mot d'Agamben, la « connaissabilité[158] » de la chose, elle se porte au-delà du seul accès à la corporéité physique et oriente déjà notre lecture vers l'« acte de connaissance[159] » qui peut advenir en régime poétique.

La « signature théologique[160] » de la nudité, qui occupe la majeure partie de l'enquête exégétique menée par Agamben dans *Nudités*, pourra enrichir nos lectures de poèmes qui, pour certains, reprennent et repensent le lien établi entre la nudité et l'accès à la connaissance dans l'épisode du péché originel : « Alors chacun ouvrit les yeux et ils virent qu'ils étaient nus. » (Genèse, 3, 7). La figuration biblique de la connaissance par la vision des corps nus, et la question du péché qui lui est liée, n'est cependant qu'une dimension parmi d'autres – même si elle est essentielle dans une poésie comme celle de Pierre Jean Jouve[161] – de la portée érotique du nu. L'imaginaire biblique n'est ainsi qu'un aspect d'un imaginaire structurant pour la mise à nu : l'imaginaire de l'érotisme.

5.2. Imaginaires de la nudité et positionnement critique

Le terme « imaginaire » est ici à prendre dans un sens précis, moyennant une approche critique en particulier, inaugurée notamment par Gaston Bachelard avec ses travaux sur l'imaginaire de la matière et la symbolique des quatre éléments, ou par Jean-Pierre Richard qui définit l'objectif de son travail sur *L'Univers imaginaire de Mallarmé* ainsi :

> Le problème n'a pas en effet été pour nous de savoir comment, d'où, par quel canal mythique, social ou historique, Mallarmé a reçu ses images, ni même quel sens celles-ci pouvaient bien enfermer avant qu'il ne les reprenne à son compte : cette *reprise* seule nous a concerné. Nous avons seulement cherché à discerner la signification que ces thèmes avaient revêtue pour Mallarmé lui-même, et la valeur spéciale qu'ils avaient prise chez lui, en se combinant les uns avec les autres[162].

[158] Giorgio Agamben, *Nudités, op. cit.,* p. 119.

[159] Yves Bonnefoy, *La Présence et l'Image*, *O.C.,* p. 483.

[160] Giorgio Agamben, *Nudités, op. cit.*, p. 83.

[161] Nous pensons notamment au recueil *Le Paradis perdu* qui accorde une place centrale à la sensualité dans la réécriture poétique de certains épisodes de la Genèse, dont celui du péché originel : « Elle voit que l'arbre est bon à manger et agréable à la vue, et qu'il est précieux pour ouvrir l'intelligence. Elle prend de son fruit – / Elle détache le fruit sans douleur. / Elle porte le fruit, du serpent jusqu'à elle. », « Actus », *Le Paradis perdu*, *Premier livre*, *Œuvre*, t. I, *op. cit.,* p. 48.

[162] Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, « Pierres vives », 1961, p. 29.

La démarche méthodologique de Jean-Pierre Richard consiste donc à esquisser l'imaginaire poétique de Mallarmé au prisme d'une atmosphère propre au poète, d'un système de thèmes, d'objets, de matières de prédilection qui constituent « un musée de l'imagination mallarméenne[163] ». Nous remarquons également qu'il ne s'agit pas, pour le critique, d'établir une archéologie « mythique », « social[e] » ou « historique » des motifs qui composent le texte étudié. Si seule la « reprise » des images par le poète lui importe, c'est parce que même des images d'Epinal ou des motifs traditionnels changent de signification dans la combinatoire spécifique de l'œuvre. La visée de l'analyse n'est pas le repérage et l'interprétation de différents imaginaires qui préexistent au texte, mais la construction d'un imaginaire propre qui émerge de la cohérence interne de l'œuvre. L'objectif est d'élucider un réseau d'images, de motifs, de sensations qui font sens dans cette cohérence interne et qu'on pourrait nommer « imaginaire ». Aussi, notre travail se situera dans la lignée du travail critique de Gaston Bachelard et de Jean-Pierre Richard dans la mesure où nous constituerons un *imaginaire* de la nudité, ou pour le dire autrement, une poétique de la mise à nu, qui cristallise les enjeux érotiques, esthétiques et épistémologiques d'un moment de la poésie moderne française.

La polysémie de l'« imaginaire » est d'ailleurs intéressante à noter : le terme désigne à la fois ce qui relève du domaine de l'imagination, de la rêverie, et un registre essentiel du champ psychanalytique, aux côtés du réel et du symbolique. L'acception psychanalytique du terme aura certainement son importance dans notre lecture, étant donné les liens de certains poètes que nous lirons avec l'inconscient et la discipline naissante de la psychanalyse – Jouve, Char, Éluard, Bataille, Frénaud pour n'en citer que les principaux. Mais nous entendons avant tout par « imaginaire » un agencement singulier d'images et de thèmes qu'il s'agit de recenser et d'interpréter à travers les échos et les correspondances qui émanent de l'œuvre. Postuler l'imaginaire de la nudité dans l'œuvre d'un poète revient donc à établir un réseau de significations qui décline plusieurs sens et représentations possibles de la nudité en tant qu'elle est toujours une mise à nu, du sens propre au sens figuré, du sens concret au sens symbolique. L'étude de l'imaginaire consiste à « chercher à propos de tous les mots, les désirs d'altérité, les désirs de double sens, les désirs de métaphores […] les désirs de quitter ce qu'on voit et ce qu'on dit en faveur de ce qu'on imagine[164] », selon les éléments de définition que Gaston Bachelard livre dans *L'Air et les Songes*. À l'instar de ce même Gaston Bachelard qui enquête

[163] *Ibid.,* p. 19.

[164] Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*. *Essai sur l'imagination du mouvement,* Paris, José Corti, 1943, p. 10.

sur l'imaginaire de l'eau, du feu, de la terre et de l'air au prisme d'exemples majoritairement empruntés à la poésie[165], nous esquisserons ainsi un imaginaire de la mise à nu. Pour déterminer en quoi les différentes images et les divers aspects de la nudité composent un imaginaire tout entier, qui se décline du pur fantasme à l'expérience charnelle, de l'incarnation sexuelle à la pulsion de connaissance, de l'érotisme du corps à la connaissance érotique, il nous faudra explorer ce que Jean-Pierre Richard nomme « les réseaux imaginaires » :

> La germination imaginaire du rapport qualifie donc la spécificité de l'invention. Or c'est ce caractère particulier dont nous avons tenté de fixer la nuance. Pour cela il fallait se plonger d'emblée dans les réseaux imaginaires et choisir d'en adopter intérieurement les perspectives[166].

C'est ainsi la combinaison établie entre différentes images et divers thèmes qui semble être au fondement de la spécificité de l'œuvre. Ce que Jean-Pierre Richard appelle « germination imaginaire » est une association singulière, un agencement particulier, choisis ou subis par le poète pour attribuer plusieurs sens possibles à une notion, pour mettre en œuvre les évolutions inédites d'une image, qui devient ainsi unique dans le système combinatoire d'un poème ou d'une poétique tout entière :

> Ainsi, par exemple, chez Mallarmé une certaine image cruciale de la nudité domine la zone érotique, mais s'étend également aux domaines de la pensée la plus pure, de la rêverie esthétique et métaphysique[167].

L'exemple de la nudité, utilisé ici pour appuyer le propos, nous intéresse tout particulièrement car il s'agit de notre propre objet d'étude. Si l'on suit le raisonnement de Jean-Pierre Richard, dans la poésie de Mallarmé, la nudité est intimement associée à l'érotisme mais aussi à une pureté d'ordre esthétique et métaphysique. La nudité au sens propre, qui est celle du corps, est donc enrichie d'une nudité métaphorique qui correspond à une écriture épurée, ou à une métaphysique du dénuement et du vide. Cet exemple permet de mieux délimiter le sens que nous attribuons à « l'imaginaire de la nudité » dans le cadre de ce travail. De la même manière que dans la poésie de Mallarmé, dans notre corpus la nudité est d'abord une « image cruciale »

---

[165] Voir Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938 ; *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1941 ; *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943 ; *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1946 ; *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948.

[166] Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé, op. cit*, p. 30.

[167] *Ibid*., p. 26.

qui donne lieu à une rêverie poétique sur l'érotisme du corps pour devenir ensuite un paradigme de connaissance poétique. L'acception métaphorique et le sens figuré de la nudité participent ainsi de l'élaboration de l'imaginaire en question : le passage de l'image à l'imaginaire est ainsi à mettre en parallèle avec le passage de la nudité au sens propre à la nudité au sens figuré.

5.3. Érotisme et mise à nu

Si, dans son essai, Agamben invite à considérer la nudité toujours comme un dénudement, c'est précisément parce que la mise à nu n'aboutit paradoxalement pas au « nu ». Autrement dit, elle n'est jamais un accès plein et entier au corps sur le plan érotique et ne figure pas une connaissance sans reste et sans ombre. C'est en cela que la connaissance poétique comme la connaissance érotique est une mise à nu, ou pour le dire avec les mots de Bonnefoy, une « prescience de l'invisible[168] ». Il y a toujours, dans cette connaissance-là, une intention double : l'intuition d'une présence à dévoiler qui va de pair avec la conscience intime que l'invisible, l'*indévoilable* est la condition même de la visibilité et du dévoilement. Dès lors, la réversibilité du visible et de l'invisible nous permet de rapprocher l'une de l'autre et d'élucider l'une par l'autre la dimension épistémologique et la dimension érotique de la poésie. Si l'érotisme naît de la combinaison du dévoilé et du voilé, du dévêtu et du vêtu qui invite au fantasme, la solidarité de la poésie et de l'érotisme dans leur rapport à l'objet est à situer dans un mouvement dialectique.

Dans *Le Plaisir du texte*, Roland Barthes reprend le terme psychanalytique d'« intermittence » pour localiser l'érotisme :

> L'endroit le plus érotique du corps n'est-il pas *là où le vêtement baille* ? […] c'est l'intermittence comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant de la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition[169].

L'analyse de Barthes situe l'érotisme dans l'intermédiaire du vêtement et de la nudité, au cœur précisément d'une alternance de l'apparent et du caché. Le terme « intermittence » est ainsi opérant pour décrire l'appel au fantasme érotique car l'érotisme surgit précisément de l'entre-deux, comme l'indiquent les parties du vêtement qui révèlent une portion de peau : « deux

[168] Yves Bonnefoy, *L'improbable et autres essais, op. cit.*, p. 250.

[169] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973, p. 19.

pièces », « deux bords ». De même que l'exposition pornographique qui offre le corps en spectacle ne relève pas à proprement parler du dévoilement, ce n'est pas véritablement le nu, mais bien la tension entre dissimulation et révélation qui est érotique selon Barthes. Cette tension prend la forme d'une « apparition-disparition » dans l'érotisme fondamentalement dynamique du corps nu. De fait, l'entrée du dictionnaire qui définit la nudité par l'absence de vêtement est insuffisante pour cerner l'expérience de la mise à nu, qu'elle soit érotique ou poétique. Il y a au contraire toujours un contenu positif et surtout insaisissable au nu qui rayonne dans la mise à nu, comme un horizon inatteignable, un point de fuite. À partir de là, loin de correspondre à la recherche d'une absence, la mise à nu est la recherche d'une présence qui échappe pourtant inévitablement. Elle signale plutôt la quête d'un ailleurs, le mouvement vers cet indécelable qui appelle et invite à lui mais se dérobe sans cesse dans son « scintillement ». Ni dénuement, ni exhibition, la mise à nu est peut-être cette ouverture qui ne donne jamais un accès total et plein à ce sur quoi elle ouvre.

Cette association de la mise à nu à l'ouverture est également présente dans la pensée bataillienne. Dans *L'érotisme*, Georges Bataille caractérise la mise à nu comme « l'action décisive » qui signe le passage de la discontinuité à la continuité : « L'action décisive est la mise à nu. La nudité s'oppose à l'état fermé, c'est-à-dire à l'état d'existence discontinue[170] ». Bataille explique dans son introduction que la nostalgie d'une continuité première régit les différentes formes d'érotisme car les êtres qui se reproduisent sont distincts les uns des autres, et qu'il y a, par conséquent, un « abîme » entre un être et un autre. Aussi, l'érotisme représente une solution de continuité parce qu'il substitue « à l'isolement de l'être, à sa discontinuité, un sentiment de continuité profonde ». Dans l'érotisme en effet, « les corps s'ouvrent à la continuité » puisque l'acte érotique est « la dissolution relative de l'être constitué dans l'ordre discontinu[171] ». La mise à nu se trouve ainsi au fondement de l'érotique car elle suppose une sortie de cet état fermé par une ouverture sur l'autre et sur le monde. Lorsque Bataille écrit, cette fois dans son unique recueil de poèmes, *L'Archangélique*, « Je bois dans ta déchirure / et j'étale tes jambes nues / je les ouvre comme un livre / où je lis ce qui me tue[172] », il incarne dans l'écriture poétique ce dévoilement érotique et épistémologique qui signale l'ouverture. Dans ces vers, l'ouverture prend la forme du contact charnel avec la métaphore sexuelle de la

[170] Georges Bataille, *L'Érotisme* (1957), *Œuvres complètes,* t. X, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1987, p. 23.

[171] *Ibid*.

[172] *Id*., *L'Archangélique* (1967), *Œuvres complètes,* t. IV, édition de Thadée Klossowski, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, p. 161.

« déchirure » : les « jambes nues » sont métonymiques du corps nu et la mort pourrait bien être la « petite mort ». Quant à la comparaison du corps au « livre », elle nous permet de thématiser une fois de plus la mise à nu comme paradigme de connaissance car le sexe se donne à « lire », c'est-à-dire à connaître, à l'instar du poème. Dans *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve et cruauté*, Georges Didi-Huberman analyse cette corrélation récurrente de la nudité et de l'ouverture chez Bataille. À travers une critique sévère de la distinction établie par les théoriciens des Beaux-Arts – dont la figure éminente est Kenneth Clark – entre le nu comme catégorie esthétique et la nudité comme état naturel, Didi-Huberman restitue à la nudité une dimension fondamentalement érotique et une épaisseur psychique, grâce à l'articulation de la vision de Bataille à une perspective psychanalytique :

> Tout d'abord la nudité n'est pas le simple résultat d'un processus. Elle est le processus lui-même, l'opération désirante par excellence. Tous les nus ne sont pas obscènes, tant s'en faut – il suffit, pour s'en convaincre, de feuilleter le livre de Kenneth Clark –, mais Bataille proposera d'appréhender la nudité selon l'horizon qu'elle laisse entrevoir en tant que processus. Dès lors, elle sera comprise comme un glissement vers quelque chose qui "se dérobe sans trêve à la représentation distincte"[173].

La nudité est une fois de plus comprise comme un processus plus qu'un simple état, ainsi que l'attestait d'ailleurs le choix terminologique d'Agamben qui préfère parler de « mise à nu » plutôt que de « nudité ». Dans cette perspective, le recours au terme « horizon » trouve sa pertinence par rapport à la définition même de la nudité qui « se dérobe sans trêve à la représentation distincte », selon la formulation de Bataille reprise ici par Didi-Huberman. Le « glissement » en question signale l'ouverture vers l'inconnu, vers un mystère, quelque chose de trouble et d'indéterminé qui échappe à mesure que l'on s'en approche. Si l'on suit le raisonnement de Bataille, ou du moins l'interprétation qu'en produit Didi-Huberman, la mise à nu ne consiste pas à renverser l'inconnu en connu, mais à l'apprivoiser, à l'atteindre confusément, « [d]ans un demi-jour de lampes / Qui vient brouiller toute chose[174] ».

Par l'idée d'ouverture qui donne une nouvelle dimension à la notion, nous rejoignons aussi la définition de la réduction érotique par Jean-Luc Marion dans *Le phénomène érotique* : l'obtention de la justification de sa chair par une altérité. L'ouverture qui caractérise la mise à nu est justement une ouverture sur l'altérité, destination mystérieuse et fuyante de la

[173] Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, *op. cit*., p. 94.

[174] Paul Verlaine, « Bruxelles », *Romances sans paroles, Œuvres poétiques complètes,* édition d'Y.-G. Le Dantec avec la collaboration de Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962 [1938], p. 198.

connaissance érotique et poétique. En vertu de cette plongée dans l'inconnu, la poésie comme l'amour est animée par ce que Bonnefoy nomme le « vouloir secret[175] » placé au cœur de la parole par Baudelaire, et qui est peut-être bien le vouloir qu'évoque Apollinaire dans « Clotilde » : « Passe il faut que tu poursuives / Cette belle ombre que tu veux[176] ». Cette « belle ombre » est à la fois l'objet et la condition de la connaissance poétique qui se donne toujours comme une quête inachevée. De fait, la nuit qui conditionne la connaissance poétique conditionne également la connaissance érotique :

> Que connaît-on d'un corps tant que son ombre n'est que l'absence du jour ? Une apparence, sœur de la nôtre. Un soir enfin, l'ombre d'un corps se dévoile au-dessus de nous, elle est prise dans notre chair aux sources mêmes de la nuit[177].

Cet extrait d'une lettre de Joë Bousquet livre un exemple de ce mouvement étonnant de dévoilement dont la mesure est la « nuit ». L'isotopie de l'obscur domine cet extrait qui interroge l'altérité corporelle. La mise à nu se fait pour ainsi dire à la faveur de la nuit, car le corps ne peut se dévoiler que le « soir », prendre la forme d'une « ombre » et source dans la « nuit ». Le dévoilement apparaît ici en première instance comme celui du corps, et décrit le geste érotique et épistémologique de la poésie dont il sera question dans notre propos. L'existence positive de la nuit est déterminante et conditionne paradoxalement la visibilité : tant qu'elle n'est que « l'absence du jour », c'est-à-dire la négation de son contraire, la nuit ne possède pas de pouvoir de révélation. La connaissance par l'ombre « qui n'est que l'absence du jour » n'est que la rencontre superficielle d'une apparence ; tandis que la connaissance véritablement nocturne permet de pénétrer dans la profondeur de ce qu'est le corps.

5.4. Dévoilement et mise à nu

Son inachèvement inhérent, sa part d'ombre et de mystère participent à faire de la mise à nu le « mot » juste pour qualifier la rencontre du poétique et de l'érotique. Ce choix ne va pourtant pas de soi : en témoigne notre tentation d'utiliser « dévoilement » et « mise à nu » comme des termes synonymes. Au-delà de l'imaginaire plus explicitement érotique car corporel

[175] Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais, op. cit.*, p. 100.

[176] Guillaume Apollinaire, « Clotilde », *Alcools*, *Œuvres poétiques complètes,* édition établie et annotée par Marcel Adéma et Michel Décaudin, préface d'André Billy, 1956, p. 73.

[177] Joë Bousquet, Lettre à Salomé Vénard du 29 septembre 1946, citée par Hughes Labrusse, « Joë Bousquet, souffrance et désir de l'homme du Midi », dans *Bousquet. Jouve. Reverdy*, Colloques Poésie-cerisy (Actes), Cahiers du Sud, 1981, p. 137.

qui miroite dans l'expression « mise à nu », ce choix tient aussi à la terminologie phénoménologique que nous mobiliserons pour nous pencher sur les poèmes. Celle-ci, à notre sens incontournable, notamment dans notre troisième partie qui cherche à définir la mise à nu poétique comme un acte d'amour et de connaissance, tient d'abord aux liens étroits que nous identifions entre la phénoménologie française contemporaine et le corpus poétique qui nous intéresse. Les termes que nous empruntons à la phénoménologie sont en ce sens corrélés à une méthodologie[178] qui s'est imposée à nous dans l'approche critique des textes. Mais la proximité entre la poésie moderne française et la pensée phénoménologique se dessine aussi sous la plume des poètes eux-mêmes, par un nuage de formulations qui gravitent autour de la notion de « dévoilement » : « *Mon cœur mis à nu* » (Baudelaire), « se faire voyant » (Rimbaud), « […] un poème attend en nous derrière un mince rideau de brume et il suffit de faire taire le bruit des contingences pour que ce poème se dévoile à nous » (Supervielle), « l'acte décisif est la mise à nu » (Bataille), « comment ce fond terrible peut-il demeurer toujours voilé ? » (Jouve), « Que la parole […] soit uniquement la révélation de choses dont elle sera la vie » (Bousquet), « Nudité de la vérité » (Éluard), « La poésie qui va nue sur ses pieds de roseau […] » (Char), « prescience de l'invisible », « une voix nue » (Bonnefoy) etc. Si la métaphore des voiles et, partant, le terme de « dévoilement » – auquel nous aurons d'ailleurs régulièrement recours au long de ce travail – reviennent dans ces extraits pour thématiser la même idée, le terme « mis à nu » nous a paru plus adéquat pour désigner le modèle érotique de la connaissance en poésie. La raison en est que toute mise à nu implique un dévoilement mais que, inversement, tout dévoilement n'implique pas une mise à nu. Il y aurait quelque chose de supplémentaire dans la mise à nu, parce que l'expression suggère une visée positive (la recherche du nu) alors que le terme « dévoilement » signifie la négation de son contraire, « voilement ». Cette positivité sémantique correspond à notre sens à l'activité poétique elle-même qui cherche, au-delà du mouvement de dévoilement qui lui est propre, une vulnérabilité retrouvée, une mise en péril engageant la vie de la chose mise à nu comme du poète lui-même. La mise à nu au sens lévinassien nous semble être la notion la plus à même de décrire la conjonction de l'érotique et du poétique dans le rapport au corps. L'idée d'*ouverture,* qui apparaît aussi dans le lexique de Bataille pour désigner le nu, permet d'y voir plus clair. Levinas distingue en effet trois formes d'ouverture qui correspondent, tour à tour, à la connaissance scientifique qui découvre les

[178] Martin Heidegger définit en effet la « phénoménologie » comme une méthode, dans *Être et Temps* : « L'expression « phénoménologie » signifie primairement un *concept méthodique.* Elle ne caractérise pas le *quid* réal des objets de la recherche philosophique, mais leur *comment*. », trad. d'Emmanuel Martineau, Édition numérique hors-commerce, § 7, p. 42.

choses (« l'ouverture de tout objet à tous les autres »), à « l'intentionnalité de la conscience » qui désigne, notamment chez Heidegger, un dévoilement mutuel de la conscience au monde et du monde à la conscience, et à une troisième ouverture qu'on peut nommer *mise à nu* :

> Mais l'ouverture peut avoir un troisième sens. Ce n'est plus l'essence de l'être qui s'ouvre pour se montrer, ce n'est pas la conscience qui s'ouvre à la présence de l'essence ouverte et confiée à elle. L'ouverture, c'est la dénudation de la peau exposée à la blessure et à l'outrage. L'ouverture, c'est la vulnérabilité d'une peau offerte, dans l'outrage et la blessure, au-delà de tout ce qui, de l'essence de l'être, peut s'exposer à la compréhension et à la célébration. Dans la sensibilité, "se met à découvert", s'expose un nu plus nu que celui de la peau qui, forme et beauté, inspire les arts plastiques […][179].

Ce troisième sens permet à Levinas de dégager un aspect de la mise à nu qui la distingue d'autres modes de dévoilement : l'exposition à la souffrance. Se mettre à nu et mettre à nu un corps, c'est l'exposer et s'exposer à la vulnérabilité, s'avouer précaire face au nu désarmé et désarmant. Ce « nu plus nu que celui de la peau », cette *archinudité*[180] qui s'offre volontairement à la « blessure », se départit ainsi du nu esthétique, « forme et beauté[181] », recouvert en quelque sorte d'un voile invisible de perfection[182]. Renoncement aux fantasmes d'objectivation et de possession dans l'exploration d'un corps sans défense, la mise à nu apparaît comme la seule possibilité d'une connaissance dans l'amour. Si, dans les différents poèmes que nous lirons, nous aurons recours au spectre entier du dévoilement – le dévoilement qui cherche l'appropriation comme le dévoilement qui vise une sublimation – nous voudrions identifier un mode d'intelligibilité proprement poétique qui ne se contente pas de dévoiler l'objet mais qui implique la rencontre de deux sensibilités exposées à la souffrance. Il en va là d'une double mise à nu : celle du poète qui connaît et celle du corps à connaître. Lorsque Joë Bousquet déclare « Connaître, c'est se mettre en mesure de donner[183] », il formule cette générosité radicale qui conditionne la connaissance amoureuse comme la connaissance

---

[179] Emmanuel Levinas, « Sans identité », *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Livre de poche, « Biblio essais », p. 143.

[180] Je remercie Charles-André Mangeney, qui a proposé ce terme au cours de nos discussions sur la mise à nu, pour les nombreux éclairages qu'il a pu apporter à ma lecture des différents phénoménologues mobilisés dans cette thèse.

[181] La formule de Levinas rappelle l'image du « corps *re-modelé* » convoquée par Kenneth Clark pour définir le nu dans *Le Nu,* t. I, *op. cit.,* p. 19.

[182] Nous revenons par là au raisonnement de Georges Didi-Huberman qui reproche à certains historiens de l'art la définition esthétique du nu comme pure abstraction, forme idéale et désincarnée dans *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté, op. cit.*, p. 22.

[183] Joë Bousquet, « Progrès », *L'œuvre de la nuit*, [note de Pierre Villar], Draguignan, Éd. Unes, 1996, p. 16.

poétique. Pour le dire autrement, il n'y a pas de mise à nu poétique possible sans que le poète lui-même se mette à nu. Toujours dans le poème « Progrès », Joë Bousquet écrit : « Elle a dévêtu ma nuit de mon ombre, et tout le long temps qu'elle passe, étendue à mes côtés, je souffre, je souffre les étoiles[184]. » Allongée sur le lit aux côtés du poète, la femme qu'on imagine nue est aussi la magicienne douée d'un pouvoir de révélation qui sépare la nuit de l'ombre, celle qui dévoile et dont la nudité est source de douleur. Cette souffrance est le signe d'une mise à nu qui en engendre une autre, d'un abandon éperdu à l'autre, du poète qui se trouve désarmé face à celle qui est nue et qui le dénude.

6. Plan de la thèse : « Percer le secret rien qu'en marchant »

Notre hypothèse est d'identifier la mise à nu poétique comme un modèle de connaissance à part entière, dont la spécificité irréductible est d'*aimer ce qui meurt*. Pour défendre cette thèse, nous partirons de ce que Bonnefoy nomme « le pas baudelairien de l'amour des choses mortelles[185] » dans « L'Acte et le Lieu de la poésie » (1959) :

> Faisons une nouvelle fois, je le propose aujourd'hui, le pas baudelairien de l'amour des choses mortelles. Retrouvons-nous sur le seuil qu'il a cru fermé, devant les plus désolantes preuves de la nuit. Ici tout avenir et tout projet se dissipent. Le néant consume l'objet. Restons pourtant devant cet horizon sans figure, vidé de soi. Tenons, si je puis le dire, le pas gagné[186].

Ces lignes, que nous chercherons à élucider au fil de ce travail, éclairent la généalogie baudelairienne de la mise à nu à l'aune de son ambivalence : pour Bonnefoy, Baudelaire est à la fois le poète qui montre « le pas » à franchir pour *aimer* les « choses mortelles » et celui qui, ayant « cru » « le seuil » « fermé » et affronté « les plus désolantes preuves de la nuit », aurait échoué à le faire. C'est ainsi dans son échec même que s'origine l'espoir d'aimer ce qui meurt, en franchissant, à sa suite, le pas que le poète des *Fleurs du Mal* ne franchit pas mais lègue, à la postérité poétique, de franchir. Pour identifier la mise à nu poétique à l'amour de ce qui meurt à partir de son point d'origine paradoxal que constitue Baudelaire, notre réflexion se déploiera en deux temps. Le premier moment, placé sous le signe de Baudelaire et composé de deux

[184] *Ibid.*, p. 21.

[185] Yves Bonnefoy, « L'Acte et le Lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais, op. cit.,* p. 124.

[186] *Ibid.*

grandes parties de trois chapitres chacune, entendra « l'amour » comme érotisme et « chose mortelle » comme le corps. Le deuxième moment, composé de deux grandes parties de deux chapitres chacune, cherchera à élargir notre compréhension première de « l'amour » et de la « chose mortelle » pour les requalifier à la lumière de la poétique de Bonnefoy. Nous entendrons alors par « amour » ce que Jean-Luc Marion appelle la « rationalité érotique » pour spécifier la mise à nu poétique comme une connaissance qui aime ; et « la chose mortelle », plus largement que le corps, comme toute chose qui témoigne de la finitude.

Les dix chapitres de notre plan, s'ils proposent le parcours d'une trentaine de poètes pour les six premiers (*sous le signe de Baudelaire*) et une lecture comparée de quatre œuvres pour les quatre suivants (*à la lumière de Bonnefoy*), s'articulent ainsi à partir d'une hypothèse historiographique commune – la généalogie baudelairienne de la mise à nu – et suivent une même ligne directrice. Pour mieux la décrire, nous suivrons, là encore, Bonnefoy, mais cette fois dans « La Poésie française et le Principe d'identité » paru la première fois en 1965[187]. Dans ce texte déjà évoqué au cours de cette introduction, le poète de *Douve* fait le récit de sa rencontre avec une salamandre pour définir l'approche poétique. Ce récit constitue un horizon théorique pour la trajectoire de nos dix chapitres qui déplieront différents sens de la mise à nu afin d'attribuer à la poésie « une forme de connaissance qui n'est qu'à elle[188] ». Nous le restituons ici dans son intégralité, pour suivre d'aussi près qu'il se peut le chemin qu'il indique :

> Et j'imaginerai, ou me rappellerai – on verra peut-être plus tard que les deux notions s'équivalent – que j'entre un jour d'été dans une maison en ruine et vois soudain, sur le mur, une salamandre. Elle a été surprise, elle s'est effrayée et s'immobilise. Et moi aussi, arraché à ma rêverie, je suis prêt à me laisser retenir. Je regarde la salamandre, je reconnais ses traits distinctifs, comme l'on dit – je vois aussi ce cou étroit, cette face grise, ce cœur qui bat doucement.
> Eh bien, plusieurs chemins se sont ouverts devant moi. Je puis analyser ce que m'apporte ma perception, et ainsi, profitant de l'expérience des autres êtres, séparer en esprit cette petite vie des autres données du monde, et la classer, comme ferait le mot de la prose et me dire : « Une salamandre », puis poursuivre ma promenade, toujours distrait, demeuré comme à la surface de la rencontre. Mais d'autres mouvements, plus en profondeur, sont possibles. Car, par exemple, je puis garder les yeux sur la salamandre, m'attacher aux détails qui m'avaient suffi pour la reconnaître, croire continuer l'analyse qui en fait de plus en plus une salamandre, c'est-à-dire un objet de science, une réalité structurée par ma raison et pénétrée de langage – mais tout cela, bientôt, pour ne plus rien percevoir, dans ces aspects brusquement comme dissociés l'un de l'autre, dans ce contour d'une patte absolu, irréfutable, désert, qu'un faisceau effrayant d'énigmes. Ces choses ont un nom, mais se sont faites d'un coup comme étrangères au nom. Et ces concepts, ces définitions,

[187] *Id.*, « La Poésie française et le Principe d'identité », *ibid.,* pp. 248-250.

[188] Yves Bonnefoy, « Lettre du 26 octobre 2001 », reproduite à la fin du volume *La conscience de soi de la poésie, op. cit.*, p. 373.

> ces aspects, tout cela ne m'est plus qu'une cohérence vide, sans réponse à nulle question.
> Qu'est-ce qu'une salamandre ? Pourquoi cette salamandre plutôt que l'âtre ou l'hirondelle ou les crevasses du mur ? D'où ce qui est là, devant moi ? Mais je viens en somme de découvrir l'angoissante tautologie des langues, dont les mots ne disent qu'eux-mêmes, sans prise vraie sur les choses – qui peuvent donc se détacher d'eux, s'absenter. J'appellerai mauvaise présence ce mutisme latent du monde. Et je suis même tenté de l'appeler le démon, car il y a un pouvoir, un étrange appel, tapi au fond de ce vide. C'est comme si le néant mimait nos réalités les plus familières pour pénétrer de sa nuit la forme close de l'être. Je subis l'idée de la mort. Je suis fasciné, comme certes par un serpent. Mais, heureusement, c'est alors que je trouve en moi cette liberté qui le nie.
> Car voici la troisième voie : et que, par un acte toujours soudain, ce réel qui se dissociait, s'extériorisait, se rassemble, et cette fois dans une surabondance où je suis pris et sauvé. C'est comme si j'avais accepté, vécu, cette salamandre, et désormais, loin d'avoir à être expliquée par d'autres aspects du réel, c'est elle, présente ici comme le cœur doucement battant de la terre, qui se fait l'origine de ce qui est. Disons – bien que cette expérience soit peu dicible – qu'elle s'est dévoilée, devenue ou redevenue la salamandre – ainsi dit-on la fée – dans un acte pur d'exister où son « essence » est comprise. Disons – car il faut sauver aussi la parole, et du désir fatal de tout définir – que son essence s'est répandue dans l'essence des autres êtres, comme le flux d'une analogie par laquelle je perçois tout dans la continuité et la suffisance d'un lieu, et dans la transparence de l'unité. Le mur est justifié, et l'âtre, et l'olivier dehors et la terre. Et moi, redevenu tout cela, réveillé à ma profonde saveur – car cet espace se voûte en moi comme l'intérieur de mon existence –, je suis passé de la perception maudite à l'amour, qui est prescience de l'invisible. Comment dire le vrai réel par un autre mot, en effet ? Cet invisible, ce n'est pas un nouvel aspect qui va se révéler sous d'autres insuffisants ; c'est plutôt que tous les aspects se sont dissous en tant que figures particulières, sont tombés comme les écailles d'une mue dans la connaissance, ont découvert le corps de l'indissociable. La salamandre s'est dégagée de ce monde d'objets qu'avait produit la raison qui analyse, qui prend le risque de demeurer extérieure. Et devant moi, en moi, elle n'est plus que visage, bien que ses traits restent matériels. Elle est l'ange, qui a chassé les démons, et l'ange qui est unique car c'est l'Un la grande révélation de cet instant sans limites où tout se donne à moi pour que je comprenne et lie.
> « Mien le soleil », écrit saint Jean de la Croix, parlant si loin en avant sur ce chemin qui s'ébauche, « miennes la lune et les étoiles, mienne la mère de Dieu »[189].

Dans cette rencontre, la salamandre apparaît d'abord comme un corps offert au regard qui se pose sur elle : « Je regarde la salamandre, je reconnais ses traits distinctifs, comme l'on dit, – je vois aussi ce cou étroit, cette face grise, ce cœur qui bat doucement ». La première partie (I. *Des rêves de nudité*) du premier temps de la réflexion, placé sous le signe de Baudelaire, porte sur cette apparition du corps dans ses « traits distinctifs » pour passer en revue différentes images de la nudité. Dans les poèmes, ces images, qu'on qualifiera de « rêves de nudité[190] » selon une formule empruntée à Freud, en tension les unes avec les autres,

[189] *Ibid.*

[190] Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves,* Paris, PUF, 2012 [1973], p. 213-214.

ressortissent d'imaginaires érotiques distincts, associant tantôt la nudité à la recherche d'une vulgarité naïve ou provocante, tantôt à la quête d'une beauté idéale et céleste, tantôt, enfin, à une sublimation du corps féminin qui se révèle à la fois pudique et sensuel. Les trois chapitres de cette première partie se penchent chacun sur un rêve de nudité en particulier pour qualifier les représentations et imaginaires du corps sous le signe d'une ambivalence baudelairienne qui innerve l'ensemble des poèmes : *le corps dévêtu* (chapitre 1) dont l'effraction perturbante dans l'espace du poème et du monde social correspond à un rêve d'impudeur ; *le nu idéal* (chapitre 2) qui, à l'inverse, apaise le regard et répond à un rêve de perfection esthétique ; *la nudité érotique-voilée* (chapitre 3) qui « conjugue » son rêve au féminin par la réconciliation harmonieuse des contraires dans l'érotique surréaliste.

Dans le texte de Bonnefoy, l'apparition du corps de la salamandre est suivie de plusieurs attitudes qui concourent à l'appréhender : l'analyse rationnelle tentée de la classer, la séduction de la nomination qui se heurte au caractère arbitraire et idéalisant du langage et, enfin, la rencontre poétique qui dévoile *cette* salamandre comme l'« origine de ce qui est ». Si l'analyse rationnelle, qu'on peut globalement comprendre comme l'attitude scientifique, échoue à embrasser l'être singulier et fini, la définition linguistique n'en est pas plus proche car les langues sont creusées par le vide d'une « angoissante tautologie ». Cet échec, qui est aussi bien celui du concept que celui de l'image, génère un trouble dans la représentation, une « *mauvaise présence* » que Bonnefoy va jusqu'à nommer « le démon » car elle fait de la salamandre un « faisceau effrayant d'énigmes », ouvrant à un gouffre d'interrogations ontologiques sans réponse : « *Qu'est-ce* qu'une salamandre ? *Pourquoi* cette salamandre plutôt que l'âtre ou l'hirondelle ou les crevasses du mur ? *D'où* ce qui est là, devant moi ? » Pour tenter de s'affranchir de la paralysie suscitée par des mots qui « ne disent qu'eux-mêmes, sans prise vraie

sur les choses[191] », il reste ainsi à faire le négatif[192]. Dans une deuxième partie (II. *La nudité à l'épreuve des limites*) de ce premier temps placé sous le signe de Baudelaire, nous comprendrons ainsi la mise à nu à l'aune d'une « anxieuse lucidité[193] » ou d'un « amer savoir[194] » qui éprouvent les limites du corps mortel ainsi que celles de la langue, par des gestes de transgression. Le premier geste, *le nu défendu* (chapitre 4) transgresse les normes sociales et esthétiques d'harmonie, de proportion et de pudeur qui pèsent sur l'image du corps, pour en dévoiler l'obscénité morbide. Le deuxième geste, *la nudité sans défenses* (chapitre 5), révèle une « nudité » plus métaphorique, qui excède les frontières de la peau pour infléchir le corps en cadavre et le troisième*, fêlure, faille et faiblesse : chemins qui mènent au dénuement* (chapitre 6) cherche à *défaire* les contours du corps et de l'écriture afin d'en révéler les failles constitutives. À travers trois gestes profondément liés, cette deuxième partie s'intéresse donc, toujours sous le signe de Baudelaire, à une mise à nu radicale qui explore les confins du corps mortel, que le langage – les concepts mais aussi les images – voile au regard. À cet instant d'« anxieuse lucidité », le constat inquiet des limites ne consiste pas tant à les franchir qu'à se maintenir au seuil qu'elles dessinent, pris de vertige « aux bords de l'abîme ». Aussi, cette deuxième acception de la mise à nu comme l'ouverture du corps érotique à la mort est une épreuve sans espoir de délivrance, un néant sans issue comme l'indique Bonnefoy dans la suite de son récit sur la salamandre : « C'est comme si le néant niait nos réalités les plus familières

---

[191] *Ibid.*

[192] L'expression, maintes fois reprises par Bonnefoy dans ses différents écrits théoriques, est de Kafka, comme le précise Bonnefoy : « "Il reste à faire le négatif, le positif nous est déjà donné'', a écrit Kafka. Quand je lus cette phrase en 1945, à la première page du numéro de *IIIe Convoi,* je sus qu'elle allait me dire ma vérité fût-ce aux dépens de celle que lui donnait son contexte, et je passai aussi bien des années à dégager l'idée entrevue de cette formulation si heureusement elliptique… », « Il reste à faire le négatif » (1988), *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), Paris, Mercure de France, 2006 [1990], p. 240.

Le terme s'applique tout particulièrement à la pensée de Bataille. Bien que les deux auteurs conçoivent le travail du négatif différemment, cette fascination commune remonte à la lecture et à la fréquentation de la philosophie de Léon Chestov. Voir « Entretiens avec John Jackson » où Yves Bonnefoy revient sur sa rencontre, « décisive » selon son mot, avec *Pouvoir des clefs* de Léon Chestov qu'il lut en 1944. *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), *ibid.,* p. 77. Voir Philippe Sabot qui rappelle l'influence, qualifiée elle aussi de « décisive », de Chestov sur la théologie négative de Bataille : « C'est son doute la rencontre avec le philosophe russe Léon Chestov, au début des années 1920, qui a donné à ce mysticisme "athéologique'' son impulsion et son orientation décisives. », « Extase et transgression chez Georges Bataille », *Savoirs et clinique*, vol. 8, no. 1, 2007, pp. 87-93.

À propos de l'influence de Chestov sur un ensemble de poètes français – dont Bonnefoy et Bataille mais aussi Bernard Noël ou Jaccottet – voir Jérôme Thélot, « Chestov. La malédiction et l'écriture », *L'Origine du poème et ce qu'il peut,* « Miroirs de l'esthétique », Éditions invenit, 2023, pp. 31-44.

[193] *Id.,* « L'Acte le Lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais, op. cit.,* p. 127.

[194] « Un savoir, tout négatif et instable qu'il soit, que je puis peut-être nommer la *vérité de parole.* Tout le contraire d'une formule. Une intuition, entière dans chaque mot. Et un « amer savoir », certes, puisqu'il confirme la mort. », *ibid.,* p. 128.

pour pénétrer de sa nuit la forme close de l'être. Je subis l'idée de la mort. Je suis fasciné, comme certes par un serpent ».

Mais apparaît alors une troisième voie pour *envisager* la salamandre : la voie poétique, qui se porte à l'unité de *cet* être, « accepté » et « *vécu* » dans sa présence *hic et nunc* « comme le cœur doucement battant de la terre ». Se distinguant aussi bien de l'attitude scientifique que du « mot de la prose » et du « faisceau effrayant d'énigmes », l'attitude poétique constitue un possible accès à *la* salamandre qui, dans cette « troisième voie » poétique et amoureuse « […] s'est dévoilée, devenue ou redevenue *la* salamandre[195] ». Nous construirons le deuxième moment de notre réflexion, placé cette fois à la lumière de Bonnefoy et composé elle aussi de deux grandes parties, sur cet usage précis du terme de « dévoilement » qui, bien que ponctuel sous la plume de Bonnefoy, indique l'espoir d'un acte de connaissance commun à la poésie et à l'amour. En effet, cette présence qui « affleure » dans nos rencontres (avec la salamandre mais aussi bien avec l'arbre, avec un être aimé ou dans la mémoire vive de « voix chères qui se sont tues[196] ») peut faire l'objet d'une mise à nu dans le « passage » « de la perception maudite à l'amour, qui est prescience de l'invisible ». Fort de ce qu'enseigne la parole originelle de Baudelaire, mais cherchant à dépasser sa lutte irrésolue entre une « soif constante du rêve[197] » et un « besoin de lucidité[198] », quatre poétiques (celles de Jouve, de Char, de Bonnefoy et de Frénaud) permettent, plus particulièrement que d'autres à notre sens, de révéler le vœu que fait toute poésie, d'*aimer ce qui meurt*. Bonnefoy, parce qu'il nous inspire cette hypothèse et qu'il l'informe depuis le premier instant, sera ainsi au centre de ce deuxième temps de la réflexion et fera l'objet d'une lecture monographique dans notre dernier chapitre.

Dans ce deuxième moment de la réflexion, la mise à nu poétique, entendue cette fois au sens figuré, non plus seulement impulsée par un rêve de l'image ou une conscience inquiète de la mort, mais par l'amour, requalifiée non plus à l'aune de la nudité du corps seul mais de celle de toute chose qui témoigne de la finitude, sera déclinée en deux grandes parties de deux chapitres chacune. Ces quatre derniers chapitres décrivent la mise à nu comme un modèle de connaissance spécifique à la poésie et à l'amour, en ce qu'il touche à l'inconnu, qu'il est une

[195] *Ibid.*

[196] Paul Verlaine, « Mon rêve familier », *Poèmes saturniens, Œuvres poétiques complètes,* Édition d'Y.-G. Le Dantec avec la collaboration de Jacques Borel, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, p. 63.

[197] Yves Bonnefoy*, La Présence et l'image, O.C., op. cit.,* p. 476.

[198] *Id., Notre besoin de Rimbaud,* « La librairie du XX^e siècle », Seuil, p. 16.

intelligence de l'invisible[199] consciente de sa force et de sa limite. Notre troisième partie (III. *Connaître autrement*) définira la mise à nu poétique comme un dévoilement à rebours en faisant apparaître le mystère et la nuit comme des modes de manifestation. Dans le chapitre 7 (*Mystère et proximité*), nous verrons que la poésie se tient le plus près qu'il se peut d'êtres et de lieux qui mystérieusement échappent à la saisie conceptuelle, tandis que le chapitre 8 (*Une nuit où* étreindre) portera sur l'épreuve éminemment sensuelle voire amoureuse d'une présence informulée et invisible. Notre quatrième et dernière partie (IV. *Aimer l'autre*) toujours dans ce second moment de la réflexion élaboré à la lumière de Bonnefoy, se penchera sur l'amour d'un autre être connu et étreinte dans sa finitude même. Le chapitre 9 (*Le visage qui* manque) montrera que la poésie cherche à faire sens de l'absence, du défaut et de la perte en prêtant un visage au manque et le chapitre 10 (*« Le retournement vers l'autre, infini »*) se centrera exclusivement sur la poétique de Bonnefoy pour montrer que malgré la mort et malgré le mot, « la poésie comme l'amour doit décider que les êtres sont[200] ». Dans notre plan ainsi que dans le récit de la rencontre, une trajectoire mène ainsi de l'érotisme à l'amour, depuis les rêves de nudité aux gestes qui les transgressent, jusqu'à un acte, celui « d'aimer, simplement, réellement, ce qui est là, près de nous[201] ».

Dans le texte « Paul Valéry », Bonnefoy isole la poésie post-baudelairienne par un trait spécifique, celui d'avoir reconnu le « vouloir secret[202] » qui anime le poétique. Cette reconnaissance délimite notre champ d'investigation : des poèmes et des poètes qui sont amenés à lutter contre la tentation gnostique[203] pour lever « un à un les voiles » sur la finitude. De Baudelaire à Bonnefoy, qui affirme que nous aurons, après Baudelaire, « à essayer de fonder une gnose passionnelle, à inventer un savoir[204] », nous relirons un moment de la poésie moderne française sous le signe d'un désir de connaissance. De la *Connaissance de l'Est* à la

[199] L'analyse de Sophie Guermès – qui commente ces pages consacrées à la salamandre – reprend les termes « visage » et « invisible » employés par Bonnefoy, et rappellent en filigrane la pensée lévinassienne d'autrui : « La salamandre, réunissant en elle tous les aspects du visible, est sur le point de devenir le ''visage'' de l'invisible. », Sophie Guermès, *La poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, Paris, coll. « Critiques Littéraires », L'Harmattan, 1999, p. 218.

[200] *Id.,* « Paul Valéry », *L'Improbable et autres essais, op. cit.* (1980), p. 101.

[201] Yves Bonnefoy, *La Poésie et la Gnose, O.C.*, pp. 1229-1230.

[202] *Id.*, *L'Improbable et autres essais, op. cit.*, p. 100.

[203] *Id., La Poésie et la Gnose, O.C., op. cit.,* p. 1226.

[204] *Id.,* « L'Acte et le Lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais, op. cit.,* p. 118.

Connaissance du soir, de l'« exacte nudité[205] » à la « nudité dissolvante[206] », du « secret soleil[207] » au « vouloir secret », une mise à nu lucide mais confiante, amoureuse mais inquiète traverse et définit la poésie qui cherche à connaître comme elle cherche à aimer.

[205] André Du Bouchet, « Autre ressort », *Dans la chaleur vacante* suivi de *Ou le soleil*, Paris, 1991 [1961 ; 1968], Gallimard/Poésie, « NRF », p. 82.

[206] Jacques Dupin, « Chapurlat », *Le corps clairvoyant* (1963-1982), avec une préface de Jean-Christophe Bailly, Paris, Poésie/Gallimard, « NRF », 1975, p. 264.

[207] Jules Supervielle, « L'espérance », *La Fable du monde*, *O.C., op. cit.,* p. 394.

Première section – Le corps *mis à nu*, sous le signe de Baudelaire

Notre première section, placée sous le signe de Baudelaire, se composera de deux grandes parties – elles-mêmes composées de trois chapitres chacune –, qui s'articulent autour d'une tension entre les *rêves de nudité* (première partie) et les *gestes de transgression* (deuxième partie). Cette distinction nous est inspirée par une remarque de Freud dans *L'interprétation des rêves* : « Dans le paradis, les hommes sont nus et n'ont point de honte, jusqu'au moment où la honte et l'angoisse s'éveillent […]. Le rêve peut nous ramener chaque nuit dans ce paradis […]. Les rêves de nudité sont donc des rêves d'exhibition[1] ». En tant qu'il traduit, pour Freud, le désir inconscient de retour à l'état édénique où une exhibition sans « honte » ni « angoisse » est possible, la catégorie psychique des « rêves de nudité » exprime une puissante aspiration à la mise à nu qui s'origine dans l'inconscient. Pourtant, ces rêves, pour la plupart sujets d'embarras, contiennent toujours en germe l'instant du réveil, qui, une fois évaporée la fiction du jardin d'Éden, se heurte à l'angoisse que génère la nudité. L'ouverture des yeux sur le corps nu, qui exprime symboliquement la transgression du commandement divin

[1] Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve, Œuvres complètes (1899-1900),* volume IV, sous la direction de Jean Laplanche, 2004, p. 284. Ce passage est aussi cité par Didi-Huberman, dans *Ouvrir Vénus, Nudité, rêve, cruauté,* Paris, Éditions Gallimard, 1999, p. 87.

dans la Genèse, désigne bien ce « moment où la honte et l'angoisse s'éveillent » dans l'accès à la connaissance. S'opposant à la nudité paradisiaque à laquelle seuls les songes peuvent ramener, la nudité « déchue », qui résulte du geste de transgression, fait correspondre la mise à nu à une épreuve des limites en ouvrant le corps à la conscience de la mort.

Dans cette première section, nous envisagerons ainsi la mise à nu du corps en deux temps : d'abord au prisme des rêves de figuration qui alimentent la représentation du corps nu, et ensuite à l'aune d'une « anxieuse lucidité[2] » qui naît de l'ouverture des yeux sur le corps mortel. La dialectique du rêve et de la lucidité, qui se loge dans la notion même d'« exhibition » convoquée par Freud, se trouve au cœur d'une réflexion menée par nombre de poètes modernes et contemporains sur la représentation esthétique et dessine une affinité insoupçonnée entre l'appréhension du poétique et celle de la nudité. Cette dialectique préside notre choix de proposer, dans les deux parties qui composent cette section, une généalogie baudelairienne des poétiques de la mise à nu. Le poète de *Mon cœur mis à nu* éprouve en effet dans ses poèmes la tension entre l'image d'une nudité féminine qui « remplace » « [l]a lune, le soleil, le ciel et les étoiles » « pour qui la voit nue et sans voiles » et la mise à nu lucide du corps voué à ne devenir plus « [q]'une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus ![3] » (*FdM,* 159). La postulation profondément binaire de cet héritage commande des visions contrastées du corps qui oscillent entre l'aspiration à l'idéal, à l'impassible beauté, au calme olympien de l'immuable, et la fascination pour le bas, l'impur, l'imparfaite chair au destin funeste.

[2] L'expression est d'Yves Bonnefoy, « L'Acte et le Lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais, op. cit.,* p. 127.

[3] Tous les poèmes cités des *Fleurs du Mal* (1857) et du *Spleen de Paris* (1869) de Baudelaire renverront au tome I des *Œuvres Complètes,* texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

PARTIE I : DES RÊVES DE NUDITÉ

La très-chère était nue, et, connaissant mon cœur,
Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores,
Dont le riche attirail lui donnait l'air vainqueur
Qu'ont dans leurs jours heureux les esclaves des Maures.

Charles Baudelaire, « Les Bijoux », *Les Fleurs du mal,* 1857.

Va donc ! sans autre ornement,
Parfum, perles, diamant,
Que ta maigre nudité,
Ô ma beauté!

Charles Baudelaire, « À une mendiante rousse », *Les Fleurs du mal,* 1857.

La nudité du corps humain est son image,
c'est-à-dire le tremblement qui le rend connaissable, mais qui reste, en soi, insaisissable.
D'où la fascination tout à fait spéciale que les images ne manquent d'exercer sur l'esprit humain.

Giorgio Agamben, *Nudités,* 2009.

Baudelaire et les imaginaires ambivalents du corps nu

Le nu, c'est un corps nu. Avant d'évoquer un imaginaire artistique, philosophique ou religieux, la mention de la nudité fait surgir l'image d'un corps. Cette première délimitation, qui délaisse le sens figuré de la notion pour se centrer sur son sens littéral, ne permet pourtant pas de distinguer un corps nu d'un corps qui ne l'est pas. Sous la plume de Baudelaire, la mendiante rousse (*FdM,* 83) est aussi nue que la silhouette féminine qui plane sur « Les Bijoux » (*FdM,* 158), même si la manifestation du corps est sensiblement différente à travers les deux poèmes. Aux antipodes d'un corps offert au regard *dans le plus simple appareil*, le corps de la très-chère est savamment recouvert d'artifices et d'ornements de toutes sortes : parure, fard et « bijoux » qui donnent son titre au poème. Cette « peau couleur d'ambre », sublimée par les atours et le maquillage, éblouit le regard tandis que le « […] corps maladif / Plein de taches de rousseur » de la mendiante rousse lève le voile sur un spectacle pathétique. La nudité est tour à tour un « rêve de pierre » (*FdM*, 21), impériale et provocante du haut de son divan et une vision attendrie du corps chétif exhibé dans sa vulnérabilité : deux modélisations de la figure féminine qui obsèdent à mesure égale l'auteur de « La Beauté ».

Observons de plus près les deux poèmes. Leurs places respectives dans l'architecture du recueil[1] a un sens : « À une mendiante rousse » est le troisième texte des *Tableaux parisiens*[2] et « Les Bijoux », précédé par « À celle qui est trop gaie » et suivi par « Les métamorphoses du vampire », fait partie des pièces condamnées du recueil *Les Épaves*[3]. Au même titre qu'une foule de « choses vues » et épiées dans les rues de la ville, le corps démuni de la mendiante rousse participe de la peinture de Paris tandis que « Les Bijoux » est le premier poème du recueil à pousser aussi loin l'incarnation de la beauté[4] par la mise en scène d'une nudité érotique qui scandalise la société française du Second Empire.

Appartenant à une section placée explicitement sous le signe de l'urbain et du pictural, la figure anonyme d'une jeune chanteuse des rues[5], désignée par la seule couleur de sa

[1] Voir Albert Feuillerat, *L'architecture des Fleurs du Mal*, New Haven, Yale University Press, 1941.

[2] Comme l'indique Claude Pichois, le poème qui figure dans la section « Spleen et Idéal » de l'édition de 1857 est ensuite incorporé aux « Tableaux parisiens », section créée pour l'édition de 1861. Voir la note de présentation des « Tableaux parisiens », *O.C.,* p. 993.

[3] Le poème fait partie des pièces condamnées de la première édition des Fleurs du mal lors du procès de 1857 pour outrage à la morale publique.

[4] À ce propos, Paul Mathias écrit : « […] ce poème marquait une étape décisive dans le cycle de la Beauté ; pour la première fois dans le recueil apparaissait une femme réelle, ouvrant le cortège de toutes celles qui, dans à peu près chacune des pièces suivantes, conduisait au Spleen. », *La Beauté dans Les Fleurs du Mal*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1977, p. 144.

[5] Voir le commentaire de Claude Pichois à propos de l'inspiratrice de cette pièce, *O.C.*, p. 997.

chevelure, s'insère dans une galerie de personnages qui peuple la capitale, composée d'aveugles, de vieillards, de vieilles, de prostituées, croisés au gré de la flânerie examinatrice du poète. Comme l'analyse A-E. Berger, le poème entremêle « deux scènes majeures de l'allocution lyrique : la scène, antique et courtoise, de l'hommage à la dame, et celle, moderne, de l'aumône[6] ». Dès le premier quatrain, la beauté de la mendiante est moralisée, par la blancheur de sa peau qui évoque pureté et innocence et par la rime avec la « pauvreté », faisant d'elle une figure topique de la misère sociale à l'ère de l'industrialisation[7] :

> Blanche fille aux cheveux roux,
> Dont la robe par ses trous
> Laisse voir la pauvreté
> Et la beauté,

La figure féminine est ici une incarnation sensuelle du manque et de la privation[8]. Les « trous » de sa robe font écho au « haillon trop court », aux « bas troués » et aux « nœuds mal attachés » (*FdM,* 83) qui composent un tableau érotico-pathétique au fil des strophes. L'érotisme de la description, s'il tient en partie au *topos* littéraire de la fille de joie, réside dans la mise à nu intermittente[9], dans une nudité entr'aperçue à travers les vêtements en lambeaux qui couvrent imparfaitement le corps féminin. Tout dans le poème fait signe vers une nudité vécue comme amoindrissement, de la structure métrique en strophes de trois heptasyllabes et d'un tétrasyllabe – vers irréguliers et impairs auxquels s'ajoute l'effet de rétrécissement – jusqu'à une isotopie dominante du précaire : « pauvreté », « chétif », « maladif », « haillon », « gueusant », « vieux débris », « maigre nudité ». Ce dernier groupe nominal vient couronner, dans la dernière strophe, la vulnérabilité qui caractérise la silhouette démunie :

> Va donc ! sans autre ornement,
> Parfum, perles, diamant,

---

[6] Anne-E. Berger, « À une mendiante rousse : variations sur le don du poème », *Lectures des « Fleurs du mal »,* sous la dir. de Steve Murphy, Rennes, PUR, 2002, p. 315.

[7] « "À une mendiante rousse'' participe en apparence d'une topique abondamment illustrée par Hugo : celle de la rencontre du poète et du pauvre, allégorie d'une modernité qui, de Michelet à Heidegger, se définit comme âge de la misère », *ibid.,* pp. 316-317.

[8] Toujours dans le même article, A-E. Berger revient sur le « motif de l'habit troué, dans la représentation des pauvres et de la pauvreté », *ibid.,* pp. 324-330.

[9] Nous retrouvons ici la définition de l'érotisme comme « intermittence » par Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 19.

Que ta maigre nudité,
Ô ma beauté !

Contaminée par le sème de la maigreur, la pâleur de la peau est moins l'indice d'une blancheur laiteuse qu'un symptôme de mauvaise santé physique. À travers l'imaginaire du dénuement, qui signale une condition physique et sociale dégradée, le poème révèle aussi un rapport érotique spécifique au corps nu, qui s'oppose radicalement au *nu* fardé et orné des « Bijoux ». Ici, le « poète chétif » se reconnaît en ce « corps maladif » :

Pour moi, poète chétif,
Ton jeune corps maladif,
Plein de taches de rousseur,
A sa douceur.

La rime « chétif » / « maladif » n'est pas anodine : plus que de la compassion ou de la protection, il s'agit d'une reconnaissance et d'une reconnaissance qu'on peut dire double. Celle du poète, qui se reconnaît en cette figure marginalisée et malmenée par la société de son temps et, celle, esthétique, de la beauté derrière le voile de misère. Dès lors, cette reconnaissance s'infléchit en un devoir de restitution. L'évocation réaliste de la nudité, ici signe de pauvreté et de manque, s'inverse en *rêve de nudité* dans l'imaginaire symbolique du poème :

Perles de la plus belle eau,
Sonnets de maître Belleau
Par tes galants mis aux fers
Sans cesse offerts,

Valetaille de rimeurs
Te dédiant leurs primeurs
Et contemplant ton soulier
Sous l'escalier,

Maint page épris du hasard,
Maint seigneur et maint Ronsard
Épieraient pour le déduit
Ton frais réduit !

Tu compterais dans tes lits
Plus de baisers que de lis
Et rangerais sous tes lois
Plus d'un Valois !

Grâce à la convocation d'un univers noble et courtois, le texte autorise ici la comparaison de la mendiante aux héroïnes tragiques, aux muses des poètes de la Pléiade, aux personnages féminins légendaires des romans de chevalerie. Cette restauration, qu'on peut entendre au sens pictural, est la légitimation d'une beauté que le poète est le seul à pouvoir apercevoir. Par un renversement de l'imaginaire du dénuement en imaginaire esthétique, le poète entend rendre sa majesté à la figure déchue. Cependant, la douzième strophe interrompt brutalement le portrait rêvé de la mendiante en reine par un retour au présent de narration :

– Cependant tu vas gueusant
Quelque vieux débris gisant
Au seuil de quelque Véfour
De carrefour ;

En réalité, la beauté physique de cette muse citadine est son unique parure :

Tu vas lorgnant en dessous
Des bijoux de vingt-neuf sous
Dont je ne puis, oh ! pardon !
Te faire don.

Les « bijoux de vingt-neuf sous » soulignent une pauvreté partagée : se substituant à ce don matériel et quantifiable par son prix, le poème constitue ici le seul véritable « don » possible (entendu par écho sonore à trois reprises dans la strophe). Par un hommage esthétique et moral, le poète offre à cette figure exilée des poèmes courtois une place dans son recueil et lui invente, le temps d'un poème, une foule de prétendants imaginaires et de luxueux ornements.

Dans l'économie du recueil, la mention des bijoux rappelle un attribut de la beauté féminine cher au poète, comme le souligne la section « Pierre » de l'étude de Pierre Brunel sur

Les Fleurs du mal[10]. « Ce monde rayonnant de métal et de pierre » (*FdM,* 158) désigne les bruits, les couleurs et les matières arborés par « la très-chère » dans les « Les Bijoux » :

> La très-chère était nue, et, connaissant mon cœur,
> Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores,
> Dont le riche attirail lui donnait l'air vainqueur
> Qu'ont dans leurs jours heureux les esclaves des Maures.
>
> Quand il jette en dansant son bruit vif et moqueur,
> Ce monde rayonnant de métal et de pierre
> Me ravit en extase, et j'aime à la fureur
> Les choses où le son se mêle à la lumière. (*FdM,* 158)

Autre pièce qu'on peut considérer comme un *nu*, « Les Bijoux », censuré pour outrage à la morale publique, convoque un imaginaire du corps nettement opposé à celui qui émane d'« À une mendiante rousse » mais tout aussi révélateur de l'esthétique baudelairienne[11]. Ainsi que le suggère le titre du texte, lequel peut faire écho aux parties génitales masculines, le motif de l'ornement qui traverse *Les Fleurs du mal* indique le « goût [de Baudelaire] pour la parure[12]», en témoignent de nombreux écrits esthétiques que le poète consacre au maquillage et à la mode[13]. La lumière « rayonnant[e] » et « le bruit vif et moqueur » forment une armure féminine dans le rituel de la séduction, révélant une silhouette lascive et dominante aux antipodes de la mendiante rousse. Conquérante, celle qu'on a pu identifier à Jeanne Duval[14] règne sur le cœur de son amant, transformant le cadre intime de l'alcôve en un espace imaginaire. Le divan sur

---

[10] Pierre Brunel, *Les Fleurs du Mal. Entre "fleurir" et "défleurir"*, Paris, Éditions du temps, « Lectures d'une œuvre », 1998, pp. 92-93.

[11] Ces deux paradigmes de beauté rappellent la typologie de la féminité que Baudelaire propose dans la section « Les femmes et les filles » de son essai *Le Peintre de la vie moderne* : « Les unes, graves et sérieuses, les autres, blondes et évaporées. Les unes étalent avec une insouciance aristocratique une gorge précoce, les autres montrent avec candeur une poitrine garçonnière. », *Écrits sur l'art*, *O.C.,* t. II, p. 718.

[12] Pierre Brunel, *Les Fleurs du Mal. Entre "fleurir" et "défleurir"*, *op. cit.*, p. 92.

[13] Nous pensons notamment aux textes où Baudelaire revendique, voire théorise son attrait pour la parure féminine : « Je suis ainsi conduit à regarder la parure comme un des signes de la noblesse primitive de l'âme humaine. », « Éloge du maquillage », *Le peintre de la vie moderne, O.C.*, t. II, p. 716.

[14] La plupart des spécialistes de Baudelaire s'accordent sur l'identification de cette silhouette féminine comme Jeanne Duval. Voir Albert Feuillerat : « On admet que le poème XX et les suivants jusqu'à XXXV, furent écrits pour […] Jeanne Duval, rencontrée vers 1842 dans un petit théâtre du Quartier Latin où elle jouait des rôles d'utilité, la première et la seule femme que Baudelaire ait aimée profondément. », *L'architecture des Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 20.

lequel elle est allongée se métamorphose en falaise tandis que les comparaisons avec les « esclaves des Maures » et la célèbre Amazone lui confèrent une épaisseur historique et mythologique. La forme du poème, composé de neuf quatrains en alexandrins, épouse la forme d'un nu solennel qui conjugue la nature à l'art :

> Les yeux fixés sur moi, comme un tigre dompté,
> D'un air vague et rêveur elle essayait des poses,
> Et la candeur unie à la lubricité
> Donnait un charme neuf à ses métamorphoses ;

L'imaginaire bestial, mêlant la grâce féline du « tigre » à la beauté immaculée du « cygne », rencontre un lexique pictural à travers les « poses », le « dessin » et l'étonnant « buste d'un imberbe » qui rappelle certains nus de Delacroix[15], oscillant à la frontière poreuse entre le masculin et le féminin :

> Je croyais voir unis par un nouveau dessin
> Les hanches de l'Antiope au buste d'un imberbe,
> Tant sa taille faisait ressortir son bassin.
> Sur ce teint fauve et brun, le fard était superbe !

Alors que la nudité de la « blanche fille » suscitait sa compassion, « la candeur unie à la lubricité » (*FdM,* 158) et l'érotisme androgyne de la très-chère provoquent l'émoi sexuel et perturbent l'âme du poète :

> Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins,
> Polis comme de l'huile, onduleux comme un cygne,
> Passaient devant mes yeux clairvoyants et sereins ;
> Et son ventre et ses seins, ces grappes de ma vigne,
>
> S'avançaient, plus câlins que les Anges du mal,
> Pour troubler le repos où mon âme était mise,
> Et pour la déranger du rocher de cristal

[15] À l'exemple de l'étude de Delacroix qui illustre l'édition Livre de Poche des *Écrits sur l'art* de Baudelaire, présentée par Francis Moulinat, Paris, 1999 [1992]. Voir annexes, figure 1.

Où, calme et solitaire, elle s'était assise.

Pourtant, dans ces deux poèmes que tout semble opposer, on observe la même intermittence érotique de dissimulation et d'exhibition de la nudité. La mendiante rousse n'est pas absolument nue car son corps démuni est recouvert d'ornements et de voiles imaginaires dont le poète l'« habille » dans un « strip-tease à l'envers[16] ». Bien que le corps contemplé des « Bijoux » soit entièrement dévêtu et scandaleusement impudique, il n'est pas plus nu : dissimulé derrière un rideau immatériel de couleurs et de lumière, il finit par se dérober au regard du lecteur avec l'extinction de la lampe dans la strophe finale :

Et la lampe s'étant résignée à mourir,
Comme le foyer seul illuminait la chambre,
Chaque fois qu'il poussait un flamboyant soupir,
Il inondait de sang cette peau couleur d'ambre ! (*FdM,* 158)

La comparaison des deux textes révèle une difficulté dans la définition du nu : un corps nu peut prendre les traits de la pudeur ou de l'impudeur, paraître beau, sublime ou à l'inverse vulgaire, commun et même maladif au regard, avoir une symbolique charnelle comme une symbolique spirituelle, évoquer l'obscénité, la misère ou bien la majesté d'une beauté impassible. Même s'ils font appel à des imaginaires contrastés, « Les Bijoux » et « À une mendiante rousse » représentent des corps aussi nus l'un que l'autre. L'opposition entre pudeur et impudeur, esthétisation et dénuement, trivial et idéal, ne permet pas tant de cerner le corps nu qu'elle invite à observer les imaginaires antinomiques qui alimentent la représentation de la nudité.

Rêver la nudité

Dans ce premier temps de la réflexion, notre étude sera guidée par l'affirmation de Gaston Bachelard selon laquelle « [l]e vocable fondamental qui correspond à l'imagination ce n'est pas image, c'est imaginaire[17] », pour s'attacher autant à l'image du corps nu qui se dégage des poèmes qu'à l'imaginaire qui accompagne sa représentation. Cet imaginaire se caractérise avant tout par son hybridité. Composé par l'érotisme du corps dévêtu, par le souvenir des nus picturaux ou par l'association symbolique de la nudité à la connaissance dans la Bible, il

[16] Anne-E. Berger, « À une mendiante rousse: variations sur le don du poème », *art. cit.*, p. 320.

[17] Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, *op. cit.*, p. 7.

convoque la terminologie des Beaux-Arts aussi bien que le vocabulaire de la mystique ou de la philosophie et soulève de nombreux étonnements. Comment, en effet, le corps nu peut-il à la fois incarner l'abandon au plaisir sensuel et l'innocence virginale ; l'exhibition impudique de la chair et l'aspiration à un idéal de pureté morale et de perfection esthétique ? Si « se mettre à nu » signifie s'exposer, s'ouvrir à l'autre, comment « mettre à nu un corps » peut signifier l'objectiver et l'abstraire ? Comment concilier, dans l'apparition, l'expérience et la figuration de la nudité, la proximité la plus intime au corps d'autrui et le profond détachement, la distance examinatrice d'un regard qui dissèque ? Qu'elle soit anatomique, idéalisante ou érotique, la mise à nu n'est-elle pas l'indice d'une objectivation chirurgicale tout en étant un face-à-face inévitable avec la fragilité d'une peau exposée, d'un être sans défense ? En un mot, la contemplation de la nudité comme sa mise en scène poétique est-elle une manière d'échapper au corporel ou d'y revenir inlassablement ?

Ces paradoxes, pour la plupart insolubles, font signe vers le trouble qui entoure l'appréhension du corps nu. Catherine Millet avance l'hypothèse que les représentations artistiques d'un corps exposé trahissent un « flottement » plus large quant à notre rapport au corps en général, tiraillé entre la mise à nu d'un corps en chair et en os et l'imaginaire qui l'enveloppe jusqu'à le voiler parfois :

> Ces œuvres sont des propositions indécidables, et elles nous font prendre conscience que c'est peut-être tout notre rapport au monde qui se situe ainsi dans un flottement : habitons-nous le monde des choses concrètes ou bien le monde des images des choses ? Même lorsque nous faisons l'amour et que notre corps se confond avec un autre corps, n'est-ce bien que ce corps que nous étreignons, n'est-ce pas aussi la construction imaginaire, fantasmatique, dont nous l'habillons[18] ?

Selon l'autrice, il apparaît difficile de séparer le corps nu de l'imaginaire qui l'accompagne, dans l'art aussi bien que dans la vie. Se pencher sur les poèmes qui parlent de nudité implique ainsi pour nous d'affronter les contradictions de cet imaginaire composite.

Bien qu'elles n'appellent pas de résolution, ces contradictions nous permettent de dégager deux critères d'analyse : le premier est la diversité des désirs de nudité qui animent les poètes selon les périodes littéraires, les courants artistiques ou tout simplement leurs partis-pris esthétiques. Le deuxième est l'impossible accomplissement de ces mêmes désirs, chacun animé par une aspiration à la nudité qui entre en concurrence avec d'autres. Ces deux critères mènent à envisager les images infiniment variables que peut revêtir le corps nu comme des rêves de

[18] Catherine Millet, *Le corps exposé*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Défaut, pp. 45-46.

nudité. Malgré notre usage métaphorique du mot « rêve », plus proche de « chimère » ou d'« aspiration », la signification première du rêve – activité psychique pendant le sommeil – n'est pas moins féconde pour lire des poèmes qui dévoilent le corps, *a fortiori* dans une période poétique qui porte une attention croissante à l'exploration de l'inconscient. La notion du « rêve » éclaire plus en avant la tension entre une puissante aspiration au dévoilement qui motive la création poétique et l'impossibilité d'une mise à nu totale par l'image. Cette tension commande ainsi le choix méthodologique d'un parcours typologique pour souligner l'échec commun, ou, si l'on veut, la victoire partagée des rêves de nudité. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous explorerons sur trois d'entre eux, qui se déclinent en trois images du corps nu : l'image du corps vulgaire, qui rêve d'impudeur et de naïveté (chapitre 1) à laquelle s'oppose l'image du nu esthétique, qui rêve d'idéal (chapitre 2), dialectisée par l'image d'une nudité « érotique-voilée » qui conjugue son rêve au féminin dans la poésie surréaliste (chapitre 3).

Notre hypothèse est de voir dans ces représentations en conflit les unes avec les autres, un héritage baudelairien qui irrigue les modèles de nu[19] poétiques. De même que la nudité impériale de la muse côtoie, au sein d'un même recueil, la « maigre nudité » (*FdM,* 83) d'une jeune chanteuse des rues, des rêves ambivalents concourent à dessiner l'image du corps nu à travers une génération de poètes qui écrit *sous le signe de Baudelaire*.

[19] L'emprunt d'une terminologie aux arts visuels permet de souligner l'importance notoire du paradigme pictural pour Baudelaire dont les deux premières publications sont des écrits esthétiques (Salon 1845 et Salon de 1846). John E. Jackson insiste sur cette présence du modèle pictural dans l'écriture du poète : « On le sait, *Les Fleurs du Mal* pratiquent volontiers l'*ekphrasis*. Baudelaire appuie son invention poétique sur un tableau, une estampe ou une sculpture, décrits ou évoqués de manière plus ou moins directe […]. La perspective allégorisante qui guide le plus souvent de telles *ekphrasis* – qu'on pense aussi à « L'Amour et le crâne » – traduit bien que l'enjeu du poème dépasse la seule image ou du moins hausse celle-ci en figure d'un sens qui transcende les apparences directes au profit d'un questionnement à la fois plus direct et plus fondamental. », John E. Jackson, *Baudelaire sans fin*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2005, pp. 45-46.

CHAPITRE 1. LE CORPS DÉVÊTU, UN RÊVE DE NAÏVETÉ ET D'IMPUDEUR

Un corps nu est d'abord un corps dévêtu. L'état de nudité est ainsi un état négatif car il correspond à une absence de vêtements et se définit par rapport à son contraire, l'habillement. Partant de ce postulat, plusieurs théoriciens, qu'ils soient anthropologues, historiens de l'art ou philosophes, affirment la positivité du *nu* comme « forme d'art[1] », « concept générique[2] », par opposition à la nudité qui exprime « l'état de manque, le dépouillement, le dénuement[3] » et suscite une certaine gêne. Ce sentiment de honte s'enracine peut-être dans un référentiel théologique mais surgit toujours dans un contexte social : la nudité est représentée comme un amoindrissement et un affront à la pudeur dans l'imaginaire collectif. Dans la vaste enquête ethnologique qu'il mène sur les représentations de la nudité, Hans Peter Duerr formule l'hypothèse selon laquelle la pudeur existe dans toutes les civilisations, aussi bien occidentales que primitives, au point de faire partie de l'essence de l'homme[4]. Pour déconstruire le monopole occidental de la notion, Duerr entend réévaluer le processus de civilisation, notamment théorisé par Norbert Elias[5] qui invite à considérer la Renaissance comme le moment à partir duquel la nudité suscite un sentiment de honte : « Il y a bien longtemps que nos yeux à tous se sont "ouverts", et c'est dans la nature humaine que d'avoir honte de sa nudité, quelle que soit la façon dont historiquement on définit cette nudité[6] ». Par la mention de l'ouverture des yeux, l'auteur se réfère ici à l'épisode du péché originel et insiste sur la honte que provoque traditionnellement la nudité. Jean Claude Bologne, à son tour, ouvre son *Histoire de la pudeur*

[1] Kenneth Clark, *Le Nu*, t. I, *op. cit.*, p. 21.

[2] Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 24.

[3] François Jullien, *De l'essence ou du nu*, *op. cit.,* p. 14.

[4] Hans Peter Duerr, *Nudité et pudeur, le mythe du processus de civilisation,* traduit de l'allemand par Véronique Bodin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, p. 306.

[5] Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs,* 1939, trad. fr. 1973, rééd. Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'esprit », 1991.

[6] Hans Peter Duerr, *Nudité et pudeur, le mythe du processus de civilisation, op. cit.,* p. 4.

par une hypothèse de travail[7] qui postule que la « honte de la nudité[8] » est l'objet le plus évident et le plus représentatif de la pudeur. Voir ou montrer le corps dévêtu revient donc avant tout à commettre un acte d'impudeur qui provoque une gêne, perturbe le regard et bouscule les normes sociales. À travers des procédés qui démystifient le corps pour en livrer une image commune voire grossière, les représentations de la nudité que nous lirons dans ce chapitre sont sous-tendues par un rêve d'impudeur. L'espace du poème étant plus apte que le monde social à performer le « pouvoir d'effraction[9] » du nu, de nombreux poètes de la filiation baudelairienne dénudent le corps pour en souligner la vulgarité constitutive. Ils convertissent ainsi la « honte de la nudité » en une esthétique de la vulgarité. Celle-ci s'attache à la dimension triviale du corps dévêtu, traduit le désir de rétablir un rapport simple et innocent au corps érotique et révèle le goût de la provocation dans la mise en scène d'une nudité impudique.

1. Les poèmes « tout pleins de choses indiscrètes » d'Arthur Rimbaud

Nous étudierons ici les poèmes « tout pleins de choses indiscrètes[10] » d'Arthur Rimbaud selon le mot du poète dans « À la musique » de *Poésies complètes* (1895). Dans notre corpus composé de poètes dont l'imaginaire érotique est informé par la filiation baudelairienne, Rimbaud est le premier au sens chronologique comme au sens matriciel. Comme l'écrit Yves Bonnefoy dans *Notre besoin de Rimbaud* (2009), « [e]ntre Baudelaire et Rimbaud je vois une parenté, une consanguinité, par-dessous des différences que cause, c'est obligé, la pluralité infinie de la vie qui se fait parole[11] ». Cette proximité profonde, Bonnefoy la relie d'abord à

[7] Cette première hypothèse sera en effet amenée à être nuancée au fil de l'ouvrage : « La pudeur est un sentiment complexe, difficile à définir, dont les objets sont innombrables. J'en ai choisi un – le plus riche, le plus courant, celui aussi qui se prête le mieux à l'analyse : la honte de la nudité. J'ai opté pour une définition le plus simple possible, hypothèse de travail qu'il conviendra de nuancer au terme de cette enquête. », Jean Claude Bologne, *Histoire de la pudeur,* Paris, Éditions Olivier Orban, 1986, p. 10.

[8] *Ibid.*

[9] La formule est de François Jullien, *De l'essence ou du nu, op. cit.*, p. 7.

[10] « – Moi, je suis, débraillé comme un étudiant / Sous les marronniers verts les alertes fillettes : / Elles le savent bien, et tournent en riant, / Vers moi, leurs yeux tout pleins de choses indiscrètes », Arthur Rimbaud, « À la musique », *Poésies complètes,* repris dans *Poésies, O.C., op. cit.* (1972), p. 22. Tous les poèmes cités de Rimbaud renverront à cette édition de 1972, établie et annotée par Antoine Adam. Nous le préciserons systématiquement lorsque nous ferons référence aux notes d'autres éditions, et notamment à celle d'André Guyaux (2009).

[11] Yves Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 16.

une ambiguïté[12] qui traverse avec une ampleur et une exigence communes la poésie des deux poètes, mus par des « élans d'espérance[13] » autant que par « un besoin de lucidité[14] ». La dialectique entre espérance et lucidité est précisément ce qui porte Rimbaud vers une intention poétique double : celle de « trouver le lieu et la formule[15] » d'une expression poétique pure, affranchie du rationnel[16] et étrangère au langage ordinaire[17], et, en même temps, celle de montrer le corps ordinaire tel qu'il est, sans gommer sa dimension triviale au nom d'un idéal esthétique. Cette dernière, qui donne à voir le corps dans sa vulgarité constitutive, n'est pas sans lien avec l'art poétique que Rimbaud formule dans la célèbre lettre à Izambard du 13 mai 1871 : « Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi ? Je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant* : vous ne comprendrez pas tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens[18] ». Dans *L'immémorial, études sur la poésie moderne,* Jérôme Thélot associe la volonté poétique de *l'encrapulement,* qui est étymologiquement « la voie de l'excès », au désir rimbaldien d'accéder à la vérité du corps : « *S'encrapuler* veut dire : mettre entre parenthèses les représentations de la conscience, suspendre l'intentionnalité, *s'enivrer* : atteindre, par le corps, la vérité originaire du corps […][19] ».

Divers désirs d'exhibition coexistent dans l'œuvre de Rimbaud, mais la vulgarité est une modalité de « découverte du corps féminin[20] » privilégiée par les poèmes de jeunesse,

[12] « Cette parenté, à son plus profond ? Un signe en est que l'un et l'autre ont vécu leur expérience d'eux-mêmes et du monde – et des autres êtres aussi, si ce n'est d'abord – sous le joug, mais aussi bien l'aiguillon, d'une ambiguïté qui grève, assurément, toute poésie mais a chez eux une ampleur de champ et une exigence, je dirais une véhémence, on ne peut plus inusuelles. », *ibid.*

[13] *Ibid.*

[14] *Ibid.*

[15] Arthur Rimbaud, « Vagabonds », *Illuminations, O.C.*, p. 137.

[16] L'expression est de Pierre Jean Jouve : « Les poètes qui ont travaillé, depuis Rimbaud, à affranchir la poésie du rationnel savent très bien (même s'ils ne croient point le savoir) qu'ils ont retrouvé dans l'inconscient, ou du moins la pensée autant que possible influencée de l'inconscient, l'ancienne et la nouvelle source, et qu'ils se sont approchés par là d'un but nouveau pour le monde. », « Inconscient, Spiritualité et Catastrophe », *Sueur de sang, Œuvre,* t. I, p. 198.

[17] Dans « Crise de vers », Stéphane Mallarmé formule à son tour ce rêve d'une expression poétique pure, langage « essentiel » par opposition au langage ordinaire « brut ou immédiat », « Crise de vers » [1897], *Divagations, Œuvres complètes*, t. II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal (tome I : 1998 ; tome II : 2003), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 212.

[18] Arthur Rimbaud, Lettre à Georges Izambard du [13] mai 1871, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 339.

[19] Jérôme Thélot, *L'Immémorial, études sur la poésie moderne,* Paris, Les Belles lettres, 2011, p. 359.

[20] Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre,* Paris, Champ Vallon, 1978, p. 20.

regroupés par Antoine Adam sous le titre de *Poésies*[21]. Ceux-là constituent notre corpus d'étude de ce premier chapitre pour plusieurs raisons. Ces poèmes livrent plusieurs exemples de nus vulgaires dès les textes datés de 1870, seizième année du poète. Le rêve d'une nudité vulgaire traduit le « besoin de lucidité » du poète dès ses premiers textes : celui-ci se traduit toutefois plus volontiers par la quête et la valorisation d'une certaine naïveté dans les poèmes de jeunesse et se transformera tout au long de la trajectoire poétique rimbaldienne pour se convertir en « anxieuse lucidité » et en « amer savoir » dans *Une saison en enfer*. La naïveté fait signe vers une simplicité sans apprêt et dans l'art en particulier, le caractère de ce qui décrit la réalité telle qu'elle est ou en la simplifiant, sans rechercher d'effet. En cela, et bien que les deux termes puissent sembler proches de la « nudité » en un sens figuré, la naïveté se distingue de la lucidité voire s'y oppose. Si en un deuxième sens, la naïveté désigne une forme d'ingénuité et de crédulité excessives, le dictionnaire définit la lucidité comme la faculté de voir et de comprendre les choses avec clarté et justesse. Aux antipodes de la lucidité qui est une qualité d'ordre intellectuel et qui sollicite l'esprit, la naïveté se place donc du côté de l'instinct et du corps. En cela, l'évolution possible de la naïveté vers la lucidité permet de se saisir de la trajectoire de Rimbaud, souvent qualifiée par la critique de parcours de désillusion, d'une joie naïve vers l'« amer savoir » baudelairien. La « naïveté », qui caractérise selon nous la représentation et l'imaginaire de la nudité dans les poèmes de jeunesse du poète, nous semble également intéressant pour qualifier un rêve de représentation du corps où rayonnent d'autres termes tout aussi valorisés par le poète : l'impudeur, le prosaïque et l'ordinaire.

La volonté d'exposer un corps ordinaire et prosaïque dans ses poèmes révèle en effet l'affection du poète pour un imaginaire populaire. L'exploitation de cet imaginaire va de pair avec sa propension à malmener la bienséance bourgeoise car Rimbaud « […] sait que son destin est d'étreindre la réalité rugueuse, et qu'il est un paysan[22] ». Dans le dictionnaire, la vulgarité désigne, au sens péjoratif, ce qui est ordinaire, courant, conventionnel ou ce qui n'a aucune élévation morale, qui est prosaïque. En cela, elle qualifie aussi la recherche rimbaldienne de l'outrance, de la caricature, ou encore de l'ignoble dans la représentation d'une nudité féminine démystifiée et commune. Refusant la préciosité ou l'embellissement, le poète fait très tôt preuve

[21] Dans son édition des *Œuvres complètes* de 2009, André Guyaux opte pour une organisation qui tente de concilier de précédents regroupements génériques et chronologiques des poèmes de Rimbaud pour mettre en valeur les œuvres parfois délaissées ou rejetées en fin de volume. Il place donc ces quelques poèmes que nous citons ici dans une section intitulée « Œuvres en prose et en vers (1868-1873) », elle-même faisant partie des « Œuvres et lettres ». Voir « Note sur la présente édition » in Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes,* édition établie par André Guyaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. XLI-XLIX.

[22] Antoine Adam, *Introduction* aux *O.C.* [de Rimbaud]*, op. cit.,* p. XI, p. X.

d'une audace insolente, guidé par la « force sauvage[23] » dont sa poésie aussi bien que sa trajectoire biographique témoignent[24]. La vulgarité, à travers les nuances sémantiques que peut prendre la notion, fédère ces différentes représentations du corps dévêtu : ordinaire et prosaïque mais aussi indécent ou de « mauvais goût » selon les canons de la beauté ou les normes sociales.

1.1. Des nudités faussement pudiques

Les *Poésies* donnent d'abord à voir la nudité effrontée et badine de la figure féminine. L'année 1870, où il achève son année de rhétorique, marque un tournant[25] dans la création poétique de Rimbaud, dont le goût pour la dérision se fait plus véhément. Il est aussi sous l'influence de son maître, Georges Izambard, qui a remplacé M. Feuillâtre, son prédécesseur, en janvier 1870. Ses premiers vers sont donc composés en dialogue permanent avec l'œuvre de grands poètes dont il partage l'admiration avec ce nouveau précepteur : Victor Hugo, Banville, Leconte de Lisle, le Parnasse. Parmi les poèmes « tout pleins de choses indiscrètes[26] », ceux qui dévoilent le corps de la manière la plus impudique sont d'ailleurs pour la plupart inspirés d'Albert Glatigny, un poète plutôt marginal au sein des Parnassiens, chez qui, selon le mot d'Antoine Adam, Rimbaud trouvait « […] un manque naturel de respect et de gravité, des gamineries d'expression, certaines audaces d'images qui apparemment l'attirèrent[27] ». L'analyse du critique pointe ici trois dimensions de l'esthétique de la vulgarité qu'on retrouve dans *Poésies* : la désinvolture irrévérencieuse, l'innocence espiègle et la hardiesse provocante.

Un poème tel que « Première soirée », d'abord donné en autographe à Izambard sous le titre de « Comédie en trois baisers », puis publié pour la première fois dans *La Charge* du 13 août 1870 sous le titre de « Trois baisers[28] », réunit ces trois aspects. Une succession de « trois baisers de plus en plus hardis[29] » déposés par le poète sur les chevilles, les yeux et le sein d'une

[23] *Ibid.,* p. XI.

[24] Précisons toutefois que tout en mentionnant cette « force sauvage » dans son introduction aux *Œuvres Complètes,* Antoine Adam veille scrupuleusement à déconstruire les mythes qui entourent la figure du poète, dont celui de l'enfant rebelle et impudent, qu'il nous faut manier avec précaution. Le critique invite à se méfier des « images ridicules » et de l'« hyperbole » pour qualifier la poésie rimbaldienne qui échappe à toute simplification caricaturale, *ibid.,* notamment p. IX et p. XXXVII.

[25] À travers la comparaison de divers états des textes, Antoine Adam situe ce tournant dans la chronologie de l'œuvre : « C'est entre juillet et octobre 1870 qu'il a acquis cette veine caricaturale qui fait violence à la langue pour aboutir aux effets les plus étonnants. », *ibid.,* p. 859.

[26] Arthur Rimbaud, « À la musique », *Poésies, ibid.,* p. 22.

[27] Antoine Adam, *Introduction, O.C.* [de Rimbaud], *ibid.,* p. XVI.

[28] Arthur Rimbaud, « Trois baisers », *Poésies, ibid.,* p. 862.

[29] Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre, op. cit.,* p. 21.

jeune fille mi-nue constitue la trame narrative du poème. Le titre définitif, « Première soirée », qui évoque l'innocence de la première fois, invite à épier une scène intime d'amours adolescentes se déroulant à l'abri des regards, dans la pénombre nocturne. À travers l'antépiphore, le poème fait entendre à deux reprises le premier quatrain qui dévoile un nu féminin candide et sensuel, à la manière des nus effrontés et vaporeux de Jean-Honoré Fragonard[30] :

> – Elle était fort déshabillée
> Et de grands arbres indiscrets
> Aux vitres jetaient leur feuillée
> Malinement, tout près, tout près[31].

Deux adverbes encadrent ici la strophe et invitent le lecteur dans l'atmosphère *doucement* érotique du poème. Le premier, l'adverbe « fort », intensifie « déshabillée » et permet de désigner le corps dévêtu par le détour des habits qu'on imagine défaits. Cette désignation indirecte de la nudité situe la figure féminine dans l'interstice subtile de la pudeur et de l'impudeur et maintient une ambiguïté lexicale, le mot « fort » dans son emploi adverbial pouvant aussi bien être l'indice d'un registre littéraire et recherché que d'un registre régional[32]. Le vers « Elle était fort déshabillée », qui ouvre le premier et le dernier quatrain, permet de visualiser un corps à moitié nu, dont l'érotisme tient au dévoilement partiel manifestement entamé depuis un moment. L'adverbe « malinement », quant à lui, annonce peut-être le poème « Maline » qui prolongera les rêveries érotiques du poète adolescent. L'impudeur badine de la scène est renforcée par l'hypallage de ce même adverbe et de l'adjectif « indiscrets » dans le groupe nominal « arbres indiscrets », qui désignent en réalité l'attitude joyeusement frivole du regard porté sur la jeune fille. La personnification des arbres fait aussi surgir l'image d'un décor champêtre, accueillant les retrouvailles secrètes d'amours nubiles et la vulgarité voulue d'une silhouette féminine. La nudité de cette dernière est mise en valeur par un rejet en début de vers, dans la strophe suivante :

> Assise sur ma grande chaise,

[30] Voir annexes, figure 2.

[31] Arthur Rimbaud, « Première soirée », *Poésies, O.C.,* p. 23.

[32] Voir la définition CNRTL : « [Modifiant un adj. au positif ou un adv. marquant le superl. abs.] *Recherché, littér. ou région.* Bien, très, extrêmement. », https://www.cnrtl.fr/definition/fort.

Mi-nue, elle joignait les mains.
Sur le plancher frissonnaient d'aise
Ses petits pieds si fins, si fins[33].

La musicalité du texte, si elle tient au refrain du quatrain initial, au rythme léger des octosyllabes et à la régularité des rimes croisées, englobe aussi les jeux de sonorités. L'allitération sensuelle des sifflantes « Ses petits pieds si fins, si fins » s'associe au chuchotement suggéré de la locution adverbiale « tout près, tout près », réduplicative à la fin de la première et de la dernière strophe.

La posture de la jeune fille, qui joint ses mains dans un geste faussement sage, contraste avec son rire espiègle qui parcourt le texte :

– Je baisai ses fines chevilles.
Elle eut un doux rire brutal
Qui s'égrenait en claires trilles,
Un joli rire de cristal[34].

À la fois « doux rire brutal[35] » et « joli rire de cristal[36] », ce rire impudique, qu'on entend distinctement dans l'allitération en liquides du quatrième quatrain, fait signe vers l'insouciance enfantine et l'érotisme badin qui attirent et séduisent le poète. Il indique la désinvolture envers les convenances sociales tout en étant l'indice d'un charme naturel, sans fioritures ni artifices. Les deux derniers vers du septième quatrain ajoutent même une coloration morale positive à l'enjouement érotique :

Dans un baiser, qui la fit rire
D'un bon rire qui voulait bien[37]…

L'ambivalence sémantique de la dérivation « bon » et « bien » renforce l'érotisme de la scène : la jeune fille consent, après quelques réserves, à poursuivre l'échange sensuel, lequel est négligemment dissimulé mais facilement deviné derrière l'aposiopèse qui clôt la strophe. Mais

[33] Arthur Rimbaud, « Première soirée », *Poésies, O.C.,* p. 23.
[34] *Ibid.*
[35] *Ibid.*
[36] *Ibid.*
[37] *Ibid*.

la locution « bien vouloir » fait aussi entendre en filigrane la bonté et l'innocence de celle qui est « fort déshabillée ».

Dans ses vers de jeunesse, Rimbaud valorise la figuration d'une nudité vulgaire car il l'associe à une forme de noblesse morale qu'il accorde plus volontiers au peuple qu'à la pensée bourgeoise, déjà critiquée. L'imaginaire hugolien de la « bonté » populaire ou la compassion baudelairienne pour les délaissés de la société traversent peut-être l'esprit du poète adolescent qui cultive une grande admiration pour ces deux figures tutélaires[38]. En ce sens, l'impudeur du corps dévêtu n'est pas une grossièreté morale dans « Première soirée », mais à l'inverse, le signe d'une simplicité, d'une franchise et d'une sincérité : nuances sémantiques de la nudité qui dénotent, au sens figuré, une valeur morale élevée. La figure féminine oscille entre une douceur ingénue – la dérivation « doux » et « doucement » des vers 14 et 22 le confirme – et l'intention audacieuse de provoquer le désir sexuel, « [l]a première audace permise[39] » étant de se laisser déshabiller dans un cadre extérieur. Selon Éric Marty, le poème « […] rejoue ce grand archétype du XIX^e^ siècle, celui du « Nu », de l'intimité érotique, du couple dans sa relation au dehors, à l'extérieur, à la nature, au grand air, archétype qui est d'ailleurs au cœur du plus célèbre tableau de l'époque, *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) de Manet[40] ». D'une manière provocante, « Première soirée » dresse un portrait moral positif de la figure de la maîtresse qui se dévêt en secret et hors du foyer, par opposition implicite à l'image plus conventionnelle de l'amour conjugal qui suit les amours adolescentes. C'est là encore l'indice du goût de Rimbaud pour la provocation anti-bourgeoise, qu'il a en partage avec d'autres artistes majeurs du XIX^e^ siècle, dont Flaubert et Manet, comme le précise Éric Marty un peu plus loin : « Flaubert, Manet, c'est-à-dire cette étrange mitoyenneté que le XIX^e^ siècle se plaît à explorer entre la Nature et la chambre à coucher, mitoyenneté rétablie par la prostituée ou la maîtresse contre l'enfermement conjugal que la bourgeoisie instaure[41] ».

À travers ces différentes dimensions qui font de « Première soirée » un poème révélateur de rêves rimbaldiens fondateurs – rêves de parodie et d'indécence déjà en germe dans

[38] Comme l'indiquent les notes de l'édition d'André Guyaux, Jean-Paul Corsetti analyse « Première soirée » comme une parodie du poème « Elle était déchaussée, elle était décoiffée » de Victor Hugo (*Les Contemplations,* I, XXI). Voir Jean-Paul Corsetti, « V. Hugo et A. Rimbaud : mimétisme et parodie », *Parade sauvage,* 3, avril 1986, p. 18-25 ; rééd. dans *Essais sur Rimbaud,* Charleville-Mézières, Musée-bibliothèque Arthur Rimbaud, 1994, p. 43-52. Voir « Notes et variantes » dans Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes,* édition établie par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 831.

39 Arthur Rimbaud, « Première soirée », *Poésies, O.C.* (1972), p. 23.

[40] Éric Marty, « Rimbaud, nature et poème », *Des* Poésies *à la* Saison, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 14.

[41] *Ibid.*

ces vers –, le jeune poète rend hommage au jeu du désir érotique. La légèreté champêtre du texte, inscrite dans les harmonies suggestives et le choix de certains termes tels que « papillonner », « palpitants » ou « treilles », trahit une aspiration très forte à l'innocence et à la simplicité dans la représentation de la nudité. Pierre Brunel insiste sur l'aspect badin et charmeur de ce « Nu », en se référant à la fois au premier titre choisi par Rimbaud pour ce poème (« Comédie en trois baisers »), au célèbre titre de Verlaine (« Les fêtes galantes ») et au marivaudage qui affleure dans cette scène d'intimité érotique : « C'est une fête galante où les derniers dons sont de moins en moins défendus. C'est aussi une "comédie", toujours la même, le jeu toujours recommencé du désir et des fausses résistances qui ne parviennent pas à le dissimuler[42] ». Le « jeu » peut s'entendre ici au sens presque théâtral, car il s'agit bien d'une « comédie » où la jeune fille feint la pudeur indignée : « Les petits pieds sous la chemise / Se sauvèrent : « Veux-tu finir ! » / – La première audace permise, / Le rire feignait de punir[43] ! ». La fausse pudeur de ce nu rimbaldien rappelle aussi les nudités impudiques de figures féminines verlainiennes, notamment dans le recueil *Parallèlement*, recueil à « dominante érotique[44] » traversé « par la nostalgie, partout saisissable, de l'univers rimbaldien […][45] ». La nudité de l'adolescente apparaît faussement innocente dans « À celle qu'on dit froide », écrit en 1889 et composé de quatrains d'octosyllabes qui déshabillent le corps féminin au fil du poème, « [d]epuis les pieds longtemps baisés » et « [d]epuis les jambes et les cuisses »,

> Jusqu'aux jolis tétins
> De miss à peine en puberté,
> Jusqu'à ta gorge triomphante
> Dans sa gracile vénusté,
>
> Jusqu'à ces épaules luisantes,
> Jusqu'à la bouche, jusqu'au front
> Naïf aux mines innocentes
> Qu'au fond les faits démentiront […][46]

[42] Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre, op. cit.,* p. 21.

[43] Arthur Rimbaud, « Première soirée », *Poésies, O.C.* (1972)*,* p. 23.

[44] Jacques Borel, « Notice » qui précède *Parallèlement,* dans *Œuvres poétiques complètes,* texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée et complétée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 477.

[45] *Ibid.*

[46] Paul Verlaine, « À celle que l'on dit froide », *Parallèlement, O.C., op. cit.,* p. 533.

De même que ce nu verlainien, dans les poèmes du jeune Rimbaud, la nudité vulgaire revêt une dimension faussement pudique qui rappelle l'innocence de l'enfance tout en donnant libre cours au ton suggestif que le poète s'amuse à explorer.

1.2. Les nudités communes

D'autres nus qu'on identifie comme vulgaires traversent les *Poésies,* la vulgarité étant comprise cette fois comme un trait caractéristique du corps prosaïque et commun. « On sent dans les choses ouvertes / Frémir des chairs » dans « Les reparties de Nina » (daté du 15 août 1870), qui met en scène les rêves d'évasion amoureuse du poète avec son amie Nina, une jeune employée de bureau. Le décor s'apparente à la vulgaire description d'un champ agricole, détournant avec humour le cadre topique de la rencontre amoureuse :

> Blanchissant sous quelque lumière ;
> Et, tout là-bas,
> Une vache fientera, fière,
> À chaque pas…[47]

Dans ce poème, le corps, lui aussi, est dévoilé dans sa dimension prosaïque, car il est tour à tour celui des amants et celui des animaux, ancrés dans les réalités corporelles les plus triviales, celles des odeurs, de la défection comme de l'haleine :

> Ça sentira l'étable, pleine
> De fumiers chauds,
> Pleine d'un lent rythme d'haleine,
> Et de grands dos[48].

Le nu féminin est érotisé dans sa réalité anatomique à travers cet enchaînement de quatrains où le poète déshabille Nina du regard, jusqu'à vouloir épier ce qui se cache sous sa peau :

> Je te parlerais dans ta bouche :
> J'irais, pressant

[47] Arthur Rimbaud, « Les reparties de Nina », *Poésies, O.C.* (1972), p. 26.
[48] *Ibid.*

Ton corps, comme une enfant qu'on couche,
Ivre du sang

Qui coule, bleu, sous ta peau blanche
Aux tons rosés :
Et te parlant la langue franche…
Tiens ! … – que tu sais…[49]

Les rêves de pérégrinations amoureuses s'affaiblissent dans la dernière strophe qui transforme la modalité assertive en modalité interrogative :

– Tu viendras, tu viendras, je t'aime,
Ce sera beau ! …
Tu viendras, n'est-ce pas ? et même…
Elle –
– *Et mon bureau ?*[50]

Sous-tendu par un imaginaire érotique voire sexuel appuyé par la répétition du verbe « venir », le songe de la promenade romantique est rattrapé par la dure réalité, comme l'indique la disparition du futur de certitude qui laisse place aux nombreuses aposiopèses, traduisant le doute. Et surtout, la parole rapportée en italiques de Nina interrompt la rêverie du poète dans le dernier vers, en une énième irruption prosaïque qui clôture le poème. La didascalie « Elle – », vers monosyllabique rejeté hors du quatrain, redouble ce brusque rappel de la journée de travail, en mettant fin à l'alternance ronronnant des octosyllabes et des tétrasyllabes. La vulgarité n'est donc pas seulement celle du décor ou des corps mais aussi celle du quotidien : le retour aux réalités matérielles traduit en ce sens le « besoin de lucidité[51] » qui guette à chaque instant le rêve rimbaldien. Les amants, qui cavalaient dans l'esprit du poète « vers un pays nouveau, d'où

[49] *Ibid.,* p. 25.
[50] *Ibid.,* p. 27.
[51] Yves Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 16.

ils ne reviendraient plus[52] », sont ramenés à la monotonie de leur vie à Charleville. En l'occurrence, ce « pays » rêvé n'est autre que la campagne environnante, cadre rustique peuplé de paysans modestes, mais le poète l'appelle « la grande campagne amoureuse » pour en souligner la magie pastorale aux yeux des jeunes amants. Elle symbolise déjà l'ailleurs, étant un premier lieu d'évasion où commencent d'innombrables rêves de *départs* plus grandioses :

> Dix-sept ans ! Tu seras heureuse !
> Oh ! Les grands prés !
> La grande campagne amoureuse !
> – Dis, viens plus près ! …[53]

Deux sonnets, supposément écrits pendant la randonnée en Belgique en octobre 1870, peuvent se lire en miroir et donnent un ancrage plus concret à ces rêves de voyage : « Rêvé pour l'hiver » et « Maline ». Bien qu'ils ne mentionnent pas le corps nu, les deux textes révèlent une évolution des amours de Rimbaud et nous fournissent des indices sur l'érotique vulgaire qui innerve les poèmes de cette période. Dans « Rêvé pour l'hiver », qui décrit un voyage en train où le poète est accompagné d'une jeune fille qu'on devine être son amante, l'atmosphère est à la fois espiègle et érotique. La métaphore filée du « nid de baisers fous », qui revient avec la comparaison « Un petit baiser, comme folle araignée », convoque l'image inattendue d'un insecte pour signaler l'empressement du désir, qui s'immisce dans tous les recoins du wagon. Le voyage, toujours suspendu entre rêve et réalité, se fait plus tangible que dans « Les reparties de Nina » – ce que confirme la note d'Antoine Adam qui précise qu'il s'agit d'un poème écrit pendant la fugue de Rimbaud en Belgique et dans le Nord de la France[54].

« La Maline », dont le titre reprend la prononciation ardennaise de *maligne,* fait partie du second des cahiers de Douai qui constituent le recueil Demeny et pousse encore plus loin la matérialisation du voyage par le réalisme du cadre spatial. Les deux quatrains mettent en scène

---

[52] Nous empruntons l'expression à Flaubert, dans *Madame Bovary* : « Au galop de quatre chevaux, elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau, d'où ils ne reviendraient plus. Ils allaient, ils allaient, les bras enlacés, sans parler ». Ce célèbre passage permet à Flaubert d'explorer les illusions lyriques d'Emma Bovary qui ici rêve la nuit qu'elle parcourt un vaste espace exotique avec son amant. Dans la suite du récit, ce rêve est brusquement interrompu par la toux de l'enfant et les ronflements de Charles. Une même tension entre élan lyrique et retour brutal à la réalité semble animer « Les reparties de Nina », en une même lucidité auctoriale teintée d'ironie qui surplombe le récit aussi bien que le poème. Gustave Flaubert, *Madame Bovary, Œuvres,* t. I, édition établie et annotée par René Dumesnil et Albert Thibaudet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1936, p. 470.

[53] Arthur Rimbaud, « Les reparties de Nina », *Poésies, O.C.,* p. 25.

[54] Voir la chronologie et les notes établies par Antoine Adam, *ibid.,* pp. 868-871.

une auberge belge où le poète rencontre une « servante délurée[55] » d'une impudique et malicieuse vulgarité. Son allure apparaît frivole et charmeuse – « Fichu à moitié défait, malinement coiffée » –, et son attitude corporelle invite au désir :

> Et tout en promenant son petit doigt tremblant
> Sur sa joue, un velours de pêche rose et blanc,
> En faisant, de sa lèvre enfantine, une moue,
>
> Elle arrangeait les plats, près de moi, pour m'aider ;
> – Puis, comme ça, – bien sûr, pour avoir un baiser, –
> Tout bas : « Sens donc, j'ai pris *une* froid sur la joue… »[56]

Les parties du corps évoquées – « doigt », « joue », « lèvre » –, les allitérations en labiales ainsi que la métaphore de la pêche sexualisent ici sans détour la figure féminine. Ce portrait sensuel reprend le prototype érotique d'une femme aguicheuse mais enfantine qui esquisse un geste ordinaire de séduction, dans un restaurant modique. On retrouve à travers cette description réaliste les indices d'un érotisme vulgaire déjà rencontré dans « La première soirée » et « Les reparties de Nina » : des figures féminines d'origine sociale modeste, qui font preuve d'audace tout en feignant la timidité, qui osent l'impudeur tout en préservant leur candeur. Pierre Brunel insiste sur la fausse pudeur de cette « prétendue frileuse » qui incarne le désir sexuel par son apparence et sa gestuelle : « En attirant l'attention sur son fichu négligé, sa coiffure insolite, le velours de sa joue, elle capte le désir qu'elle a deviné chez son hôte, et brûle (elle, la prétendue frileuse) de recevoir un baiser[57] ».

L'impudeur qualifie tantôt l'attitude des jeunes filles croisées ici et là à travers les poèmes, et tantôt se loge dans le regard qui les épie sans vergogne, comme dans le poème « À la musique », composé quelques mois plus tôt, probablement autour du 7 juillet 1870. C'est le cas des deux strophes finales dans lesquelles Rimbaud, « débraillé comme un étudiant[58] », échange des regards espiègles avec des fillettes qui tournent vers lui « leurs yeux tout pleins de choses indiscrètes[59] » :

---

[55] Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre, op. cit.,* p. 22.

[56] Arthur Rimbaud, « La Maline », *Poésies, O.C.,* p. 33.

[57] Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre, op. cit.,* p. 22.

[58] Arthur Rimbaud, « À la musique », *Poésies, O.C..,* p. 22.

[59] *Ibid.*

Je ne dis pas un mot : je regarde toujours
La chair de leurs cous blancs brodés de mèches folles :
Je suis, sous le corsage et les frêles atours,
Le dos divin après la courbe des épaules.

J'ai bientôt déniché la bottine, le bas…
– Je reconstruis les corps, brûlé de belles fièvres.
Elles me trouvent drôles et se parlent tout bas…
– Et je sens les baisers qui me viennent aux lèvres…[60]

La nudité féminine existe ici par rapport au vêtement, car les différentes parties du corps sont dévoilées à travers les éléments qui ont pour fonction de les couvrir : « le corsage », « les atours », « la bottine », « le bas ». En silence mais sans pudeur, l'œil du poète « suit » la courbure des silhouettes féminines, du « cou blanc » au « dos divin » pour déshabiller explicitement les corps du regard. La « reconstruction » prend le sens d'une rêverie érotique qui s'incarne dans le présent du verbe « sentir » : le baiser imaginé est désiré au point de faire l'effet d'un baiser réel et le corps des jeunes filles, bien qu'il soit encore vêtu, est imaginé nu par le poète et son lecteur.

1.3. Le nu parodique

Le poème qui suit immédiatement « À la musique » et qui s'intitule « Vénus anadyomène », daté du 27 juillet 1970, révèle une modélisation vulgaire de la nudité que nous n'avons pas encore rencontrée, bien qu'elle témoigne d'un trait stylistique crucial dans la représentation rimbaldienne du corps nu : la verve caricaturale. Cette distorsion provocante du nu académique tourne en dérision la figure idéale de Vénus pour en livrer une vision vulgaire, qui confine au monstrueux :

VÉNUS ANADYOMÈNE
Comme d'un cercueil vert en fer blanc, une tête
De femme à cheveux bruns fortement pommadés
D'une vieille baignoire émerge, lente et bête,
Avec des déficits assez mal ravaudés ;

[60] *Ibid.*

Puis le col gras et gris, les larges omoplates
Qui saillent ; le dos court qui rentre et qui ressort ;
Puis les rondeurs des reins semblent prendre l'essor ;
La graisse sous la peau paraît en feuilles plates ;

L'échine est un peu rouge et le tout sent un goût
Horrible étrangement ; on remarque surtout
Des singularités qu'il faut voir à la loupe…

Les reins portent deux mots gravés : *Clara Vénus* ;
– Et tout ce corps remue et tend sa large croupe
Belle hideusement d'un ulcère à l'anus[61].

Ce poème, dont Antoine Adam attribue l'influence aux « Antres malsains » de Glatigny (issu du recueil *Les Vignes folles,* publié en 1870), reprend le thème pictural de la Vénus sortie des eaux pour le caricaturer[62]. Le titre du texte est antiphrastique car le corps nu de la femme représentée évoque la difformité et la laideur, à l'inverse du corps idéal de la déesse de l'amour et de la beauté. Le choix du cadre est un premier indice de parodie : l'objet de la « vieille baignoire », qui suggère un décor qu'on imagine délabré et insalubre, remplace les écumes et les coquillages qui entourent la déesse dans ses plus célèbres représentations picturales[63]. Cette baignoire, comparée à un cercueil, rappelle la symbolique funeste des « divans profonds comme des tombeaux » dans « La mort des amants » (*FdM,* 126), bien que l'atmosphère sensorielle du nu parodique rimbaldien soit diamétralement opposée au cadre voluptueux d'« [u]n soir fait de rose et de bleu mystique » (*ibid.*) choisi par Baudelaire. À travers la description d'un réalisme impitoyable, aux côtés de l'inspiration parnassienne soulignée par Antoine Adam, nous identifions tout de même l'ombre baudelairienne de corps souillés, malades ou vieillis, dévoilés dans leur condition mortelle. Comme le souligne Sophie Guermès, le choix du sonnet, forme

[61] Arthur Rimbaud, « Vénus Anadyomène », *ibid.,* p. 22.

[62] Voir l'analyse de Sophie Guermès qui classe ce texte parmi les « véritables anti-arts poétiques, qui visent à ouvrir les portes de la modernité » : « Une femme grasse, sale et ravagée, émerge d'une vieille baignoire (qui représente peut-être le lieu où fermente l'eau d'une poésie à ne plus pratiquer) comme d'un "cercueil de fer blanc''. », *La Poésie moderne. Essai sur le lieu caché, op. cit.,* p. 23.

[63] À titre d'exemples, nous renvoyons aux Vénus de Botticelli, (*La naissance de Vénus,* vers 1485), d'Ingres (*Vénus anadyomène,* 1808-1848), de Cabanel, (*La naissance de Vénus,* 1863). Voir annexes, figures 3, 4 et 5.

classique associée à l'idée d'équilibre et d'harmonie rythmiques, pour la description de la déchéance physique, est une ultime provocation formelle de la part de Rimbaud qui assume explicitement une filiation baudelairienne : « Rimbaud a eu l'audace, héritée de Baudelaire, de choisir la forme parfaite du sonnet pour décrire la plus atroce décrépitude[64] ».

Dans « Vénus Anadyomène », les détails anatomiques du corps dévêtu sont perturbants pour un lecteur qui s'attend à contempler la grâce et la finesse de Vénus : « le col gras et gris », dont les sonorités gutturales accentuent la mollesse répugnante, « les larges omoplates », « le dos court » et la « large croupe » dessinent une silhouette placée sous le signe de la disproportion, « en suivant le fil vertical d'un blason[65] ». Le poème expose volontairement les imperfections du corps nu, marqué par des « déficits mal ravaudés » et dégageant une odeur putride. Aux vers 10 et 11, l'enjambement « […] on remarque surtout / Des singularités qu'il faut voir à la loupe » est une litote qui épargne d'abord au lecteur la vision chirurgicale des parties génitales pour mieux accentuer l'apparition troublante de « l'ulcère à l'anus » dans le tercet final. Dans cette dernière strophe, la vulgarité du corps atteint son apogée par la mention d'un tatouage de mauvais goût[66], « Clara Venus », qui devient tristement ironique dans la référence à la déesse de la beauté. Le détail du tatouage, indice probable d'origine sociale modeste pour l'époque, permet d'identifier cette figure féminine malmenée par les années comme une prostituée déchue. La vulgarité qualifie ici à la fois le « corps commun » et le « corps grossier », car elle s'accroît enfin de la mention d'une maladie qu'on peut identifier comme une maladie sexuellement transmissible, à l'exemple de la syphilis : « l'ulcère à l'anus » est la dernière vision du poème, point culminant d'une mise à nu originale et provocante. D'après André Guyaux, l'image conclusive de l'anus, que le poète « fait cruellement rimer avec le nom latin de la déesse[67] », convoque un autre motif des arts plastiques, celui de Vénus callipyge, pour aussitôt le déformer à travers la mention de la plaie.

La représentation d'un corps féminin maladif, exposé dans toute sa trivialité et sa décrépitude, est un choix provocant de la part de Rimbaud qui subvertit les canons artistiques.

---

[64] Sophie Guermès, *La Poésie moderne. Essai sur le lieu caché, op. cit.*, p. 23.

[65] André Guyaux, notes de l'édition des *Œuvres complètes* [de Rimbaud], *op. cit.* (2009), p. 830.

[66] Dans son édition des *Œuvres complètes* de Rimbaud, Antoine Adam précise que dans le poème « Les Antres malsains » des *Vignes folles* de Glatigny, qu'on peut considérer comme une source d'inspiration pour cette « Vénus anadyomène », la figure féminine s'est fait graver sur les bras les noms de Pierre et de Lolotte. Rimbaud déplace ici le tatouage des bras aux reins pour accentuer la dimension vulgaire du nu. De même, le choix de l'inscription « Clara Venus », qui parodie explicitement le nu académique, révèle la radicalité rimbaldienne dans le goût de la provocation et de l'irrévérence, par rapport à son prédécesseur. Voir les notes d'Antoine Adam, *O.C.* (1972), pp. 861-862.

[67] André Guyaux, notes de l'édition des *Œuvres complètes* [d'Arthur Rimbaud], *op. cit.* (2009), p. 831.

En effet, le poète raille le nu académique à l'exemple du tableau *La Naissance de Vénus*[68] d'Alexandre Cabanel, peint en 1863 – *a fortiori* à travers le détournement d'un sujet aussi classique dans les arts picturaux que celui de l'émergence de Vénus des flots marins. La juxtaposition oxymorique de l'adjectif « belle » et de l'adverbe « hideusement » participe précisément d'une esthétique de la vulgarité qui, dans la veine des *Fleurs du mal,* prend le parti de mettre sous les yeux du lecteur la réalité du corps, au mépris de la bienséance morale et d'un idéal esthétique. Cette pièce, dans laquelle Rimbaud « s'abandonne à son goût pour la caricature et pour la dérision, avec plus de violence encore que dans *À la musique*[69] », est un observatoire de l'évolution fulgurante du style du jeune poète. Alors que le poème « Soleil et chair[70] » (daté, en sa version originale et sous le titre « *Credo in unam* », du 24 mai 1870) invoquait la déesse de l'amour et de la beauté sous la forme d'un hymne à Vénus, la nudité vulgaire de cette Vénus parodique révèle le corps abîmé d'une *femme damnée* des temps modernes : la prostituée âgée et malade[71]. Le poète fait un premier pas de côté vers la nudité commune des jeunes filles qu'il désire dans son adolescence, là où ses exercices scolaires des bancs d'école l'invitaient à imiter les textes antiques – comme le *De Natura rerum* de Lucrèce – ou les poètes du Parnasse qui rendent hommage à la nudité sublimée des déesses. Mais la représentation rimbaldienne de la nudité ne s'arrête pas là. Parallèlement aux corps dévêtus dans leur vulgarité prosaïque pour « jouer » à malmener la pudeur bourgeoise, Rimbaud expérimente aussi une vulgarité plus complexe et ambivalente, qui mêle le registre parodique au registre tragique pour dévoiler les affres de la modernité[72]. Derrière la mise en scène impudique de la Vénus déchue, affleurent le souvenir pathétique d'une beauté perdue à travers la vieillesse et le destin funeste d'une femme condamnée à la solitude et à la mort.

Les poèmes « tout pleins de choses indiscrètes » du jeune Rimbaud font correspondre la nudité vulgaire au désir de retrouver une simplicité et une légèreté érotiques dans la représentation des corps. Ils exploitent aussi une acception de la vulgarité en déconstruisant les

[68] Voir annexes, figure 5.

[69] Antoine Adam, « Notes et variantes », *O.C., op. cit.* (1972), p. 861.

[70] Arthur Rimbaud, « Soleil et chair », *ibid.,* pp. 6-11.

[71] Voir le chapitre « Les métamorphoses de Vénus » dans *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre* de Pierre Brunel, qui voit dans la distorsion du motif mythologique une critique acerbe de la modernité : « Mais Rimbaud ne s'en prend pas à la Vénus de Praxitèle : sa verve cruelle s'exerce sur ce que la femme est devenue pour les Modernes, honteuse prostituée, corps outragé par la maladie et par les ans. », Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre, op. cit.,* p. 157.

[72] Notons que le poète compose un poème qui s'intitule « Nocturne vulgaire » où il associe explicitement le vulgaire à la ville moderne telle qu'elle a été transformée par l'industrialisation. Arthur Rimbaud, « Nocturne vulgaire », *O.C.,* p. 141.

canons académiques et en perturbant les règles de la bienséance par l'effraction du nu dans le monde social. La vulgarité permet en outre de dialectiser la pudeur féminine : à travers le regard du poète, ces nudités impudiques traduisent un rapport à la fois plus naïf et plus lucide au corps mais, au regard de la société du XIX[e] siècle, qui considère la pudeur comme « une vertu républicaine[73] », le nu est vulgaire au sens de la grossièreté ou de l'indécence. De même que la nudité de l'*Olympia* (1863) de Manet choque par la substitution d'une figure féminine qu'on peut aisément identifier comme une prostituée à Vénus, figure nue de prédilection du « grand genre », les corps dévêtus des jeunes filles rimbaldiennes bousculent l'ordre moral dominant et les canons académiques. Ce qui est moralement condamné dans la peinture de Manet, qui a l'audace de représenter *Olympia* « comme une fille et non comme une déesse[74] » dans une composition largement inspirée de *La Vénus d'Urbino* de Titien (peint en 1538)[75], est, selon Bernard Vouilloux, « d'avoir peint des nus non idéalisés et de les avoir inscrits dans la réalité contemporaine la plus triviale[76] ». « [C]ette fille de tous jours que vous rencontrez sur les trottoirs[77] » rappelle le personnel féminin de la ville moderne en pleine industrialisation, composé entre autres de prostituées et de chanteuses de rue : on reconnaît le choix d'un modèle réel[78] dont les « traits se marquaient de gravité[79] » à la place des traits canoniques et éthérés de la Vénus immémoriale. Dans *Manet et Mallarmé. Vers un art improbable*, Serge Bismuth en conclut que l'*Olympia* de Manet est une œuvre « essentiellement *vulgaire* » :

> Elle ne l'est pas en raison de sa nudité. Exposer un corps nu était tout à fait admis, voire convenable dans le domaine de l'art. Si est vulgaire ce qui manque de

[73] C'est là l'expression de Jean-Claude Bologne, qui revient sur l'histoire légale de la pudeur à travers les siècles dans *Pudeurs féminines. Voilées, dévoilées, révélées* pour montrer que, contrairement aux idées reçues sur la libération des mœurs pendant la Révolution française, « le XIX[e] siècle va renouer avec la pudeur féminine », Paris, Éditions du Seuil, « L'univers historique », 2010, p. 218.

[74] Georges Bataille, « Le scandale de l'*Olympia* », *Manet, Œuvres complètes,* t. IX, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1979, p. 145.

[75] Voir la notice rédigée par Nadine Fattouh-Malvaud, « Le scandale de la réalité », Histoire par l'image [en ligne]. URL : histoire-image.org/etudes/scandale-realite.

[76] Bernard Vouilloux, *Le tableau vivant, op. cit.,* p. 60.

[77] Émile Zola, *Le Bon combat,* Paris, Éditions Hermann, 1974, p. 82.

[78] Il s'agit de Victorine Meurent, elle-même peintre et en même temps « modèle attitré de Manet » jusqu'en 1875 comme l'indique Adolphe Tabarant. Elle pose d'ailleurs également pour la *Chanteuse de rues* (1862) et pour le célèbre *Déjeuner sur l'herbe* (1863). Voir Adolphe Tabarant, *Manet et ses œuvres,* Paris, Gallimard, « NRF », 1947, p. 62.

[79] *Ibid.*

> discrétion quant à ses motifs et ses fins, elle l'est pour en manquer absolument : semblant n'*être rien*, qu'affecterait-elle de dissimuler[80] ?

Ce n'est donc pas la nudité mais la représentation de la nudité qui constitue la vulgarité essentielle de l'œuvre : cette « nue et froide *Olympia*[81] » n'est inconvenante qu'en vertu de sa simplicité radicale et de son prosaïsme qui défient l'idéal esthétique de son époque. Le parallèle entre le célèbre nu de Manet et les nus de Rimbaud tient à la vulgarité que les deux artistes assument, exposent et revalorisent en en faisant le sujet à part entière de l'œuvre. La nudité réduite à sa forme la plus simple et prosaïque dans l'œuvre, c'est « la majesté retrouvée dans la suppression de ses atours[82] », « la majesté de n'importe qui[83] », et en tant que telle, elle a le sens d'une négation. Ce que Bataille écrit dans « Le scandale de l'*Olympia* », issu de son *Manet* de 1955, est valable des nus vulgaires de Rimbaud :

> Mais la poésie est à la fin la négation de toute convention : elle l'est avec violence. L'*Olympia,* comme la poésie moderne, est la négation de ce monde. Elle se veut simple poésie, sans pouvoir, irréelle et désintégrée, ne tirant sa *magie* que d'elle-même, et non de la formation d'un monde dont l'ordre politique répondît au rêve d'une majesté divine ou princière. L'*Olympia,* comme la poésie moderne, est la négation de ce mode : c'est la négation de l'Olympe, du poème et du monument mythologique, du monument et des conventions monumentales (qui se réfèrent à la réalité ancienne de la Cité)[84].

Ce bref parcours des premiers textes à travers le motif du corps dévêtu révèle aussi les changements rapides de l'imaginaire érotique rimbaldien. Les rêves lyriques du poète adolescent se transforment en l'espace de quelques mois en des rêves plus vulgaires mais aussi plus incarnés. Selon Pierre Brunel, à travers les premières fugues du poète en Belgique, « [l]es "amours splendides" rêvées en septembre par le Petit-Poucet de "Ma Bohème" se sont muées en amours plus plébéiennes, plus ordinaires, rêvées peut-être, mais si proches cette fois qu'elles sont presque vécues[85] ». La tension entre la soif d'idéal et la recherche du vulgaire ne se résout pas pour autant après cette conversion du splendide en trivial. L'imaginaire érotique du poète, partagé entre le besoin de lucidité et l'élan d'espérance qui traversent toute sa poétique selon

[80] Serge Bismuth, *Manet et Mallarmé. Vers un art improbable,* Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2002, p. 56.

[81] Paul Valéry, *Le triomphe de Manet, Cahiers,* t. II, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 1329.

[82] Georges Bataille, « Le scandale de l'*Olympia* », *Manet, O.C.,* t. IX*, op. cit.,* p. 147.

[83] *Ibid.*

[84] *Ibid.,* p. 145.

[85] Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre, op. cit.,* p. 23.

les mots de Bonnefoy, est encore hanté par le rêve d'une nudité idéale dans *Les Illuminations.* En témoigne le poème « Enfance » qui décrit l'épiphanie d'une figure féminine à travers les yeux émerveillés de l'enfant au cœur d'une nature enchantée. Aux antipodes de la « Vénus anadyomène » des poèmes de jeunesse, cette « fille à lèvre d'orange » convoque l'imaginaire canonique d'une Vénus anadyomène à la fois nue et chaste, dont la pureté esthétique égale la beauté pudique :

> À la lisière de la forêt – les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, – la fille à lèvre d'orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer[86].

Pour Jean-Marie Gleize, il s'agit pourtant d'un segment qui, là encore, témoigne d'un rêve de simplicité : « Cette phrase, […] c'est, à nos yeux, la mise en œuvre de cette poétique de l'intersection dynamisée, qui est en même temps une poétique de la nudité, de la franchise et de la santé, une pratique de l'expression portée à son plus haut point de *simplicité agissante*[87] ».

2. Dans le plus simple appareil

Dans la préface d'*Éros émerveillé, une anthologie de la poésie érotique française,* publiée il y a une dizaine d'années*,* Zéno Bianu insiste sur la persistance d'un « besoin d'impudeur[88] » qui traverse cinq siècles de poésie française, « des premiers *Blasons anatomiques des parties du corps féminin* […] publiés dès 1536[89] » jusqu'à la poésie contemporaine du XXI[e] siècle. Ce besoin, puisqu'il traverse les siècles, peut être compris comme une réaction envers l'écriture poétique elle-même, au-delà du désir d'échapper aux règles de pudeur morale imposée par la société de telle ou telle époque. En effet, l'écriture de la vulgarité, cette fois entendue au sens d'une pratique assidue du langage cru, est d'abord une manière de s'insurger contre les belles paroles, l'art de l'implicite, l'élégance chaste qu'on attribue traditionnellement au genre poétique. Peut-être est-ce donc, en premier lieu, la volonté

[86] Arthur Rimbaud, « Enfance », *Illuminations* (1886)*, O.C.,* p. 122.

[87] Jean-Marie Gleize, « Le spectacle disparaît. *Les Illuminations* », *Poésie et figuration, À noir. Poésie et littéralité,* dans *Littéralité,* Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2015, p. 97. Nous soulignons.

[88] Zéno Bianu, « La poésie dans le boudoir », préface à *Éros émerveillé. Anthologie de la poésie érotique française*, Paris, Gallimard, « NRF », 2012, p. 12.

[89] *Ibid.,* p. 10.

de démentir les idées reçues sur la parole poétique qui pousse les poètes à explorer un registre plus familier, dit vulgaire, ainsi qu'un lexique explicitement sexuel ou du moins corporel pour écrire « [d]ans l'oubli charmant de toutes pudeurs[90] ».

De plus, dans la continuité des nus vulgaires de Rimbaud qui détonnent avec l'image traditionnelle du chantre lyrique, nous notons un goût prononcé du bas corporel chez d'autres figures éminentes du lyrisme moderne. Dans *Le corps cosmos,* Michel Collot revient sur le « geste révolutionnaire[91] » de Victor Hugo, qui critique avec virulence le goût du corsetage lexical et du style élevé promu par le classicisme, pour défendre une parole impudique à même d'embrasser les réalités corporelles. Est-ce aussi la contestation des étiquettes génériques et stylistiques qui porte des poètes particulièrement attachés à l'idéal ou considérés comme tels par la mémoire littéraire, à mêler, dans leur écriture, la préciosité des mots rares à la rugosité d'une langue obscène, le registre vulgaire au registre littéraire, la description réaliste à l'usage du symbole ? Après Verlaine, « le véritable initiateur du lyrisme sentimental en France[92] », qui n'hésite pas à « s'écarter de la norme traditionnellement associée au genre poétique[93] » pour explorer « des registres relâchés[94] » et « des niveaux de langue apparentés au bas de l'échelle sociale[95] », des poètes qui partagent des « valeurs symbolistes[96] » conjuguent le lyrisme rêveur au rêve d'impudeur, en donnant à voir le corps *dans le plus simple appareil*. Que leur idéal soit d'ordre esthétique ou spirituel, ces poètes transgressent l'idée préconçue d'un langage pur et noble qui serait l'apanage de la poésie, par l'évocation graphique du corps. Dans leurs poèmes érotiques, à rebours des textes pour lesquels ils sont le plus souvent reconnus, ils préfèrent la désignation explicite à la métaphore pudique, privilégient parfois des formes plus ludiques tel que l'acrostiche aux formes classiques. Ainsi, la locution « dans le plus simple appareil » qualifie aussi bien le corps nu mis en scène dans le poème que le dispositif poétique choisi,

---

[90] Paul Verlaine, XVIII, *Chansons pour elle, Œuvres complètes, op. cit.* (1962), p. 723.

[91] Michel Collot, *Le corps cosmos*, Paris, Éditions Lettre Volée, « Essais », p. 47.

[92] Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes, 20 ans de poésie française, 1895-1917,* Toulouse, Éditions Privat, 1960, p. 29.

[93] Olivier Bivort, « Verlaine populaire ? », *Correspondance et poésie,* Actes du colloque de Brest, 16-17 octobre 2009, textes réunis et présentés par Jean-Marc Hovasse, Rennes, coll. « Interférences », Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 43.

[94] *Ibid.*

[95] *Ibid.*

[96] Nous empruntons le terme à Michel Décaudin qui conclut son ouvrage *La crise des valeurs symbolistes* sur la grande difficulté à délimiter le symbolisme et préfère parler de « valeurs symbolistes » qui, selon lui, traversent trois générations de poètes, de l'élan naturiste aux néo-symbolistes, jusqu'à l'inclination symboliste des poésies spiritualistes et fantaisistes. *La Crise des valeurs symbolistes, 20 ans de poésie française, 1895-1917, op. cit.,* p. 501.

c'est-à-dire les parti-pris de versification ou de lexique, des images et du registre de langue. Nous consacrerons trois sous-parties à Verlaine dont la production poétique constitue un observatoire exemplaire du corps nu placé sous le signe de l'impudeur. Dans un quatrième et dernier point, suivant la sélection de Zéno Bianu dans l'anthologie de la poésie érotique française, nous élargirons nos lectures à un choix de textes écrits en amont (Théophile Gautier) et en aval (Pierre Louÿs, Pierre Jean Jouve) des poèmes de Verlaine, pour explorer la tension entre idéalisme et prosaïsme comme une dynamique qui sous-tend les rêves d'impudeur d'une période poétique plus vaste.

2.1. « Dans l'oubli charmant de toutes pudeurs » (Paul Verlaine)

Exposer le corps dans ce qu'il a de plus sexuel au risque de choquer la pudeur morale et dans l'intention de braver la bienséance poétique : là se situe l'un des objectifs des poèmes qui offrent frontalement les parties les plus intimes du corps au regard indiscret du lecteur ou de la lectrice. La première impudeur est celle des mots : le vocabulaire choisi, le registre de langue mobilisé et les images que le texte fait surgir. Dans son recueil *Femmes*[97] (1890), Verlaine illustre, selon les mots de Jean-Pierre Giusto, « une morale qui ne porte pas de robe longue, une "morale" qui sort femme complètement nue[98] ». La métaphore de la nudité, appliquée à la morale, réunit sous le terme « nu » le thème des poèmes aussi bien que l'écriture poétique. Les poèmes du recueil exhibent des corps féminins et masculins dévêtus, décrits volontairement par un lexique lui-même dévêtu, c'est-à-dire volontairement obscène et débarrassé de l'injonction sociale à la pudeur :

> Une femme à genoux vers quels soins occupée,
> Amour le sait – ne montre aux dieux que l'épopée
> Candide de son cul splendide, miroir clair
> De la Beauté qui veut s'y voir afin d'y croire[99].

[97] Ce recueil ne figure pas dans l'édition des *Œuvres poétiques complètes* de Verlaine publiée en 1962 précisément à cause de son caractère obscène, c'est du moins ce que sous-entend la notice rédigée pour Jacques Borel à l'*Album zutique* : « Conformément au vœu de l'éditeur, nous avons écarté de l'*Album zutique* les pièces délibérément obscènes, de même que nous avons dû renoncer à faire figurer *Femmes* et *Hombres* dans ces *Œuvres poétiques complètes*, » Notice » qui précède *Album zutique, O.C., op. cit.,* p. 164.

[98] Jean-Pierre Giusto, *Écritures – Aventures*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 196.

[99] Cité par Jean-Pierre Giusto, *Ibid.*

L'Amour et la Beauté, majestueuses abstractions qui brillent par leur dimension allégorique, sont, dans ces vers, étonnamment associées au registre vulgaire à travers le terme « cul », noyau sémantique du quatrain. La poétique de l'obscénité s'exprime par la chaîne d'expansions du nom qui guident la lecture vers le spectacle du corps nu. Si le mot « cul » est tant attendu c'est justement parce qu'il est littéralement désiré dans l'ordre de la lecture grâce à sa position syntaxique de complément, séparé du nom « épopée » par la construction en rejet et par l'adjectif « candide ». Le point focal sur les fesses nues de la femme se fait aussi à travers deux contrastes lexicaux, celui du registre vulgaire isolé à l'échelle des quatre vers et celui entre la brièveté monosyllabique du mot « cul » et son triptyque d'expansions laudatives – l'adjectif « splendide », le groupe nominal apposé « miroir clair » et le complément du nom « De la beauté ». Ce dernier groupe prépositionnel, en plus de rappeler le titre d'un ouvrage de philosophie esthétique, met au jour une personnification de la beauté. Comme dans la célèbre formule de Rimbaud, « [u]n soir j'ai assis la Beauté sur mes genoux – Et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai injuriée[100] », Verlaine prête une physionomie humaine à la beauté qui se scrute dans le miroir : « la Beauté qui veut s'y voir afin d'y croire ». Elle prend les traits d'une entité en chair et en os bien qu'elle garde sa majuscule allégorique, mais surtout, elle devient le reflet du « cul » dans le miroir. Si Rimbaud ose injurier la beauté, Verlaine lui attribue un corps dévêtu et impudique : dans la continuité d'un Baudelaire tiraillé entre l'idéal esthétique et l'esthétique du trivial, Verlaine et Rimbaud déconstruisent à leur tour l'imaginaire de « La Beauté » immuable et intouchable « comme un rêve de pierre » (*FdM,* 21).

Jean-Pierre Giusto invite justement à voir dans ce petit recueil pornographique de Verlaine une nouvelle approche de la beauté, goûtée, touchée et pratiquée plus que contemplée ou théorisée par le jugement esthétique :

> Épopée candide du cul splendide : Verlaine nous donne ici la clef de lecture de ses textes pornographiques. Splendeur du corps chanté pour lui-même, et candeur de ce corps déshabillé des discours qui le détruisent. Tel est l'ultime refuge de la Beauté : le corps où elle s'incarne. La joie physique est l'expérience de la Beauté. Retrouver le corps est retrouver la matrice d'où sort l'idée de la Beauté. Au diable l'idée, la Vénus de Botticelli qui s'évade du fruit de la mer, et nous échappe par là-même. Il faut mettre sa bouche à même la chair du coquillage et ce sera ainsi posséder Vénus dans son corps. Finie l'image. Se propose un exercice[101].

[100] Arthur Rimbaud, « Jadis, si je me souviens bien… », prologue à *Une saison en enfer* (1873), *O.C., op. cit.,* p. 93.

101 Jean-Pierre Giusto, *Écritures – Aventures, op. cit.*, p. 197.

Le critique reprend ici la figure prototypique de la Vénus de Botticelli pour montrer que l'appréciation esthétique de la déesse à travers une représentation idéale ne permet pas l'accès à la réalité du corps, dont seule une pratique charnelle peut pleinement s'emparer. La dichotomie entre l'incarnation et l'idéalisation guide l'analyse vers la « joie physique », seul contact concret avec la Beauté qui devient ainsi, sous la plume du critique, non plus une abstraction pure se manifestant sous la forme de l'idée mais une « expérience » de part en part corporelle et sensorielle. De nouveau, l'usage métaphorique de la nudité est ici significatif. Dans la formule « ce corps déshabillé des discours qui le détruisent », le terme « déshabillé » met en valeur les vertus d'un lexique explicite et du registre vulgaire qui permettent de débarrasser le corps des discours intellectuels qui l'altèrent. C'est donc bien par des mots qui sont *dans le plus simple appareil* que le poète écarte le voile discursif qui idéalise et déforme le corps. La question du corps dévêtu recoupe donc une question de choix de registre dans ces poèmes. L'influence de Baudelaire sur ces désirs d'impudeur apparaît à travers l'épigramme qui compare l'auteur des *Fleurs du mal* au marquis de Sade :

> SUR UN EXEMPLAIRE DES *FLEURS DU MAL*
> (Première édition)
> Je compare ces vers étranges
> Aux étranges vers que ferait
> Un marquis de Sade discret
> Qui saurait la langue des anges[102].

Mais Baudelaire, bien qu'il soit assimilé au marquis de Sade par le chiasme « vers étranges / étranges vers », est un « Sade discret qui saurait la langue des anges ». La formule souligne justement une différence de registre et de langage entre les deux auteurs : selon Verlaine, la langue poétique se fait plus pure et pudique chez Baudelaire, en témoigne la mention des « anges ». De plus, puisque la décence, la pudeur ou la retenue sont des synonymes de la discrétion, Verlaine insiste ici sur l'hésitation baudelairienne entre le désir d'impudeur et le rêve d'une beauté idéale.

Le même tiraillement caractérise sa propre poétique. Verlaine s'étonne lui-même que son goût pour la « folle frivolité[103] » se mue en une passion du corps vulgaire :

---

[102] Paul Verlaine, « Sur un exemplaire des *Fleurs du mal* », *Épigrammes, O.C., op. cit.*, p. 876.

[103] *Id.,* XLI « À G… », *Dédicaces* (1890)*, ibid.,* p. 581.

[…] Je vais même

Jusqu'à me voir féru, parfois à mon grand dam,
D'une inconnue un peu vulgaire, rencontrée
Au coin…non pas d'un bois sacré ! qui m'est sucrée[104].

Même si dans la pièce XVIII de *Chansons pour elle,* il semble avoir tranché :

[…]
La honte, envoyons-la se promener.
Même exagérons et, sinon cyniques,

Soyons scandaleux sans plus nous gêner.

Surtout ne parlons pas littérature.
Au diable lecteurs, auteurs, éditeurs
Surtout ! Livrons-nous à notre nature
Dans l'oubli charmant de toutes pudeurs,

Et, ô ! ne parlons pas littérature.

Jouir et dormir ce sera, veux-tu ?
Notre fonction première et dernière,
Notre seule et notre double vertu,
Conscience unique, unique lumière,

Jouir et dormir, m'amante, veux-tu[105] ?

Comme l'indique le pluriel, « l'oubli charmant de toutes pudeurs » est à la fois l'oubli d'une « honte » de la nudité qui appelle à l'union sexuelle des corps (« jouir et dormir ») et l'oubli du langage poétique car « ne pas parler littérature », c'est préférer le registre vulgaire au registre élevé de la tradition littéraire. Pour « celui qui rappelait les droits du désir disons ordinaire – ni

[104] *Id.,* « Quatorzain pour toutes », *ibid.*

[105] *Id.*, XVIII, *Chansons pour elle, ibid.,* p. 723.

démesuré ni sublimé[106] » selon les mots d'Yves Bonnefoy, le langage, se faisant lui-même plus ordinaire, se met au service d'une mise à nu du corps impudique.

2.2. Du « langage des fleurs » au langage du corps

Comme il l'écrit dans « Anniversaire » le 30 mars 1894, la dernière partie de son œuvre prouve que Verlaine « ne croi[t] plus au langage des fleurs[107] », fameuse formule de l'écriture poétique empruntée aux « Correspondances » de Baudelaire (*FdM,* 10), et privilégie à ce langage celui, plus nu et plus cru, du corps depuis quelques années déjà, à l'exemple de cet extrait :

> […]
> Ô ton con ! qu'il sent bon ! J'y fouille
> Tant de la gueule que du blaire
> Et j'y fais le diable et j'y flaire
> Et j'y farfouille, et j'y bafouille
> Et j'y renifle et oh ! j'y bave
> Dans ton con à l'odeur cochonne
> Que surplombe une motte flave
> Et qu'un duvet roux environne
> Qui mène au trou miraculeux,
> Où je farfouille, où je bafouille,
> Où je renifle et où je bave
> Avec le soin méticuleux
> Et l'âpre ferveur d'un esclave
> Affranchi de tout préjugé
> La raie adorable que j'ai
> Léchée amoroso, depuis
> Les reins en passant par le puits
> Où je m'attarde en un long stage
> Pour les dévotions d'usage,

[106] Yves Bonnefoy, « Rimbaud, témoin de Verlaine », *Notre besoin de Rimbaud, op. cit.*, p. 445.

[107] Paul Verlaine, « Anniversaire », *Dédicaces, O.C.,* p. 593. Le texte est dédié à William Rothenstein. L'épigraphe est une citation qui résonne avec cette progressive perte de foi en la poésie : « Et j'avais cinquante ans quand cela m'arriva ».

Me conduit tout droit à la fente
Triomphante de mon enfante[108] […].

Dans ce poème, qui s'intitule « Régals » et se trouve dans le recueil *Femmes* de 1890, le poète se livre à l'exercice d'un blason qui est exclusivement (ou presque) centré sur les parties génitales du corps féminin. Le terme « con » qui désigne le sexe de la femme dans le registre vulgaire est associé aux verbes variés qui décrivent l'acte sexuel, toujours à travers ce même registre. Si le mot « flaire » associé au « blaire » convoque un imaginaire bestial, les termes « fouille », « farfouille », et « bafouille » produisent, à travers les allitérations et les assonances, une harmonie suggestive de l'échange sensuel qu'on identifie, sans ambiguïté aucune, comme le cunnilingus. Ces jeux de sonorités font entendre une musique proprement verlainienne, rappelant une version obscène des célèbres « Soleils couchants », à la différence près que la grossièreté tient ici à la répétition insistante du pronom adverbial « y » et du pronom relatif « où », qui suggèrent tous deux que le sexe féminin est un espace, un « trou miraculeux » à pénétrer. Le réalisme cru de la description découle aussi du choix d'un lexique spécifiquement bestial, qui prête des caractéristiques animales au corps féminin (« odeur cochonne ») et au poète lui-même (« gueule », « blaire », « renifle », « bave »). Un certain nombre d'expressions désignent sans détour et littéralement les parties du corps impliquées dans l'acte sexuel, guidant le regard du lecteur vers le « clitoris rien moins que sec[109] » comme point culminant du plaisir féminin. Exposées sans pudeur aux yeux du lecteur, les parties corporelles énumérées – les « cuisses », le « con », le « cul », le « duvet », la « raie adorable » etc. – empruntent au genre du blason tout en convertissant le lexique suggestif des blasons traditionnels du XVI[e] siècle en évocation littérale de l'anatomie féminine.

Dans l'œuvre de Verlaine, ces pièces qui révèlent une veine pornographique tiennent une place importante mais minorée voire occultée par l'histoire littéraire par rapport aux textes d'inspiration symboliste[110] des premiers recueils, de *Poèmes saturniens* (1866) et *Romances*

[108] Paul Verlaine, « Régals », *Femmes* (1890)*, O.C., op. cit.,* p. 1401. Le poème est restitué dans les notes de l'édition.

[109] *Ibid.*

[110] Dans *Le symbolisme,* Bertrand Marchal distingue, lui aussi, le symbolisme *a stricto sensu* d'une nébuleuse de grands noms de la poésie française d'inspiration symboliste, qu'on identifie, selon lui parfois hâtivement, comme « symbolistes ». Les différentes étiquettes attribuées à Verlaine indiquent l'idéalisme caractéristique des premiers recueils. Au « Verlaine parnassien qui, sous le titre *Vers dorés*, propose un art poétique que n'aurait pas renié l'auteur d'*Émaux et camées* » succède le Verlaine des années 1883-1884, « chef d'école » du symbolisme aux côtés de Mallarmé. *Le Symbolisme,* Armand Colin, « Hors collection », 2011, ISBN : 9782200270049. URL : https://www.cairn.info/le-symbolisme--9782200270049.htm, pp. 59-65.

sans parole (1874)*,* considérés comme plus représentatifs du lyrisme verlainien. Celui-ci est en effet le plus souvent qualifié d'art de la suggestion, du brouillage et de l'allusion, à rebours d'une esthétique du vulgaire qui exhibe le corps dans ses détails anatomiques les plus graphiques dans les poèmes que nous avons lus. Ce paradoxe de la poétique verlainienne[111] est le point de départ du travail de Solène Thomas, *Travailler à l'indécis. Étude littéraire et stylistique de Verlaine,* dont les premières lignes interrogent un poncif de la critique consistant à identifier le poète à un « chantre subtil des sensations les plus feutrées, les plus imperceptibles[112] ». Selon elle, un contraste se dessine entre cet « art de la fadeur, du brouillage, du flou – en somme, un art de l'imprécision[113] », et l'impudeur affichée du poète : « son existence comme son œuvre sont marquées du sceau de l'excès et du débordement sensuel[114] ». D'ailleurs, afin d'assumer ce contraste comme le « travail » poétique de Verlaine et non comme une mystérieuse contradiction, Solène Thomas choisit d'intégrer les poèmes impudiques de Verlaine au corpus de sa monographie :

> On ne saurait dès lors amputer le corpus verlainien et faire abstraction des recueils érotiques, zutiques voire pornographiques. Pourtant, ces textes ont longtemps été mis à l'index : beaucoup sont absents de l'édition Pléiade des œuvres complètes. Il faut néanmoins les intégrer au corpus, en cela qu'ils participent de l'excès verlainien et prennent part à sa quête, qui est tout à la fois sociopolitique (rejet des conventions), épistémique (connaissance de soi, du monde) et poétique[115].

Dans la première partie de « Régals », le poète commente son propre goût du registre vulgaire en reliant avec humour son recours au langage cru à la rencontre de la figure féminine. Dans un passage qu'on peut lire comme un aparté métapoétique, il présente ce penchant « putassier » comme une évolution de son style :

> Croise tes cuisses sur ma tête
>
> De façon à ce que ma langue

[111] Voir Olivier Bivort : « Mais à l'heure où les adeptes du symbolisme finissant s'épuisent à rimer les amours anémiques de princesses stériles et de chevaliers muets, Verlaine écrit "La dernière fête galante'' et "L'impénitent'', rompant avec l'esthétique de la "chanson grise'', usant sans retenue du français familier et de l'argot », « Verlaine populaire ? », *Correspondance et poésie, op. cit.*, p. 42.

[112] Solène Thomas, *Travailler à l'indécis. Étude littéraire et stylistique de Verlaine,* thèse soutenue en 2018 à l'Université Jean Moulin (Lyon) sous la direction de Jérôme Thélot. Disponible en ligne : http://www.theses.fr/2018LYSE3013, p. 7.

[113] *Ibid.*

[114] *Ibid.*

[115] *Ibid.,* p. 61.

Taisant toute sotte harangue
Ne puisse plus que faire fête
À ton con ainsi qu'à ton cu
Dont je suis l'à-jamais vaincu
Comme de tout ton corps, du reste,
Et de ton âme mal céleste,
Et de ton esprit carnassier
Qui dévore en moi l'idéal
Et m'a fait le plus putassier
Du plus pur, du plus lilial
Que j'étais avant ta rencontre
Depuis des ans et puis des ans[116].

Le poète, « l'à-jamais vaincu » du con et du « cu[117] » de sa bien-aimée, impute à la figure féminine à « l'âme mal céleste » et à l'« esprit carnassier », les métamorphoses qu'il subit : « [d]u plus pur, du plus lilial », il devient « le plus putassier ». Les deux premiers adjectifs évoquent le registre lyrique, à travers le choix du terme littéraire « lilial » qui symbolise la blancheur virginale de la fleur de lis, redoublant l'écho sémantique à la pureté. Cette pureté est d'ordre esthétique aussi bien que morale et décrit précisément le désir d'idéal qui semble s'amenuiser dans la poésie de Verlaine depuis la « rencontre » avec la nudité impudique. Les groupes prépositionnels redondants « [d]epuis des ans et puis des ans » trahissent une forme de lassitude du poète, qui livre une forme de confidence rétrospective empreinte d'autodérision sur la période parnassienne puis symboliste de sa poésie. Le poète explicite la tension entre l'idéal et le bas corporel par une métaphore de la nourriture, qui, associée à la figure féminine, prend une couleur baudelairienne : l'idéal est « dévoré » par l'« esprit carnassier » de la femme, qui s'apparente chez Baudelaire et plus précisément dans *Le Spleen de Paris* (1869) au « monstre polyphage » de « Portraits de maîtresses » (*SdP,* 347) ou à « la femme sauvage » qui engloutit des carcasses de poulet, figure éponyme du poème « La femme sauvage et la petite maîtresse » (*SdP,* 289). Dans les pages qu'il consacre au poète dans *Notre besoin de Rimbaud,* Bonnefoy déconstruit l'impression de rêveries indécises et floues dans la poésie de Verlaine par l'évocation précise des réalités « ordinaire[s] ». Il rappelle que la rêverie qu'on attribue

[116] Paul Verlaine, « Régals », *Femmes, O.C.,* p. 1400.

[117] Notons au passage l'orthographe tronquée du mot, qui renvoie possiblement à un langage populaire.

souvent à cette poétique n'est là que pour souligner l'impudeur du « corps charnel », tel un vêtement dont la fonction principale serait de mettre en valeur la nudité :

> Le plaisir physique est en Verlaine un appel irrésistible, c'est la jouissance qui est pour lui la réalité, et aussi bien il ne faut pas croire, comme pourtant on le dit souvent, qu'il ait été un rêveur, qui se complairait à l'évocation d'une réalité autre que l'ordinaire, et tant soit peu idéale. […] La rêverie n'est chez Verlaine que la tactique qui veut une enveloppe légère, quelque dentelle, autour du seul vrai objet, le corps charnel ; et très rapidement dès que celui-ci est à portée de mains l'indécis succombe au très précis[118].

2.3. Les voiles de l'impudeur : vêtement et nudité

Le rêve d'impudeur s'exprime à travers des duos antinomiques : il est d'abord partagé entre l'attrait de l'idéal et l'attrait pour un corps offert au regard dans le plus simple appareil. Mais l'impudeur émerge aussi de la dichotomie entre le vêtement et la nudité. La tension entre exhibition et dissimulation, constitutive de l'érotisme pour Roland Barthes qui le localise « *là où le vêtement baille*[119] », donne lieu à un retournement paradoxal. Le corps nu n'est en effet pas toujours impudique : bien à l'inverse, c'est parfois le vêtement qui prend en charge les rêves d'impudeur dans le poème ou bien dans le tableau, si l'on pense par exemple à la sensualité de *La Femme aux bas blancs* (1861) de Gustave Courbet[120]. Si l'on revient à l'étymologie de l'expression « dans le plus simple appareil », qui signifie « complètement nu », c'est paradoxalement le vêtement lui-même qui est désigné comme « un appareil ». L'expression, qui relève donc de la litote car elle qualifie l'absence totale par la simplicité extrême, incite à s'intéresser à l'impudeur sous le prisme du vêtement et non plus seulement du corps nu. Dans quelques poèmes de Verlaine, les voiles et les tissus qui couvrent à peine le corps, qui le dévoilent sans le mettre totalement à nu, sont plus impudiques qu'une nudité exposée. Le vêtement peut même constituer ce que Jean-Louis Chrétien nomme un « instrument de nudité » très commun, en littérature comme en peinture, sans lequel, d'ailleurs, le nu lui-même ne peut être mis en scène :

[118] « Rimbaud, témoin de Verlaine », *Notre besoin de Rimbaud, op. cit.*, pp. 443-444.

[119] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 19.

[120] Voir annexes, figure 6.

> Aussi, pour qu'il y ait nu vraiment, sont requis des instruments de nudité, par lesquels la dénudation qui le fonde est rappelée. Le plus simple et le plus commun n'est autre que le vêtement lui-même, le vêtement ôté. Il indexe le nu comme tel[121].

En tant que support de la rêverie érotique, le vêtement constitue ainsi le focal du regard posé sur le corps féminin, comme la chemise qui laisse deviner les formes voluptueuses d'une jeune femme dans « Auburn » de Verlaine : « Les seins raides sous la chemise, / Fière de la fête promise / À tes sens partout et longtemps[122] ». L'ambiguïté de ces trois vers réside dans l'adjectif « fière » au féminin – dont le - f initial fait écho à la « fête » du plaisir – pouvant aussi bien s'appliquer à la femme qu'à la chemise, si l'on considère que celle-ci est personnifiée.

De fait, le vêtement, en l'occurrence la chemise fine et transparente, est métonymique du désir érotique : « chemise » est un terme vestimentaire générique dans la poétique verlainienne du corps nu, utilisé comme un synonyme du « déshabillé » qui désigne une toilette légère, peu vêtue[123]. La chemise de femme incarne l'impatiente attente de la nudité dans les ébats érotiques pour Verlaine, qui la nomme « vêtement suprême » et qui lui consacre deux poèmes – qui se succèdent dans l'édition de la Pléiade – au sein du recueil *Chansons pour elle* (1891) : « Je ne t'aime pas en toilette » et « Chemise de femme, armure *ad hoc* ». Ce dernier texte rend hommage au « déshabillé » qu'est la chemise à travers la périphrase du titre « armure *ad hoc* » qui révèle le pouvoir du vêtement féminin en lui attribuant un référentiel belliqueux masculin, pour évoquer l'assaut de la séduction. Le poème met en scène la vulgarité à la fois par le thème trivial d'un vêtement quotidien et par sa construction formelle qui est celle d'une chanson, ainsi que l'annonce le titre du recueil rassemblant des « chansons pour elle » au ton léger et badin, pour donner à voir d'impudiques rêveries. Le refrain, constitué d'un quatrain de pentasyllabes, revient à quatre reprises, ponctuant le texte d'un aveu de préférence pour ce tissu qui voile à peine, et qui, pour ainsi dire, couvre dans l'impudeur :

> Vêtement suprême,
> De mode toujours,
> C'est toi seul que j'aime
> De tous ses atours[124].

---

[121] Jean-Louis Chrétien, « Le chat comme instrument de nudité », *Corps à corps. À l'écoute de l'œuvre d'art,* Éditions de Minuit, « Philosophie », 1997, p. 83.

[122] Paul Verlaine, « Auburn », *Parallèlement* (1889), *O.C.,* p. 494.

[123] Voir la définition du substantif « déshabillé » dans le CNRTL : https://www.cnrtl.fr/definition/déshabillé.

[124] Paul Verlaine, « Chemise de femme, armure *ad hoc* », *Chansons pour elle* (1891)*, O.C.*, p. 720.

Le dénudement est progressif : chaque refrain pousse un peu plus loin l'évocation suggestive du corps nu. Dans le premier quatrain, seuls les bras sont « tout nus » :

> Chemise de femme, armure ad hoc
> Pour les chers combats et le gai choc,
> Avec, si frais et que blancs et gras,
> Sortant tout nus, joyeux, les deux bras[125],

Mais après la première occurrence du refrain, le troisième quatrain laisse cette fois deviner les seins à travers le tissu :

> Quand Elle s'en vient devers le lit,
> L'orgueil des beaux seins cambrés emplit
> Et bombe le linge tout parfumé
> Du seul vrai parfum, son corps pâmé[126].

Les verbes « emplit » et « bombe » évoquent très explicitement la rondeur de la poitrine pourtant dissimulée sous « le linge » par l'allitération en explosives - b / - p qui court sur l'ensemble du quatrain. À cette strophe, centrée sur les courbes féminines qui déforment le vêtement, se succèdent le refrain, puis un troisième quatrain où le crescendo érotique permet cette fois de passer de la vision sensuelle au contact physique :

> Quand elle entre dans le lit, c'est mieux
> Encor : sous ma main le précieux
> Trésor de sa croupe frémit dans
> Les plis de batiste redondants[127].

La présence du tissu participe du plaisir de la caresse car le « vêtement suprême » accentue l'impudeur du corps nu (« bras », « seins », « croupe ») plutôt que de le couvrir pudiquement. Dans le dernier quatrain, le poète finit néanmoins par écarter cette « armure *ad hoc* » :

---

[125] *Ibid.*

[126] *Ibid.*

[127] *Ibid.*

Mais lorsqu'elle a pris place à côté
De moi, l'humble serf de sa beauté,
Il est divin et mieux mon bonheur
À bousculer le linge et l'honneur[128] !

La conjonction de coordination « mais » a une valeur adversative : malgré la charge érotique de la chemise, qui souligne et sublime la nudité, le poète finit par l'ôter. Le corps dévêtu n'est pas pour autant représenté car le poème se clôt sur ce geste impudique sans donner à observer la suite de la scène. Ce qui cristallise l'impudeur de la description est donc bien la présence de la chemise, qui s'interpose entre le corps et le regard auquel la fin du texte dérobe le spectacle de la nudité par une ellipse suggestive.

Parce qu'elle est plus impudique que la représentation du corps nu, la chemise est un vêtement de prédilection qui s'oppose aux autres habits féminins dans les poèmes de Verlaine. Aux antipodes d'un tissu destiné à cacher le corps, ce vêtement, que le poète nomme « voile aimable, obstacle badin » dans le poème « Je ne t'aime pas en toilette », est un corrélat objectif de l'érotisme et de l'impudeur. Dans ce texte lui-même léger et badin, qui présente avec humour les préférences du poète en matière de mode féminine à travers trois sizains d'octosyllabes, la « toilette » est un vêtement trop artificiel et corseté qui ne répond pas au désir de vulgarité au sens premier du terme :

Je ne t'aime pas en toilette
Et je déteste la voilette
Qui m'obscurcit tes yeux, mes cieux,
Et j'abomine la « tournure »
Parodie et caricature,
De tels tiens appas somptueux[129].

La « robe » n'est pas non plus du goût de Verlaine qui lui reproche de dissimuler les parties les plus sexualisées du corps féminin, qu'il juge les plus charmantes :

Je suis hostile à toute robe
Qui plus ou moins cache et dérobe

[128] *Ibid.*

[129] Paul Verlaine, « Je ne t'aime pas en toilette », *ibid.,* p. 719-720.

Ces charmes, au fond les meilleurs :
Ta gorge, mon plus cher délice,
Tes épaules et la malice
De tes mollets ensorceleurs.

Cette brève typologie vestimentaire aboutit, dans le dernier sizain, à affirmer une préférence nette pour la chemise, que le poète s'amuse malicieusement à nommer à travers une série de périphrases métaphoriques qui pourraient choquer la pudeur morale :

Fi d'une femme trop bien mise !
Je te veux, ma belle, en chemise,
– Voile aimable, obstacle badin,
Nappe d'autel pour l'alme messe.
Drapeau mignard vaincu sans cesse
Matin et soir, soir et matin[130].

À la métaphore de la « nappe d'autel » qui constitue un trait d'humour provocant voire blasphématoire, la métaphore humoristique « drapeau mignard vaincu sans cesse » apporte une touche comique plus légère. En effet, avec le groupe prépositionnel « sans cesse » et le chiasme « matin et soir, soir et matin », on comprend que la chemise est littéralement un déshabillé pour le poète, qui ne l'aime que parce qu'il sait qu'elle sera tôt ou tard ôtée. Ce motif du déshabillé est enfin suggéré dans la silhouette féminine « presque nue » du poème « Séguidille » (*parallèlement,* 1889), dont les deux premières strophes exemplifient le potentiel érotique des voiles et des apprêts :

Brune encore non eue,
Je te veux presque nue
Sur un canapé noir
Dans un jaune boudoir,
Comme en mil huit cent trente

Presque nue et non nue
À travers une nue

[130] *Ibid.*

De dentelles montrant
Ta chair où va courant
Ma bouche délirante[131].

Le mot « nue » ponctue le poème en pointillé, avec une musique très verlainienne qui crée une impression de murmure et fait entendre l'écho du mot « nu » dans tous les mots environnants (« nue », « brune », « non », « eue », « une nue »). Cette confusion mélodique mène à l'évocation d'un vêtement particulièrement impudique, un déshabillé ou un sous-vêtement féminin, décrit par l'enjambement métaphorique « une nue de dentelles » qui établit un parallèle sensuel entre les homophones que sont l'adjectif « nu » et le synonyme littéraire des nuages. Le contact des peaux se fait à travers le vêtement qui est, ici encore, un instrument de l'impudeur, un voile dont la fonction principale est de dévoiler.

2.4. Des poètes de l'idéal qui rêvent secrètement du bas corporel

Ce rêve verlainien de nudité, qui se matérialise dans le registre vulgaire, le langage explicite voire cru, dans les choix formels aussi bien que dans les motifs des poèmes, est représentatif de poèmes impudiques qui se glissent furtivement dans l'œuvre de grands noms de la poésie française de la fin du XIXe et du début du XX^{e} siècle. Des poètes qui réservent une place prépondérante à l'idéal esthétique, qu'on pourrait identifier comme « idéalistes » avec Michel Décaudin – qu'ils se réclament du Parnasse ou du Symbolisme –, rêvent du bas corporel. En dépit d'antagonismes esthétiques et théoriques évidents qui les séparent dans l'histoire littéraire, nous notons une convergence dans leurs représentations du corps nu : leur goût d'une écriture licencieuse, ce penchant irrépressible pour des mots qui font rougir, contrastent nettement avec la recherche d'un idéal d'ordre formel, symbolique ou mystique qui fédère d'une manière ou d'une autre les mouvements littéraires auxquels ils se rattachent. On pense, par exemple, à la formule « antiprosaïsme de la poésie[132] », choisie par Gustave Kahn pour paraphraser le symbolisme en 1894. Tandis que la pratique du vers libre[133], si elle définit le

[131] Paul Verlaine, « Séguidille », *Parallèlement*, *O.C., op. cit.,* p. 491.

[132] Gustave Kahn, *La Société nouvelle,* avril 1894, à propos d'*Eleusis*, dans sa chronique *La Vie mentale,* cité par Michel Décaudin dans *La Crise des valeurs symbolistes, 20 ans de poésie française, 1895-1917, op. cit.*, p. 15.

[133] Voir la nébuleuse de termes qui critiquent le corsetage formel prêté aux poètes parnassiens sous la plume de théoriciens symbolistes cités par Michel Décaudin : « enrégimentation parnassienne » (Gustave Kahn), « législateur du Parnasse » (Vielé-Griffin), etc., *ibid.,* respectivement p. 15 et p. 19.

symbolisme, serait un point de séparation – parmi d'autres – avec le Parnasse, l'idéalisme serait un point de rencontre entre les deux courants esthétiques :

> Mais plus que la liberté prosodique, c'est l'idéalisme qui rassemble les poètes. Sans doute depuis le romantisme on est « artiste » par opposition à l'utilitarisme « bourgeois » ; mais c'est dans la seconde moitié du siècle surtout que l'art devient une morale, une religion, une métaphysique. Le dandysme des uns, la joyeuse bohème des autres, ici la blague, là les exigences spirituelles les plus hautes relèvent des mêmes aspirations : refus du monde positiviste, des sollicitations politiques ou sociales, des réalités matérielles, des conventions et des contraintes de la vie policée. On dénie toute valeur artistique au naturalisme parce qu'il ne prétend qu'à l'exactitude documentaire. On affirme que l'art est nécessairement idéaliste[134].

Dans la continuité de ce propos de Décaudin, nous lirons donc quelques poètes *idéalistes* qui exhibent le corps dans le plus simple appareil, alors qu'ils s'opposent au « naturalisme » et à l'« exactitude documentaire ». Bien qu'elle soit étonnante en regard du « refus […] des réalités matérielles », l'apparition d'une nudité prosaïque n'est pas une contradiction sous leur plume. En effet, elle va de pair avec la contestation des « conventions et des contraintes de la vie policée ». Ce qui retient surtout notre attention, c'est, à l'instar de l'imaginaire littéraire de Verlaine, la minimisation de ces textes explicites et impudiques dans la mémoire littéraire d'auteurs associés plus spontanément à un idéalisme plutôt désincarné.

Parfois célèbres à l'époque de leur publication pour leur caractère licencieux, souvent censurés ou condamnés par la société de l'époque et dans certains cas délaissés par la postérité critique, ces poèmes sont de notoriété inégale. Nous pensons, bien sûr, au très connu « *L'Idole.* Sonnet du trou du cul », écrit à quatre mains par Rimbaud et Verlaine en octobre 1871 pour pasticher le style du poète Albert Mérat dans l'« Album zutique ». Mais il est possible de remonter, suivant l'ordre chronologique des poètes sélectionnés par Zéno Bianu dans son anthologie *Éros émerveillé,* aux poèmes pornographiques de Théophile Gautier, qui, bien avant Verlaine et Rimbaud, fait le choix d'exhiber les parties génitales du corps dans un poème sur la masturbation, « Solitude » :

> Je bande trop. De ma culotte
> Je sors mon vit qui décalotte
> Son champignon.
> Être à midi, seul dans sa chambre,
> En tête à tête avec son membre,

[134] *Ibid.,* p. 19.

C’est du guignon !

Mon jacquemart me bat le ventre ;
Dans quelque chose il faut que j’entre
Cul, bouche ou con.
[…]
Mais la Chimère ouvre la porte.
Une femme entre, à gorge forte,
À reins puissants,
Qui retroussant chemise et cotte
Met sous mon nez sa grosse motte
Aux crins frisants ; […][135]

Le poème désigne non sans humour le sexe masculin, puis le sexe féminin, à travers une multitude de termes qui relèvent du langage familier (« jacquemart », « cotte », « motte » etc.), du langage clinique (« membre », « décalotte ») mais aussi du registre soutenu, à travers l’apparition de la nudité féminine sous forme de « Chimère ». Ce mélange de registres permet d’instaurer un décalage provocateur avec le titre « Solitude », qui évoque un thème poétique majeur du romantisme. L’énumération des parties du corps féminin, « cul, bouche ou con », reprend et explicite la périphrase obscène du vers précédent : « Dans quelque chose il faut que j’entre », pour insister sur l’acte de pénétration. La nudité rêvée de cette femme imaginaire répond à la nudité réelle du « je » poétique qui s’adonne à son fantasme sexuel. L’hybridité de la figure féminine est explicitement assumée à travers la polysémie du mot « Chimère » : l’allégorie de la Chimère, qui désigne à la fois une illusion et un monstre mythologique hybride, prend ici les traits d’une femme grossière « à gorge forte » et « à reins puissants ». Par l’emploi parodique de ce terme nervalien relevant d’un registre mythologique, Théophile Gautier détourne un motif de la poésie lyrique : la rêverie amoureuse se transforme en fantasme sulfureux. Dans l’évocation du corps féminin, on est loin des désirs de nudité pudiques qui innervent les poèmes de jeunesse du poète parnassien, comme dans cet extrait de « Serment » :

Par ton sein rétif qui s’agite
Et bat sa prison de satin,

[135] Théophile Gautier, « Solitude », *Éros émerveillé. Anthologie de la poésie érotique française*, *op. cit.*, pp. 95-98.

Par ta main étroite et petite,
Par l'éclat vermeil de ton teint
[…]
Je t'aimerai, ma jeune folle,
Un peu plus que toujours, – longtemps ![136]

Les nus vulgaires et prosaïques sont tout aussi loin des poèmes orientalistes qui dépeignent le corps nu sous couvert d'un imaginaire oriental mêlant l'opulence à la sensualité. Un poème tel que « Les Souhaits » représente la nudité féminine sous les traits d'une danseuse égyptienne idéalisée qui évoque un rêve exotique cher aux écrivains du XIX^e^ siècle :

Et je veux, les seins nus, une Almée agitant
Son écharpe de cachemire
Au-dessus de son front de rubis éclatant,
Des spahis, un harem, comme un riche sultan
Ou de Bagdad ou de Palmyre[137].

Ces vers font scintiller le corps féminin dans le souvenir exotique des *Mille et une nuits* : pierres précieuses et nobles tissus exaltent la mythologie de la princesse orientale à la silhouette ornée d'*Émaux et Camées* (1852).

On rencontre cette coexistence d'une esthétique idéaliste et d'une fascination persistante pour le bas corporel dans de nombreux poèmes du XX^e^ siècle qui prolongent ces traits stylistiques ou thématiques repérés dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle. Ainsi en est-il, par exemple, de la poétique de Pierre Louÿs[138]. Au carrefour du Parnasse et du Symbolisme[139], celui que Breton nomme le « grand poète de l'amour et de la mort[140] » n'hésite pas à mélanger

[136] *Id.*, « Serment », *Premières poésies (1830-1832), Poésies complètes, tome premier,* Paris, Eugène Fasquelle Éditeur, « Bibliothèque-Charpentier », 1922, p. 17.

[137] *Ibid.,* p. 19.

[138] Voir *Chapitre 2. Le nu esthétique, un rêve d'idéal.*

[139] Comme l'écrit Jean-Paul Goujon, Louÿs est à la fois « un habitué des "mardis'' de Mallarmé, et le grand ami de jeunesse de Gide et de Valéry », préface aux *Poésies,* édition établie, présentée et annotée par Jean-Paul Goujon, Paris, Compagnie Jean-Jacques Pauvert, 1988, p. 9.

[140] Dédicace qui figure sur un exemplaire de l'édition originale de *Clair de Terre*, publié par André Breton en 1924 : « À Pierre Louÿs, à l'un des hommes que j'aurais le plus désiré connaître, au grand poète de l'amour et de la mort, – ce soir je pense à lui avec émotion. », cité par Jean-Paul Goujon, *ibid.*

les registres de langue dans la représentation du corps nu. Le mot explicite prend parfois une valeur allégorique, comme la mention du sexe féminin au dernier vers du poème « Orchidée » : « Ta Vulve rouge et blanche et toute liliale[141] ». L'adjectif « liliale », déjà rencontré chez Verlaine, contraste avec le lexique anatomique qui désigne le sexe féminin avec une précision clinique. La majuscule hisse pourtant ce mot explicite en sujet principal du poème à travers une description visuelle grâce à la mention des couleurs. Dans « Aubade », la désignation crue et explicite du corps féminin forme un contraste avec le référentiel religieux. Le poème décrit la prière matinale d'une jeune femme, dont la posture et le corps nu suscitent des rêveries pornographiques dans l'esprit du poète :

AUBADE
Continuez votre prière,
Miss, j'écarte vos longs cheveux,
Simplement parce que je veux
Vous mettre un vit dans le derrière.

Mais que ceci ne trouble en rien
Votre extase d'agenouillée.
Ma pine est prudemment mouillée
Elle pénétrera très bien.

Je passais par là. Vous étiez nue,
La croupe ouverte et priant Dieu
Votre anus brillait au milieu
De cette brune ampleur charnue.
[…][142]

La vulgarité tient au choix du lexique, qui offre les corps de la femme et du poète lui-même sans aucune pudeur aux yeux du lecteur, mais aussi à la superposition d'une posture pieuse à

[141] Pierre Louÿs, « Orchidée », Sonnet liminaire à *La Femme* (1938), *Correspondances à trois voix, André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry (1888-1920),* édition de Peter Fawcett et Pascal Mercier, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 2004, p. 379.

[142] Pierre Louÿs, « Aubade », *Poésies érotiques* (1927), *Éros émerveillé. Anthologie de la poésie érotique française, op. cit.*, p. 206.

une position sexuelle. L'« extase d'agenouillée », qui permet d'établir un parallèle entre l'expérience spirituelle et l'expérience sexuelle, fait surgir le souvenir d'œuvres picturales et plastiques représentant des figures féminines religieuses telles que Marie Madeleine ou la Sainte Thérèse d'Avila dans un ravissement ambigu. La nudité ordinaire, désignée par des mots crus (« vit », « le derrière », « pine », « croupe », « anus ») côtoie scandaleusement un vocabulaire mystique (« prière », « extase », « priant », « Dieu »), et permet de juxtaposer le corps vulgaire au corps pieux. Ce qui heurte la pudeur n'est pas tant la représentation du corps nu que la jonction provocante de ces deux imaginaires, dans la posture de la femme « agenouillée » aussi bien que dans son abandon à l'extase.

Dans « Acrostiche saphique », Pierre Louÿs reprend cette fois le motif des amantes lesbiennes pour représenter le corps féminin dans le plus simple appareil. La forme même du poème, ludique et populaire, entérine le choix d'associer le vulgaire et le prosaïque à une forme d'idéalisme, qui transparaît dans le choix de ce motif baudelairien :

> ACROSTICHE SAPHIQUE
> Dans le lit maculé de foutre et de salive
> Ève nue en chaleur et le ventre écumant
> Une nuit sa belle bouche au con de son amant
> Xavière aux poils crépus sur une chair d'olive
>
> Grandes, plongeant la tête au gouffre des genoux,
> O qu'elles font un couple atroce de femelles
> Un couple oroventral bandant jusqu'aux mamelles
> Gavé de foutre clair et plein d'horreur pour nous
> Nous les aimons pourtant, les gougnouttes chéries
> Ouvrant leurs bouches d'ombre et leurs vulves fleuries
> Trous d'amour destinés à nos membres virils
> Tout leur être nous a des grâces embrouillées
> Et nous aimons, avec des gestes puérils
> Sentir l'odeur des cons sur leurs bouches mouillées[143].

[143] *Id.,* « Acrostiche saphique », *ibid.,* p. 207.

Le poème, par la désignation explicite des parties intimes de deux corps féminins, rappelle un tableau réaliste tel que « Le Sommeil[144] » de Gustave Courbet (daté de 1866) et révèle une sexualité féminine fantasmée par le regard masculin. Le corps est décrit à travers un registre littéral qui désigne avec une précision prosaïque les fluides corporels (foutre, salive, mouillées…) ou les parties génitales (vulves fleuries, cons, membres virils…). Mais dans le poème, il en va également du registre littéraire et d'une nudité idéalisée, notamment avec la référence à la nudité édénique d'Ève, le recours à un imaginaire pictural dans la description des postures corporelles et de l'atmosphère sensuelle. Les groupes nominaux étendus sont particulièrement révélateurs du goût du poète pour la mise en relation du vulgaire et de l'idéalisme dans la représentation du corps nu : « Ève nue en chaleur », « les gougnouttes chéries », « leurs bouches d'ombre », « leurs vulves fleuries », « trous d'amour » etc. Le contraste de registre entre les substantifs et les expansions du nom est érigé en esthétique grâce à la juxtaposition d'un imaginaire vulgaire – tantôt pris en charge par un substantif (trous, gougnouttes), tantôt par un complément du nom (en chaleur) – à un imaginaire biblique (Ève nue), ou plus largement au registre encomiastique, qui reprend le lexique canonique de la littérature amoureuse avec les compléments du nom « d'ombre », « d'amour » et les participes passé en emploi adjectival « chéries et « fleuries ». Dans ce mélange curieux, on aperçoit déjà ce que Bataille dit de l'érotisme, que les « noms orduriers de l'amour […] n'en sont pas moins associés, d'une manière étroite et irrémédiable pour nous, à cette vie secrète que nous menons de pair avec les sentiments élevés[145] ».

Dans cette première moitié du XX^e^ siècle qui prolonge certains questionnements et intuitions du second XIX^e^ siècle, la poésie de Pierre Jean Jouve, nourrie de l'imaginaire chrétien autant que des théories freudiennes, offre un autre exemple de rêve d'impudeur dans la représentation du corps nu, au sein d'une poétique investie par un idéalisme qui superpose la foi esthétique à la croyance mystique. À travers une citation *d'Apologie du poète* (volume publié en 1987, rassemblant des textes écrits entre 1945 et 1950) qui confirme « le rôle sanctificateur[146] » que Jouve accorde à l'Art – « Il y a quelque chose d'irréductible dans la Poésie, qui est au-dessus et qui va au-delà. C'est pourquoi l'on peut dire *a priori* que la Poésie

[144] Voir annexes, figure 7.

[145] Georges Bataille, *L'Érotisme, O.C.,* t. X*, op. cit.*, p. 138.

[146] Pierre Jean-Jouve, *En miroir,* cité par Jérôme Thélot dans sa préface à *Dans les années profondes, Matière Céleste*, *Proses,* Paris, Gallimard, « NRF », 1995, p. 7.

ne peut appartenir à aucun système d'idées, ne peut servir ni une éthique, ni une science, ni une politique[147]. » –, Jérôme Thélot propose un portrait du poète en « dévot de la Beauté » :

> […] tel qu'il s'est choisi – en dépit peut-être d'autres visages également les siens –, tel en tout cas qu'il convient d'abord de le voir : en ascète, disons, en homme qui sacrifie et se sacrifie à cette religion singulière, « l'Art », en dévot de la Beauté et en témoin, sinon martyr, d'un culte extrême, celui de l'absolu que les images désignent[148].

Dans *Littérature française du XX^e siècle,* Marie-Claire Bancquart et Pierre Cahné, qui répertorient les poètes de la période selon leur affiliation spirituelle, classent Pierre Jean Jouve parmi les poètes mystiques, avec Claudel et des romanciers tels que Bernanos ou Mauriac, tandis que les surréalistes, Reverdy, Cocteau, Cendrars et Artaud sont définis comme des « poètes de la rupture[149] ». *La littérature française, histoire et perspectives*[150] identifie également Jouve comme un poète de la « quête métaphysique » aux côtés d'autres auteurs chrétiens. Cette orientation spirituelle de l'écriture poétique s'accompagne d'une forte prédilection pour le symbole, ainsi que le poète le conceptualise pour la première fois dans la préface de *Sueur de sang* en 1935. La conception jouvienne du symbole, bien qu'elle diffère du cadrage théorique à proprement parler symboliste et qu'elle se distingue de l'image surréaliste, est propice à l'expression de l'idéalisme. Pour Jouve, la poésie, qui est « l'expression des hauteurs du langage[151] » prend en charge, à travers l'usage du symbole, l'expression de vérités immatérielles, de l'âme et de l'ineffable, à partir « des tendances les plus universelles de l'inconscient[152] ». Dans la poésie de Pierre Jean Jouve, ce penchant idéaliste n'est pas incompatible avec le rêve d'impudeur qui sous-tend la représentation du corps nu : un certain goût de l'explicite, de la mise en relation du sacré et de l'obscène caractérise certains poèmes érotiques qui donnent à voir le corps dans le plus simple appareil. Ainsi en est-il de « La putain de Barcelone » (paru dans le recueil *Matière céleste* en 1937) où le poète donne la parole à une prostituée qui, à travers une périphrase anatomique, se définit elle-même comme « la communiante des poils noirs » :

---

[147] *Id., Apologie du poète,* cité par Jérôme Thélot, *ibid.,* p. 8.

[148] Jérôme Thélot, *ibid.,* pp. 8-9.

[149] Marie-Claire Blancquart et Pierre Cahné, *Littérature française du XX^e siècle,* Paris, Presses Universitaires de France, 1992, pp. 180-208.

[150] Robert Favre (dir.), *La littérature française, histoire et perspectives,* Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

[151] Pierre Jean-Jouve, *En miroir*, *Œuvre,* t. II, *op.cit.,* p. 1055.

[152] *Id.,* « Préface de *Sueur de sang* », *Œuvre*, t. I*, op. cit.,* p. 198.

Ose entrer après moi dans ces portes claquantes
Où suffit la cheville ardente d'un regard
La grotte brune avec le parfum du volcan
T'attend parmi mes jambes[153].

La métaphore géologique ne laisse ici aucune place au doute : c'est bien le sexe féminin qui est désigné par la couleur de sa pilosité pubienne et par son odeur caractérisée. L'invitation mystérieuse à traverser les portes d'un lieu caché redouble la description suggestive de l'imaginaire de la prostituée, figure prototypique d'une nudité considérée comme vulgaire et impudique, qui fascine particulièrement Pierre Jean Jouve :

> J'avoue un attrait pour la prostituée. Le passant trouve sans doute son intérêt dans le fait qu'une passante devienne en quelques instants l'objet sexuel dont il rêve ; à la faveur de la métamorphose, il sera indulgent pour la médiocrité de l'acte. Quant à moi j'éprouve autrement la séduction d'une fille : comme un malheur, une énigme impénétrable de la sensibilité et du cœur. De quelle façon ce monstre peint et souriant est-il possible. Quel est son regard sur lui-même. Il y a un tel contraste entre le rôle intime qu'il supporte et renouvelle en série, et l'apparence de son caractère fermé[154].

La « putain de Barcelone » cristallise cette ambivalence qui aimante le poète, de même que Baudelaire se « laiss[e] entraîner » (*SdP,* 353) par Mademoiselle Bistouri dans *Le Spleen de Paris.* L'écho à l'imaginaire baudelairien de la prostituée apparaît limpide dans *En miroir* : ce que Jouve nomme « une énigme impénétrable de la sensibilité et du cœur[155] », Baudelaire l'appelait « énigme inespéré » (*ibid.*), toujours dans « Mademoiselle Bistouri » où le narrateur fait la rencontre inattendue d'une prostituée pendant sa flânerie solitaire dans les rues de la ville[156]. L'« énigme » de cette figure féminine, Jouve l'associe au contraste entre l'acte de proximité charnelle où le corps de la prostituée est offert sans pudeur et « l'apparence de son caractère fermé », c'est-à-dire une sorte de distance dont elle fait preuve et qui rend impossible l'accès à son intériorité. L'énigme émerge précisément du spectacle de la nudité : la prostituée

[153] *Id.*, « La putain de Barcelone », « Nada », *Matière céleste, ibid.,* p. 323.

[154] *Id., En miroir, Œuvre,* t. II, *op. cit.,* p. 1128.

[155] *Ibid.,* p. 1129.

[156] Voir les analyses de Muriel Pic sur la figure de la prostituée chez Pierre Jean-Jouve, qu'elle relit également à l'aune d'une vision baudelairienne, *Le Désir monstre, poétique de Pierre Jean Jouve, op. cit.*, pp. 278 à 280.

se dévêt devant des inconnus mais demeure impassible et « impénétrable ». À travers cette figure mystérieuse, l'impudeur du corps est indissociable de la pudeur extrême du cœur :

> Je suis la communiante des poils noirs
> Le regard inhumain les soleils hébétés
> J'ai traversé vingt fois sous un homme la mer
> Le sol gras de la mer et le bleu et les moires[157]

L'image du corps vulgaire exhibé est ici contrebalancée par le pouvoir évocatoire de la strophe à travers l'harmonie suggestive des sonorités en labiales, la gamme chromatique du bleu et le lexique recherché (« communiante », « moires »). Le vers « J'ai traversé vingt fois sous un homme la mer » peut à la fois être une référence explicite au coït et rappeler l'idéalisme mélancolique du lyrisme nervalien dans « El desdichado » (*Les Filles du feu,* 1854) : « Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron : / Modulant tout à tour sur la lyre d'Orphée / Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée[158] ». Jouve idéalise et mythifie donc la figure sans en effacer la vulgarité[159] : celle-ci devient non plus une lacune ou un outrage, mais une simplicité accueillante, une générosité pure, aux antipodes de la pudibonderie bourgeoise. Baudelaire a même poussé cette idéalisation jusqu'à établir une réversibilité blasphématoire entre Dieu et la figure de la prostituée en disant de Dieu qu'il est « l'être le plus prostitué[160] ».

Une intrication similaire de l'idéal spirituel au bas corporel caractérise la représentation du corps nu dans « Lulu II », qui fait partie d'une série de poèmes[161] allant de « Lulu I » à « Lulu VI », dont les quatre premiers se succèdent immédiatement et les deux derniers se font

---

[157] *Id.*, « La putain de Barcelone », « Nada », *Matière céleste, ibid.,* p. 323.

[158] Gérard de Nerval, « El desdichado », *Les Chimères, Œuvres complètes,* t. III, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, avec la collaboration de Jacques Bony, Michel Brix, Antonia Fonyi, Lieven d'Hulst, Vincenette Pichois, Jean-Luc Steinmetz et Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 645.

[159] En ce point précis, nous ne souscrivons pas totalement à l'analyse de Muriel Pic qui a, par bien des aspects, nourri nos propres réflexions. En effet, dans le chapitre IX de la quatrième partie de son ouvrage, qui s'intitule « Connaissance par l'érotique », Muriel Pic écrit : « Pour Jouve, baudelairien, la prostitution n'est pas un commerce où se joue la vulgarité, c'est une expression de l'amour », *Le Désir monstre. Poétique de Pierre Jean Jouve, op. cit.*, p. 218. Selon le sens premier qu'on peut attribuer à la vulgarité – celui d'une simplicité commune et prosaïque – nous pensons qu'il y a plutôt là une continuité possible voire une réversibilité entre vulgarité et amour, que la société de censure refuse à la figure de la prostituée.

160 Charles Baudelaire, fragment non numéroté de *Mon cœur mis à nu*, *Journaux intimes* (publication posthume : 1887)*, O.C.,* t. I, *op. cit.,* p. 1341.

[161] Rappelons que Lulu est inspirée de la pièce de Frank Wedekind*,* traduite par Jouve après avoir été adaptée sous le titre *Lulu* par l'opéra d'Alban Berg (1937).

attendre jusqu'aux dernières pages du dernier recueil publié du poète, *Moires* (1962). Le deuxième texte de cette suite poétique présente une nudité féminine qu'on analysera comme impudique dans la jonction d'une forme d'idéalisme et d'attrait de la vulgarité, qui culmine dans la dernière strophe :

> Grande et nue un instant après
> Avoir dégagé les deux cuisses
> Du petit pantalon serré
>
> Une tour sur ses bas de rose
> La hanche au ceinturon brodé
> Provocante elle attend la chose
>
> Deux seins poires belles et bistres
> Épaules à porter des bras
> Superbes mais surtout le bas
>
> Ventre avançant l'énorme touffe
> Forte et noire comme un péché
> Que l'adoration étouffe[162].

En quatre tercets, le poème suit ici un mouvement de dénudement : l'adjectif « nue » du premier vers guide d'emblée le regard sur les détails anatomiques de ce corps féminin dont les cuisses, la hanche et les « seins poires belles et bistres » sont tout à tour dévoilés. Les vêtements et accessoires ponctuent et exacerbent l'impudeur de la scène : le « petit pantalon serré » n'est là que pour être mieux ôté, tandis que les « bas de rose » et le « ceinturon » mettent en valeur la posture fortement sexualisée d'une femme qui présente ses parties intimes aux yeux du lecteur. Le regard de celui-ci est justement guidé vers le point culminant de la nudité féminine : le bas ventre. Le contre-rejet permet de focaliser l'attention sur la dernière strophe qui décrit une pilosité pubienne foisonnante et sombre, comparée à « un péché ». Cette dernière comparaison fait écho au mot « adoration » qui désigne le culte rendu au divin. En faisant surgir un référentiel chrétien, les deux termes constituent une finale étonnante au poème qui oscille entre le spectacle

[162] Pierre Jean Jouve, « Lulu II », *Moires, Œuvre,* t. I, *op. cit.,* p. 1046.

du bas corporel et la symbolique spirituelle. Sans chercher à édulcorer la vision par un détour métaphorique, cette strophe finale provoque un « face-à-face » du lecteur avec un sexe de femme expressif et animé (« avançant ») qui remplace le visage, n'hésitant pas, par son cadrage inhabituel, à focaliser le regard sur ce qui serait habituellement un détail anatomique, et, transposant, dans l'espace du poème, l'impudeur affichée du célèbre nu de Gustave Courbet, *L'Origine du monde*[163] (1866).

*

On observe ainsi une continuité dans les représentations du corps nu dans tous ces poèmes que l'on peut réunir comme témoignages d'une filiation baudelairienne : les nudités impudiques des premiers poèmes de Rimbaud et le registre bas des derniers poèmes de Verlaine éclairent d'autres nus vulgaires, qui se font d'autant plus subversifs qu'ils apparaissent sous la plume d'écrivains dont l'imaginaire poétique est travaillé par l'idéal – que cet idéal soit d'ordre esthétique, mystique ou bien qu'il consiste en la superposition de ces deux ordres à travers une « religion de l'art[164] ». Ce désir ambivalent d'écrire la nudité imprègne les poèmes du XIX^e^ et XX^e^ siècles, jusqu'à s'affirmer dans l'œuvre de poètes contemporains tels que Bernard Noël[165], Eugène Savitzkaya[166] ou James Sacré, qui intègrent la réflexion sur les pudeurs ou les impudeurs de la langue à leur art poétique. Dans *Parler avec le poème* notamment, James Sacré, pour qui le « bas vaut le haut[167] », consacre des développements métapoétiques importants à la tension qui existe dans sa poétique entre le mot pudique, allusif, et l'impudeur des basses

[163] Le poète rend notamment hommage au peintre dans *Tombeau de Baudelaire* (1958)*,* en le qualifiant de « fonction génitale parvenue à son plein développement ». Plus encore que *L'Origine du monde, Les Baigneuses* de Courbet est, comme le note Béatrice Bonhomme, un « tableau auquel Jouve accorde une grande importance ». Le poète en livre « un commentaire très suggestif » d'après le mot de la critique, faisant le point focal sur la nudité féminine, toujours dans *Tombeau de Baudelaire* : « Dans un magnifique sous-bois vert émeraude (qui donc a prétendu que Courbet peignait sombre ?) Une femme athlétique sort du lit du ruisseau, et remarquable est ce triangle de fossettes profondes qui sépare le dos flexueux et l'énorme appareil des hanches ; elle étend devant elle, en marchant, un voile rapide, et son bras droit est étendu, la main ouverte, en signe de dénégation. », Pierre Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire,* Paris, Seuil, 2e édition, 1958, p. 142 et p. 145. Cité par Béatrice Bonhomme dans *Pierre Jean Jouve. La quête intérieure,* Bruxelles, Éditions Aden, coll. « Le cercle des poètes disparus », 2008, p. 251. Voir annexe, figure 8.

[164] Jérôme Thélot, « La Religion et l'Éthique de Jouve », préface à Pierre Jean Jouve, *Dans les années profondes, Matière céleste, Proses,* Paris, Gallimard, « NRF », 1995, p. 7-17.

[165] Bernard Noël publie en 1969 *Le Château de Cène.* L'ouvrage est condamné pour outrage aux mœurs en 1973. Le poète répondra à ce procès par la publication d'un texte théorique qui s'intitule *L'Outrage aux Mots* en 1975.

[166] Eugène Savitzkaya, *À la cyprine*, Paris, Éditions de Minuit, 2015.

[167] James Sacré, *Parler avec le poème : 1984-2009,* La baconnière, 2013, p. 66.

réalités corporelles. Cette ambivalence s'exprime à travers « un lyrisme de la grossièreté organique[168] » et « une anatomie non corrigée par les règles de la bienséance[169] » qui côtoient, dans l'espace de la page, le goût de l'euphémisme et la retenue pudique du poète : « C'est bien une lutte, du moins une tension entre l'organique et le sentiment qui semble se nouer ici[170] ».

La nudité qui scandalise, prolongeant l'ambition rimbaldienne « d'en finir avec une beauté tout entière placée sous le signe de l'illusion confortable et rassurante[171] », transforme aussi le poème en un espace *hors normes,* où les poètes s'érigent contre la bienséance morale de la société, en clamant haut et fort la formule « La honte, envoyons-la se promener[172] » de Verlaine. Lise Manin[173] rappelle le parallèle qui existe entre l'attentat à la pudeur que constitue la représentation de la nudité et le « scandale » que provoque l'exhibition publique du corps nu dans la société du XIX^e^ siècle :

> L'« outrage aux bonnes mœurs » (art. 287), créé en 1819, concerne l'évocation ou l'image de la nudité (ainsi que de l'acte sexuel) commises par voie de presse, de livre ou d'affiche. Il constitue l'équivalent textuel et figuratif de l'« outrage public à la pudeur » (art. 330), institué par le Code pénal de 1810, qui sanctionne l'exhibition publique de la nudité, et plus précisément des organes sexuels, en raison du « scandale » qu'elle est apte à provoquer[174].

Les représentations du corps nu observées dans ce chapitre sont donc partie prenante du contexte historique et social de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, qui établit un lien net entre la nudité et l'outrage, notamment sur le plan juridique, comme le montrent les nombreux travaux sur les procès littéraires de la période[175]. Le prosaïsme et la vulgarité qui qualifient certaines figurations du corps nu dans les dernières décennies du siècle – notamment celles de

---

[168] Emma Curty, *Poétique du corps dans les paysages de Philippe Jaccottet, Lorand Gaspar et James Sacré,* thèse soutenue sous la direction de Béatrice Bonhomme à l'Université Côte d'Azur en novembre 2022.

[169] *Ibid.*

[170] *Ibid.*

[171] Sophie Guermès, *La Poésie moderne. Essai sur le lieu caché, op. cit.,* p. 24.

[172] Paul Verlaine, XVIII, *Chansons pour elle, O.C., op. cit.*, p. 723.

[173] Voir également deux articles dans lesquels Lise Manin étudie les pratiques et les représentations de la nudité au XIX^e^ siècle à l'aune du genre : « Regards interdits. Hygiène, pudeurs et nudités féminines au second XIX^e^ siècle » dans *Sigila,* 2015/1 (n° 35) et « Nudité et genre en France au XIX siècle. Un bilan historiographique » dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire,* 2021/2 (n° 54).

[174] *Id.*, « Enquête sur les corps dénudés au XIX^e^ siècle. Les insuffisances du scandale », Hypothèses 2013/1 (16), p. 179-190.

[175] Voir Alexandre Zévaès, *Les Procès littéraires du XIX^e^ siècle,* Paris, 1924 ; Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain : littérature, droit et morale en France, XIX^e^ - XXI^e^ siècles,* Paris 2011 ; Yves Leclerc, *Crimes écrits : la littérature en procès au XIX^e^ siècle,* Paris, 1991 et Marcela Iacub, *Par le trou de la serrure. Une histoire de la pudeur publique (XIX^e^-XX^e^ siècle),* Paris, 2008.

Rimbaud et de Verlaine – prennent ainsi sens par rapport à ce climat de censure et de pénalisation de la nudité : les rêves d'impudeur des poètes sont en même temps des rêves d'émancipation, visant à affranchir l'écriture poétique des normes morales, juridiques, sociales, voire esthétiques qui régentent la création littéraire. Pourtant, Lise Manin déconstruit l'idée que la censure puisse être « une focale idéale pour appréhender le statut du corps dénudé dans la littérature du temps[176] ». En effet, les procès littéraires ne sont pas un observatoire pleinement satisfaisant des normes esthétiques, car ils ne sanctionnent pas toujours la représentation de la nudité avec impartialité et équité selon les œuvres et les auteurs[177]. De plus, la description d'un corps qui n'est pas entièrement nu mais suggère le fantasme sexuel est plus susceptible d'être censuré que celle d'un corps totalement nu mais jugé chaste. Le soupçon d'impudeur n'est donc pas indexé sur le degré de nudité mais sur les idées et l'imaginaire auxquels le corps nu conduit car « l'outrage aux mœurs s'avère sanctionner l'image de la sexualité, et plus encore des déviances sexuelles, plutôt que celle d'un corps nu[178] ».

Dans la représentation artistique, toutes les nudités ne sont pas vulgaires, loin de là : le rêve d'impudeur, qui cherche à dévoiler le corps dans sa vulgarité possible, est concurrencé par un rêve de perfection et de beauté. Sous la plume de certains poètes, le corps nu vise à faire rougir par une ostentation perturbante, mais pour d'autres, il fait l'objet d'une idéalisation qui neutralise ou du moins atténue l'affront obscène que constitue son exhibition.

[176] Lise Manin, « Enquête sur les corps dénudés au XIX^e^ siècle. Les insuffisances du scandale », *art. cit.,* p. 181.

[177] Nous renvoyons aux nombreux exemples restitués par Lise Manin, issus majoritairement d'œuvres en prose du XIX^e^ siècle, pour illustrer ce caractère partial et partiel des procès littéraires, *ibid.*

[178] *Ibid.*

CHAPITRE 2. LE NU ESTHÉTIQUE, UN RÊVE D'IDÉAL

Sous sa forme substantivée, le « nu » fait partie du lexique des Beaux-Arts et désigne un genre spécialisé dans la représentation du corps humain dans sa nudité totale. Le mot ne fait pas pour autant consensus parmi les historiens de l'art. Dans la section « Typologie » de leur ouvrage, Ségolène Bergeon-Langle et Pierre Curie définissent le genre comme « une grande catégorie de sujets figuratifs[1] » et se contentent de l'entrée « Figure nue[2] » pour le nu, qu'ils considèrent comme un sujet. À l'inverse, Kenneth Clark invite à voir le nu comme « une forme d'art » (« *art form* ») :

> [l]e nu est une forme d'art inventée par les Grecs au Ve siècle avant J.-C., de même que l'opéra est une forme d'art inventée en Italie au XVII[e] siècle. Cette conclusion, évidemment trop simpliste, a toutefois le mérite de souligner que le nu n'est pas un sujet mais une forme d'art[3].

La datation et la localisation qui apparaissent dans la formule rendent manifestes la conceptualisation et l'historicisation qui font du nu une catégorie esthétique délimitée par des critères spécifiques. La définition prend en effet un sens générique dans le parallèle établi entre le nu et l'opéra : de la même manière que l'opéra est un genre musical – genre musical qui se subdivise lui-même en différentes sous-catégories comme l'opéra-ballet, l'opéra-comique ou l'opéra impressionniste –, le nu est un genre des arts visuels, aux côtés, par exemple, de la marine ou de la vanité. Il convient ainsi de dissocier l'adjectif « nu », qui désigne ce qui se trouve dans un état de nudité du substantif « un nu », faisant partie de la terminologie critique des Beaux-Arts.

Alors que la langue anglaise a recours à deux termes différents pour éviter la confusion entre le nu (« *nude* ») et la nudité (« *nakedness* »), l'ambiguïté demeure en langue française, surtout dans l'usage adjectival du terme. Pour lever cette ambiguïté, Kenneth Clark distingue nu et nudité en vertu d'imaginaires antagonistes du corps que suscitent chacune des notions. Si la nudité désigne « l'état de celui qui est dépouillé de ses vêtements[4] » et évoque « la gêne que

[1] Ségolène Bergeon-Langle et Pierre Curie, *Peinture et dessin, Vocabulaire typologique et technique*, Paris, Éditions du patrimoine, 2009, p. 118.

[2] *Ibid.*

[3] Kenneth Clark, *Le Nu*, t. I, *op. cit.*, p. 21.

[4] *Ibid.,* p. 19.

la plupart d'entre nous éprouvent dans cette situation[5] », le nu fait signe vers une image esthétisée :

> Le mot "nu", en revanche, dans un milieu cultivé, n'éveille aucune association embarrassante. L'image imprécise qu'il projette dans notre esprit n'est pas celle d'un corps transi et sans défense, mais celle d'un corps équilibré, épanoui et assuré de lui-même : le corps re-modelé[6].

Cette distinction a une portée heuristique car elle permet d'isoler une catégorie d'œuvres visuelles qu'on appelle le *nu*. Kenneth Clark mobilise le pouvoir suggestif du mot pour étayer sa distinction : si la nudité signale une absence et suggère l'impudeur (voir chapitre 1), le nu rappelle une forme achevée et idéale du corps. L'imaginaire du corps associé à la nudité, qui trouble ou scandalise, est ainsi un imaginaire radicalement différent de celui qui est associé au nu, qui évoque l'harmonie et la beauté, et qui, à ce titre apaise le regard. L'expression « milieu cultivé » montre aussi qu'à l'appréhension d'un nu semble nécessiter un capital culturel. Cela revient à affirmer que pour un public averti, la maîtrise des codes culturels ainsi qu'une connaissance aiguisée de l'histoire de l'art permettent d'identifier sans équivoque un nu et de le dissocier de la nudité.

La délimitation terminologique du nu est également une préoccupation philosophique. Dans son ouvrage *Nus et paysages*, Alain Roger rejoint Kenneth Clark pour postuler, à son tour, le caractère éminemment artistique et culturel du nu par opposition à la nudité, qui est un état de nature. L'auteur précise explicitement cet écart conceptuel à l'aide de parenthèses, lorsqu'il évoque « une encyclopédie du Nu (concept de l'art) comme rapport esthétique à la nudité (concept de la nature)[7] ». La mention même d'une « encyclopédie du Nu » révèle la dimension intellectuelle de la notion : le nu est une catégorie artistique, et ses multiples occurrences au cours de l'histoire de l'art sont identifiées de manière méthodique et informée, c'est-à-dire selon des critères génériques. Aussi, la perception du nu est toujours médiatisée par une esthétisation qui « re-modèle » le corps pour reprendre le mot de Kenneth Clark. Dans *Court traité du paysage*, Alain Roger insiste sur cette nécessaire médiatisation du nu à travers la notion d'« artialisation » qui désigne, selon lui, la conversion de la nudité « neutre[8] » en « objet

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid*.

[7] Alain Roger, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Éditions Aubier Montaigne, 1978, p. 57.

[8] *Id.*, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 24.

esthétique[9] ». L'auteur identifie deux modalités d'artialisation : la première consiste à « inscrire le code artistique dans la substance corporelle, *in vivo*, *in situ*[10] », tandis que la seconde s'applique à « élaborer des modèles autonomes, picturaux, sculpturaux, photographiques, etc., qu'on range sous le concept générique du *Nu*, par opposition à la nudité[11] ». La première modalité d'artialisation correspond à la transformation du corps en œuvre d'art avec des peintures faciales, des tatouages, des scarifications ou bien du maquillage. La deuxième modalité d'artialisation est le nu, « concept générique » qui implique une représentation esthétique du corps :

> À l'instar de la nudité féminine, qui n'est jugée belle qu'à travers un Nu, variable selon les cultures, un lieu naturel n'est esthétiquement perçu qu'à travers un *Paysage*, qui exerce donc, en ce domaine, la fonction d'artialisation. À la dualité *Nudité Nu* je propose d'associer son homologue conceptuel, la dualité *Pays Paysage* […][12].

Le jugement esthétique sur la nudité ne peut, pour Alain Roger, se formuler seulement à travers ce qu'il nomme le Nu avec une majuscule. Il en ressort que la nudité ne peut être perçue comme belle que sous sa forme *artialisée.*

Cette distinction qu'on observe à la fois chez Kenneth Clark et Alain Roger avec une terminologie légèrement décalée est aussi mobilisée par François Jullien dans ses questionnements sur le nu :

> La nudité dit l'état de manque, le dépouillement, le dénuement (« nu comme un ver ») : j'en ai « honte », elle fait « pitié ». Tandis que, dans le nu, la nudité s'oublie, son sentiment s'inverse en plénitude, le nu porte la présence à son comble, il s'offre à contempler. Il suffira donc de passer de l'un à l'autre, on le constate à chaque fois, pour que de la « vie » on passe à l'« art » ; et c'est même la possibilité du nu, ou mieux l'accès au nu, qui suffit à marquer la frontière entre ces sphères (qui en fait des sphères)[13].

Plusieurs termes utilisés par François Jullien permettent d'attribuer un contenu positif au nu : « plénitude », « présence », « comble » tandis que la dualité avec la nudité se dessine à travers un réseau lexical antinomique : « manque », « dépouillement », « dénuement ». Deux

[9] *Ibid.*

[10] *Ibid.*

[11] *Ibid.*

[12] *Ibid.* p. 24 et p. 25.

[13] François Jullien, *De l'essence ou du nu*, *op. cit.,* p. 14.

éléments sont à noter pour étoffer l'écart qui se creuse entre le nu et la nudité. Premièrement, François Jullien met l'accent sur la « honte » et la « pitié » que suscite la nudité, à l'instar de Kenneth Clark qui évoquait la « gêne » ou l'embarras. La nudité est pensée comme un affront à la pudeur dans l'imaginaire collectif alors que le nu n'obéit pas seulement aux conventions sociales mais aussi aux codes artistiques. Deuxièmement, le nu renverse pour ainsi dire le manque en plénitude. La contemplation esthétique pallie ce qui offense et ce qui fait défaut dans l'état de nudité. Le geste artistique signe simultanément le passage de la nudité au nu et le passage de la sphère de la nature à celle de l'art.

Ces différentes définitions du nu convergent en ce qu'elles font chacune intervenir le décalage entre le nu comme genre des beaux-arts et la nudité comme état naturel défini par l'absence de vêtement. Le nu, selon ce florilège de définitions, tend vers une représentation belle et harmonieuse, idéelle plutôt que matérielle, idéale plutôt que réelle, du corps dévêtu. Il est alors légitime de s'interroger sur le sort réservé à la sensualité et à l'érotisme du corps nu dans sa modélisation esthétique. Dans *Le Nu*, Kenneth Clark évacue la question de l'érotisme en réfutant ce qu'affirme Samuel Alexander dans *Beauty and Other Forms of Value* : « Si le nu est traité de manière à susciter chez le spectateur des idées ou des désirs qui concernent le sujet matériel, alors l'art est trahi et devient immoral[14] ». À Samuel Alexander qui rejette ici fermement toute suspicion de désir charnel dans le traitement du nu artistique, Kenneth Clark rétorque :

> Et puisque cette opinion d'un célèbre philosophe est fréquemment citée, il devient indispensable de souligner l'évidence, et de répéter qu'aucun nu, aussi abstrait soit-il, ne devrait manquer d'éveiller chez le spectateur un soupçon d'émoi érotique, fût-il imperceptible, sans quoi l'art est trahi et devient immoral[15].

Le renversement de la formule de Samuel Alexander permet de réintégrer l'érotisme dans la conception esthétique du nu, car même le nu le plus abstrait provoque bien une émotion d'ordre érotique. Néanmoins, l'euphémisme « soupçon d'émoi érotique » et l'adjectif « imperceptible » trahissent une réserve prudente et nuancée dans le propos de Kenneth Clark. En effet, si l'émotion érotique peut être le résultat de la contemplation d'un nu chez le spectateur, Kenneth Clark n'affirme à aucun moment que l'érotisme et le nu sont étroitement liés dans l'intention artistique. Autrement dit, le nu n'en demeure pas moins une forme idéale qui n'a pas pour

[14] Samuel Alexander, *Beauty and Other Forms of Value*, The Thoemmes Library, « The Thoemmes Library of British Philosophers », 2003 [1933], p. 127, cité par Kenneth Clark, *Le Nu,* t. I, *op. cit.*, pp. 26-27.

[15] *Ibid.*, p. 27.

vocation première l'expression de l'érotisme. Tel qu'il est défini par les théoriciens qui distinguent nu et nudité, le nu comme *forme d'art* véhicule une vision *artialisée* du corps, motivée par un rêve d'harmonie et de beauté. Dans *Les Fleurs du mal,* le vers initial de « La Beauté », faisant entendre la voix d'une entité féminine allégorique aussi monumentale que glaciale, est peut-être la formulation la plus exacte de ce rêve de beauté : « Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre » (*FdM,* 21). Le « rêve de pierre », qui invite à la contemplation verticale et muette, ne peut se confondre avec un corps fini. La condition de la perfection esthétique est bien son hétérogénéité avec l'être vivant précaire et changeant, voué à se déformer, tandis que la beauté demeure immuable et impassible : « Je hais le mouvement qui déplace les lignes, / Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris » (*Ibid.*). Le nu idéal, mu par un rêve de beauté, est ainsi une modalité de représentation du corps nu qui s'oppose frontalement à la figuration de la nudité vulgaire et impudique. Le nu est paré d'un voile de beauté qui le recouvre à la manière d'un vêtement pour dérober au regard les réalités triviales et angoissantes d'un corps qui défèque et qui jouit, qui vieillit et qui meurt, pour donner forme à ce qui « échappe sans trêve à la représentation distincte[16] ».

Dans « Vers un éros cosmique », Mikel Dufrenne distingue les peintures qui donnent à voir le corps dévêtu et des tableaux qu'on peut plus aisément ranger dans la catégorie du nu, conformément à la définition proposée par Kenneth Clark :

> Lorsque Boucher peint Miss O'Murphy, on peut penser qu'il est moins soucieux de peindre un nu que de vendre une belle fille à un roi porté sur la bagatelle : il la déshabille pour dévoiler des charmes qui doivent opérer sur le voyeur : même s'il se garde de la crudité du porno, il ne fait pas encore œuvre d'art. Il en va tout autrement quand le Titien peint une Vénus ; cette femme peut encore séduire, mais sans que le peintre ait entrepris une opération de séduction ; loin de la déshabiller, il la revêt d'une matière picturale qui l'offre à l'admiration plus qu'à la convoitise : cette Vénus est picturalement trop belle pour être tout à fait vraie charnellement[17].

À travers l'exemple de deux tableaux célèbres – *L'Odalisque blonde*[18] (Marie-Louise O'Murphy) peint par François Boucher en 1751 et la *Vénus d'Urbin*[19] (1538) du Titien – Dufrenne pose ici quelques critères du nu. Nous notons que l'écart entre les deux

[16] Georges Bataille cité par Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, nudité, rêve, cruauté, op. cit.* (1999), p. 94.

[17] Mikel Dufrenne, « Vers un Éros cosmique », dans « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre, » *Revue d'esthétique* 30/96, Paris, Jean-Michel Place, 1997, p. 118.

[18] Voir annexes, figure 9.

[19] Voir annexes, figure 10.

représentations picturales du corps nu se loge peut-être d'abord dans le contexte de création. Si le sujet représenté est une femme réelle dans le tableau de Boucher, il s'agit de la déesse de l'amour pour le Titien. De même, les objectifs des deux artistes semblent diverger d'après Dufrenne, car Boucher, mettant en valeur la posture lascive d'une jeune femme allongée (« La jeune fille allongée » est d'ailleurs un autre titre qu'on attribue au tableau), vise à susciter l'émoi érotique et la « convoitise » de Louis XV, tandis que le nu du Titien invite à l'admiration, donc à une émotion d'ordre esthétique. De ces différences entre les deux peintures, Dufrenne infère que seul le tableau du Titien peut être considéré comme un nu ou même une « œuvre d'art » au sens strict du terme car Boucher, « moins soucieux de peindre un nu » que de plaire au roi par un tableau érotique, « ne fait pas encore œuvre d'art ». D'une part, le nu est défini par la dimension désintéressée attribuée à la création et à la réception artistiques, de l'autre, la Vénus n'est pas déshabillée mais au contraire revêtue d'un voile d'idéal, aussi nommé par Dufrenne « la matière picturale », qui met à distance la « vérité » charnelle du corps. Ce voile invisible matérialise l'esthétisation du corps comme une forme harmonieuse qui « uni[t] un cœur de neige à la blancheur des cygnes » dans « La Beauté » (*FdM,* 21), invitant à la reconnaissance unanime et désintéressée du Beau, conformément à la façon dont Kant théorise l'expérience esthétique dans *Critique de la faculté de juger* (1790). La catégorie esthétique du nu, dans la vision idéale, universelle et désintéressée qu'elle délivre, apparaît dès lors contradictoire avec la nudité qui révèle le corps tel qu'il est, dans ses imperfections et ses failles. Georges Didi-Huberman déplore cette contradiction, allant jusqu'à discuter la définition de Kenneth Clark qui fait consensus sur la définition du *nu* :

> On a fait du nu lui-même l'habillage, le vêtement, le tenant-lieu de quelque chose d'autre ; vêtement du dessin et de la beauté idéale, vêtement des récits mythologiques et des descriptions littéraires, vêtement des marbres antiques désenfouis, vêtement des concepts néoplatoniciens…[20]

La métaphore provocatrice du vêtement – qui recoupe la distinction établie par Dufrenne entre Boucher qui « déshabille » Marie-Louise O'Murphy et le Titien qui, « loin de la déshabiller », peint une femme idéale – éclaire ici le paradoxe d'une nudité qui n'en est plus une dans l'œuvre d'art. À cause d'un idéal de beauté désintéressée qui se rapporte au sujet peint comme une figure purement esthétique, à cause aussi de l'« écran » de significations abstraites et symboliques qui empêche le regard de se rapporter au corps en le couvrant de divers voiles interprétatifs, le nu éclipserait la nudité du corps. À travers l'énumération de divers vêtements,

[20] Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, *op. cit.*, p. 22.

Georges Didi-Huberman dénonce le caractère éminemment intellectuel du nu artistique qui appartient au champ de la culture et de l'érudition. Le nu est en ce sens partie prenante d'une inflation de discours et de concepts qui justifient son assimilation à une forme de voile. Si le « dessin » renvoie sans doute au nu d'étude, « les marbres antiques » réfèrent à la statuaire grecque, tandis que les « récits mythologiques » et « les descriptions littéraires » font écho à l'univers symbolique et à la mémoire littéraire du nu, dont la maîtrise relève d'un acte de culture légitime qui s'érige entre l'interprétation de l'œuvre d'art et le spectateur. La mention de la « beauté idéale » signale, quant à elle, les canons artistiques qui commandent la représentation du nu et qui justifient que les poètes, voulant saisir en des inflexions infinies la majesté d'une « Beauté » inchangée et éternelle, « [c]onsumeront leurs jours en d'austères études » (*FdM,* 21) selon le mot de Baudelaire. Le problème que pose la distinction établie par Kenneth Clark entre nu et nudité se dessine alors plus clairement : le nu risque d'être une pure abstraction, une forme idéale, un concept plutôt qu'un corps. En un mot, le nu apparaît paradoxalement dissocié de la nudité, comme le précise Didi-Huberman :

> Que le nu soit une « forme d'art » signifie alors que l'on devrait parvenir à se débarrasser de la nudité en lui. Cela signifie que le monde esthétique ne se constituerait, dans un tel exemple, qu'en séparant forme et désir, cette forme dût-elle recueillir expressément l'évocation de nos plus puissants désirs. Cela signifie que l'on pourrait, devant chaque nu, garder le jugement et oublier le désir, garder le concept et oublier le phénomène, garder le symbole et oublier l'image, garder le dessin et oublier la chair[21].

Selon Didi-Huberman, la définition du nu comme « forme d'art », concept générique purement formel, mène à un paradoxe : paré d'un voile esthétique, autrement dit façonné, codifié et normé par le geste artistique, *le nu* n'est plus un corps nu. Cette analyse éclaire les voiles d'idéaux qui entourent certains nus poétiques : qu'il soit paré d'un voile de perfection (première sous-partie) ou saturé de références mythologiques, bibliques ou picturales (deuxième sous-partie), le nu idéal fait paradoxalement signe vers autre chose que la nudité du corps. La binarité inconciliable que Didi-Huberman établit entre une nudité idéale et une nudité incarnée peut néanmoins être discutée. Des poètes qui dialectisent leur rêve d'idéal en le confrontant à la réalité du corps mortel et désirant, qui réservent une place privilégiée au rêve tout en lui opposant sa critique la plus sévère – Baudelaire au premier chef, à travers ce que John E. Jackson a nommé la

[21] *Ibid*., p. 16.

« dramaturgie du rêve[22] » –, nous mènent à interroger le présupposé invariable des débats théoriques esquissés dans cette introduction : la distinction radicale entre nu et nudité.

Nous lirons les poèmes en ayant à l'esprit ces différentes propositions conceptuelles qui concourent à définir le *nu* et en nous référant régulièrement aux œuvres picturales qui ont inspiré les poètes. De même que le motif du corps dévêtu exprimait un rêve d'impudeur (chapitre 1) – avec tout ce que ce rêve comprend d'élan et d'échec –, le nu esthétique révèle un rêve tout autre, mais qui meut tout autant les poètes écrivant sous le signe de Baudelaire. Les nus que nous observerons dans ce chapitre sont sous-tendus par une aspiration à la beauté qui modèle et épure le corps pour en faire un creuset d'idéaux esthétiques et moraux. La métaphore (ou parfois la présence littérale) des voiles, que nous empruntons aux travaux de Bernard Vouilloux[23] aussi bien que de Didi-Huberman sur le nu en peinture, caractérise particulièrement bien la représentation idéalisante d'une nudité parée et modulée par la loi de la beauté, comme si les formes esthétiques remplaçaient les vêtements.

1. Le *nu* et le voile de perfection

Le rêve de beauté qui motive les nus idéaux, Baudelaire le compare dans « La Beauté » à « un rêve de pierre » qui « fascine » et « meurtrit » (*FdM,* 21). Cette tourmente, qui accompagne la création et la contemplation esthétiques, prend sa source dans l'écart irréductible qui se creuse entre la forme parfaite qui s'imprime sur la page du poète ou sur la toile du peintre et l'imperfection constitutive du corps humain dont la beauté, soumise au passage du temps, est condamnée à l'inconstance. Le nu idéal comble et corrige cette imperfection par différentes ressources de la représentation artistique, au premier rang desquelles deux motifs auxquels nous serons particulièrement attentifs : les nuages et l'eau, que les nus poétiques et picturaux ont en

[22] John E. Jackson, « La dramaturgie du rêve » : « La pensée de Baudelaire, telle qu'elle se déduit d'un tel texte, n'est pas réactive. Elle est dialectique. Si l'illumination onirique traduit une première fois la sensibilité du sujet aux douloureuses limites de la réalité, le retour de celle-ci prouve qu'une poétique de l'imaginaire ne peut exister que dans la *tension* qui l'oppose à celle qu'elle cherche à dépasser. Le rêve, en d'autres termes, ne reçoit sa réalité que de sa dénonciation comme rêve. C'est par une telle dialectique que s'effectue le dépassement de la position romantique. », *Baudelaire sans fin, op. cit*., p. 112 et p. 113.

[23] Pour la réflexion que mène Bernard Vouilloux sur la fonction du voile en peinture, voir notamment les pages 233 à 237 dans la partie « De quelques usages du voile », ainsi que les pages 257 à 267 sur « La question du nu », dans *Le Tableau vivant, op. cit.*

partage et qui soulignent la perfection d'une forme en invitant au rêve esthétique[24]. L'eau et les nuages apparaissent côte à côte dans le poème de Baudelaire « Les Bienfaits de la Lune » (*Le Spleen de Paris,* 1869) pour qualifier le sort que la lune jette à la muse du poète : « Tu subiras éternellement l'influence de mon baiser. Tu seras belle à ma manière. Tu aimeras ce que j'aime et qui m'aime : l'eau, les nuages, le silence et la nuit […] » (*SdP,* 341). Les poètes héritiers de Baudelaire aspirent à une rêverie esthétique similaire sur le nu, puisque l'on retrouve ces deux motifs chez plusieurs d'entre eux. Si l'eau constitue un motif canonique qui accompagne traditionnellement la représentation de la nudité féminine dans la peinture, les nuages, comparés à « des continents en voyage » dans « Les Vocations » (*SdP,* 332), sont tout aussi déterminants dans le rêve baudelairien d'une beauté idéale. Dans *Le Spleen de Paris,* la figure du poète s'incarne dans des figures anonymes multiples du rêveur, de « L'Étranger » mystérieux qui s'exclame, au seuil du recueil, « J'aime les nuages…les nuages qui passent…là-bas…là-bas…les merveilleux nuages ! » (*SdP,* 275) au « marchand de nuages » perdu dans ses rêveries dans « La soupe et les nuages » (*SdP,* 350).

Dans la continuité du rêve baudelairien de beauté, l'idéalité du nu s'exprime dans des poétiques majeures de la première moitié du XX^e^ siècle à travers la forme pure et parfaite que prend le corps représenté dans le poème : le formalisme valéryen ou la poésie chrétienne de Claudel en sont des exemples représentatifs.

1.1. La perfection de la forme dans les nus de Valéry

Le nu idéal, nous le rencontrons dans la poésie de Paul Valéry. Le choix de Valéry pour explorer les nudités idéales est à la fois motivé par une filiation mallarméenne[25] qui nous informe sur la représentation du corps nu dans la première moitié du XX^e^ siècle, et par le titre

[24] Les liens entre l'eau, l'air et le rêve sont étudiés par Gaston Bachelard dans ses essais fondateurs sur l'imaginaire des éléments, auxquels nous ferons référence dans ce chapitre, notamment pour les motifs de l'eau et des nuages qui sont tout aussi importants l'un que l'autre pour la représentation poétique et picturale du nu idéal : *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière, op. cit.* (1942) et *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, *op. cit.* (1943).

[25] Filiation qui remonte elle-même à Baudelaire si nous nous souvenons des propos d'Yves Bonnefoy dans « Les héritiers de Baudelaire : la poétique de Mallarmé 1991-1992 ». Bonnefoy y rappelle que Mallarmé fut « le premier à reconnaître dans le poète des *Fleurs du mal,* non seulement l'ampleur de la qualité poétique, mais le plan où celle-ci se portait, qui est une réflexion tout à fait fondamentale sur la poésie comme telle. », *Lieux et destins de l'image,* Paris, Éditions du Seuil, « La librairie du XX^e^ siècle », 1999, p. 237. Marcel Raymond indique, quant à lui, deux ramifications de l'héritage baudelairien, dont l'une regroupe Mallarmé et Valéry : « On s'accorde aujourd'hui à considérer *Les Fleurs du Mal* comme une des sources vives du mouvement poétique contemporain. Une première filière, celle des *artistes*, conduirait de Baudelaire à Mallarmé, puis à Valéry ; une autre filière, celle des *voyants*, de Baudelaire à Rimbaud, puis aux derniers venus des chercheurs d'aventures. », *De Baudelaire au surréalisme, op. cit.*, p. 11.

« Paul Valéry » (1950) de l'essai d'Yves Bonnefoy publié dans *L'Improbable et autres essais,* sur le tournant baudelairien de la poésie française. Notre hypothèse est que le corps nu qui apparaît sous la plume de Paul Valéry exemplifie, en poésie, le genre du *nu* dans les Beaux-Arts. Dans les poèmes de Valéry, la beauté prend le plus souvent les traits d'une entité féminine qui apparaît au poète sous la forme d'une épiphanie, rappelant la perfection rêvée de la « fée au chapeau de clarté » du poème « Apparition » de Mallarmé, rédigé à Londres en 1863 :

> J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli
> Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rie
> Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
> Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
> Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
> Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
> Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées[26].

Le nu valéryen reprend notamment deux motifs qui, dans leur versant positif, construisent l'imaginaire pictural et poétique d'une nudité féminine idéale : les nuages qui figurent la légèreté aérienne d'un corps à peine esquissé et l'eau qui métaphorise la pureté et la transparence. Symétriquement au voile d'idéal identifié dans le paradigme pictural, un voile de perfection formelle entoure la représentation du corps féminin à travers ces deux motifs qui dépeignent une nudité peu corporelle[27]. Pour Valéry, qui, en esthète, « perçoi[t] presque douloureusement le contraste entre la forme et la matière[28] », le rêve de perfection formelle se marie étrangement bien avec les motifs des nuages et de l'eau, pourtant caractérisés par une forme mouvante et insaisissable. En effet, les combinaisons de formes qu'offrent l'eau et les nuages sont propices à l'expression de la beauté car le « Le Beau est négatif » d'après le titre d'un fragment de *Mélanges* (1941) : « Le Beau implique des effets d'invincibilité, d'indescriptibilité, d'ineffabilité. Et ce terme lui-même ne dit RIEN. Il n'a pas de définition,

[26] Stéphane Mallarmé, « Apparition », *Œuvres complètes,* t. I, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1998*.,* p. 7.

[27] Voir des nus d'Ingres qui font écho aux poèmes de Valéry dans l'épurement excessif d'une forme corporelle qui se dématérialise par son éclatante blancheur, comme une touche de lumière qui illumine le tableau : *La Dormeuse de Naples* (1808), *Jupiter et Antioche* (1851). Voir annexes, figures 11 et 12.

[28] Paul Valéry, « L'esthète », *Mélange* (1941)*, Œuvres,* t. I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 336.

car il n'y a de vraie définition que par construction[29] ». L'insaisissable et l'immatériel, suggérés par les « merveilleuses constructions de l'impalpable » (*SdP,* 350) que sont les nuages et « l'eau uniforme et multiforme » (*SdP,* 341), dominent ainsi les descriptions d'une nudité féminine placée sous le signe du négatif par cette conception d'une beauté indéfinissable.

Le nu idéal de Valéry, très souvent associé à l'imaginaire de l'eau, du minéral et de l'air, n'est presque jamais entièrement découvert ou exposé mais s'offre au regard, oscillant entre vision érotique et rêve évanescent. Le mot « nu » et sa forme féminine « nue » synonyme de nuage, ont une présence lexicale importante dans *Poésies.* Comme pour insister sur la dimension abstraite de la nudité évoquée, Valéry utilise les mots « nu », « nue » et « nues » aussi bien pour qualifier le corps que pour désigner des réalités extra corporelles. Dans le texte « Profusion du soir, poème abandonné… » dédié à Paul Claudel et issu d'*Album de vers anciens,* paru en 1920, le mot suggère le céleste et le vaporeux grâce à la variation de sens qu'on entend dans la rime finale : le poète voit « Des déesses de fleurs feindre d'être des nues, / Des puissances d'orage errer à demi nues[30] ». La nudité est doublement immatérielle : la locution adverbiale « à demi » précise son incomplétude, son inachèvement, tandis que le groupe nominal qu'elle qualifie, « puissances d'orage », s'éloigne de la matière et du corporel par son noyau notionnel. À cela s'ajoute la rime avec la forme féminine « nues » qui désigne ici la matière céleste, les nuages. Le motif aérien des nuages, outre l'homonymie nue/nues, est en lien intime avec la représentation du nu idéal : il symbolise l'aspiration à une élévation spirituelle et désigne, sur le plan figuratif, un corps dont les contours sont estompés et les défauts ou les imperfections gommés sous une masse vaporeuse de couleurs tout en finesse et légèreté. Dans *L'Air et les Songes*, Bachelard cite précisément un vers de « Profusion du soir, poème abandonné… » pour illustrer ce qu'il appelle la « dynamique de dématérialisation » propre à l'imaginaire céleste :

> L'imagination substantielle de l'air n'est vraiment active que dans une dynamique de dématérialisation. Le bleu du ciel est aérien quand il est rêvé comme une couleur qui pâlit un peu, comme une pâleur qui désire la finesse, une finesse qu'on imagine venant s'adoucir sous les doigts comme une toile fine, caressant, comme le dit Paul Valéry : "Le grain mystérieux de l'extrême hauteur"[31].

[29] *Id.,* « Le Beau est négatif », *ibid.,* p. 374.

[30] Paul Valéry, « Profusion du soir, poème abandonné… », *Poésies* (1941), *ibid.*, p. 87.

[31] Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes, op. cit.*, p. 211.

Paul Valéry est d'ailleurs un des poètes que Bachelard cite le plus souvent dans ce volume consacré à l'imaginaire de l'élément *air* : le poète est cité à huit reprises, peut-être parce que le motif des nuages, du ciel et de l'air, est justement celui qui s'accorde le mieux avec le rêve d'une beauté idéale qui est au fondement de sa poétique.

On retrouve la nudité à moitié aperçue et pudique, à la lisière du fuyant comme un mirage, dans l'évocation de corps féminins qui surgissent de l'eau. Même si l'épithète « anadyomène » s'applique d'abord à Vénus, dont la sortie de l'eau est un thème pictural canonique[32], elle désigne aussi, par un phénomène de contamination référentielle, la beauté idéale de baigneuses qui ne sont pas toutes des déesses mais dont la nudité épurée évoque la perfection divine. Dans *L'Eau et les Rêves*, Gaston Bachelard rappelle l'association systématique de l'élément eau à la féminité par l'inconscient collectif et l'imagination poétique :

> Quand nous aurons compris que toute combinaison des éléments matériels est, pour l'inconscient, un mariage, nous pourrons rendre compte du caractère presque toujours *féminin* attribué à l'eau par l'imagination naïve et par l'imagination poétique. Nous verrons aussi la profonde *maternité* des eaux. L'eau gonfle les germes et fait jaillir les sources. L'eau est une matière qu'on voit partout naître et croître. La source est une naissance irrésistible, une naissance *continue*. De si grandes images marquent à jamais l'inconscient qui les aime. Elles suscitent des rêveries sans fin[33].

Outre l'association possible de l'eau à la maternité, notamment à travers l'homonymie topique mère/mer – proche de l'homonymie nues/nue, observée dans la poétique des nuages –, le motif pictural et littéraire de l'eau sollicite d'autres « grandes images » qui composent l'imaginaire de la matière : la clarté, qu'on peut associer aux nus féminins idéalisés de Valéry, en est une. Dans le fragment poétique « Rêve » (*Mélange*), les sept occurrences de l'adjectif « clair », mis en exergue par l'usage de l'italique, décrivent la couleur et la transparence du paysage. Le récit de rêve, guidé par une présence féminine mystérieuse, mène à la contemplation pudique de corps nus qui se baignent dans un lac. Le texte est un nu poétique, en ce qu'il associe la nudité à la clarté des couleurs et de la lumière par le principe de la visibilité, faisant apparaître la « femme-paysage », distincte de la « mère-paysage[34] » sans nécessairement s'y opposer, dans la typologie des figurations positives de l'eau féminine établie par Bachelard :

---

[32] À l'exemple de la célèbre *Vénus Anadyomène* du Titien. Voir annexes, figure 13.

[33] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*. *Essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 20.

[34] *Ibid.*, p. 171.

RÊVE

> Une femme avec moi dans une campagne *claire.* Nous voyons une construction abandonnée, *claire.* De l'eau coule vers la porte béante ; sur un palier carré, eau *claire* qui, à peine le seuil franchi, coule sur les marches, les couvre et s'enfonce. La femme m'entraîne. Nous marchons dans l'eau assez haute et descendons. La descente d'eau nous mène à une porte où nous retrouvons le jour, et sur un lac immense où l'eau se jette. Le lac est *clair*, d'une transparence admirable, très profond. Nous nageons dans le plein de l'eau *claire* et vert très *clair* et lumineux. Lumière blonde. On voit les corps des nageurs. J'ai une peur et un émerveillement de cette *claire* profondeur où les jambes sont d'une liberté et blancheur étonnantes. On voit *au fond* un pays vert lumineux, doré de soleil doux, un sable calme et blond[35].

La « clarté », notion à la lisière de la nudité d'un corps et de la luminosité d'un paysage, lorsqu'elle qualifie le corps, fait presque toujours signe vers une idéalisation qui remonte à l'interprétation théologique de la *claritas,* composante du corps glorieux et du corps des béats dans le dogme chrétien, comme le note Agamben dans *Nudités* :

> La clarté (*claritas*) peut se comprendre de deux façons : comme l'éclat de l'or, à cause de sa densité ou comme la splendeur de cristal, en vertu de sa transparence. Selon Grégoire Magne, le corps des béats possède la clarté dans ces deux sens, il est diaphane comme le cristal et ne laisse pas passer la lumière comme l'or[36].

Dans « Rêve », Valéry dépeint une clarté qui a les reflets dorés de l'or mais dont la consistance transparente autorise tous les jeux de lumière. Cette clarté qui ponctue le texte figure la grande visibilité d'une forme dont la surface et la profondeur apparaissent tout aussi nettement au poète, dans le miracle d'une vision onirique. La locution prépositionnelle « au fond » est l'unique groupe de mots autre que l'adjectif « claire » que le poète écrit en italiques, pour lui donner la même nuance sémantique que la clarté. Comme sous l'effet d'un pinceau impressionniste, l'harmonie des couleurs (« vert très clair », « doré », « blond », « blancheur ») dessine les contours évanescents d'un paysage baigné de lumière qui fait écho à la silhouette blonde et blanche d'une jeune fille. La profondeur et la transparence ne s'excluent pas, de même que le calme topique du lac n'exclut nullement les mouvements qui animent le tableau poétique : celui de la marche, puis de la nage, de l'eau qui coule et se jette dans le lac ou encore celui des émotions du poète qui passent de la peur à l'émerveillement. L'idéalité de la vision tient au rêve, qui estompe les contours des formes pour donner la sensation de la lumière impossible à figer, mais elle tient aussi à la réversibilité de la description qui donne une

[35] Paul Valéry, « Rêve », *Mélanges, Œuvres,* t. I, *op. cit.,* p. 309.

[36] Giorgio Agamben, *Nudités, op. cit.*, p. 135.

intériorité aux formes extérieures : la profondeur, la liberté, le calme et la douceur s'appliquent aussi bien à l'aspect physique qu'à l'aspect moral de cette « femme-paysage » nue.

L'eau claire symbolise en effet une nudité innocente, dont la forme parfaite reflète la pureté morale. De la transparence à la nudité il n'y a qu'un pas, et l'érotisme de l'eau se bâtit sur ces deux caractéristiques qui contribuent à l'idéalisation physique et morale du corps féminin à travers d'autres étendues d'eau que le lac :

> Quelle est donc la fonction sexuelle de la rivière ? C'est d'évoquer la nudité féminine […]. Par conséquent, la femme qui s'y baignerait sera blanche et jeune ; par conséquent elle sera nue. L'eau évoque d'ailleurs la nudité *naturelle*, la nudité qui peut garder une innocence[37].

Le corps nu de la femme qui se baigne déclenche la rêverie érotique mais demeure pur, immaculé, sa courbure ondule avec une régularité harmonieuse. Bien que Bachelard identifie cette pureté comme essentiellement féminine pour le symbolisme de l'eau qu'il observe dans les œuvres littéraires et picturales, cette idéalité pourrait aussi s'appliquer aux nus masculins des Baigneurs. Quoi qu'il en soit, il s'agit de signaler à travers le motif de l'eau une pureté et une harmonie de la forme qui permet de maîtriser, ou de sublimer, au sens psychanalytique du terme, les pulsions ou les imperfections corporelles. Dans *La psychanalyse des arts de l'image,* Guila Ballas interprète la sous-catégorie générique de la Baignade comme cette « sublimation » des pulsions à travers l'étude de Baigneurs et de Baigneuses de Cézanne :

> En d'autres mots, aux pulsions manifestées dans les scènes érotiques et violentes, Cézanne serait selon nous parvenu à trouver une solution harmonieuse dans les compositions de Baigneurs et de Baigneuses. […] Pour conclure, nous dirons que la « Baignade » n'est, chez Cézanne, ni un sujet narratif traditionnel, ni une composition de genre, ni seulement un moyen de poser et de résoudre un certain nombre de problèmes concernant les formes, les couleurs ou la composition. C'est avant tout l'expression d'une conception du monde à laquelle il est péniblement arrivé grâce à la sublimation de ses pulsions inconscientes, sublimation qui serait, selon Freud, « le remplacement du refoulement par la maîtrise »[38].

Le sonnet « Luxurieuse au bain » (daté du 23 juillet 1890), dont le titre énonce cette tension entre l'harmonie d'une nudité chaste et pure que connote le motif de la baignade et la lascivité suggérée par le terme « luxurieuse », livre un exemple prototypique de nu en poésie où la pulsion est sublimée « par la maîtrise » de la forme poétique :

---

[37] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*. *Essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit*, p. 49.

[38] Guila Ballas, « Baigneuses et Baigneurs de P. Cézanne. Les origines et la signification des séries thématiques », *Psychanalyse des arts de l'image,* Paris, Éditions Clancier-Guénaud, 1981, pp. 71-82.

LUXURIEUSE AU BAIN

L'eau se trouble – amoureusement – de Roses vagues
Riantes parmi la mousse et le marbre pur ;
Car une chair, illuminant l'humide azur
Vient d'y plonger, avec des ronds d'heureuses vagues ! …

…Ô baigneuse ! …de ton rire c'est le secret ! …
Aux caresses de l'eau, tes mûrs désirs s'apaisent
Tu chéris la clarté fraîche et ces fleurs qui baisent
Tes seins de perle, tes bras clairs, ton corps nacré.

Et tu te pâmes dans les lueurs ! Dédaigneuse
Des amantes et des jeunes gens ! Ô baigneuse !
Toi, qui, dans la piscine, attends l'heure où soudain

Les bûchers s'allument, rouges, sur le ciel vide,
Ta nudité s'enflamme et tu nages splendide
Dans la riche lumière impudique du bain[39] ! …

Tout se passe comme si le motif de l'eau purifiait le corps nu – et le regard qui l'épie – des pulsions libidinales pour convertir la nudité érotique en nu esthétique. Le sonnet est construit comme un tableau qui se déplie en plusieurs volets : le premier quatrain délimite le cadre par l'évocation d'une nature luxuriante et érotisée, conformément au *topos* de la poésie amoureuse romantique. L'allégorie des Roses, l'adverbe « amoureusement » et la syllepse du verbe « se troubler » annoncent, dès les premiers vers, l'épiphanie érotique du tercet final. Si le jeu des allitérations en [- m], [-r] et [-z] mime le bruit sensuel de l'eau, la conjonction de coordination « car » prépare l'entrée en scène de la baigneuse, d'abord désignée par sa seule « chair ». Le surgissement de cette chair humaine dans le paysage forme un contraste de lumière et de matière – notamment entre la mousse inanimée, le marbre immobile et la silhouette mouvante soudainement apparue – qui mêle l'érotisme minéral à l'érotisme du corps nu. La ponctuation expressive qui clôt le premier quatrain reflète l'émoi du regard qui épie la figure féminine. Ce

[39] Paul Valéry, *Lettres à quelques-uns,* Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1997, p. 27. Aussi publié dans *Correspondances à trois voix*, André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry (1888-1920), *op. cit.*, p. 310.

regard, nous le suivons grâce aux multiples aposiopèses, traces typographiques du rire, celui des roses puis de la femme, des ronds d'eau qui se forment au passage de la silhouette, et en miroir, de l'émotion ressentie par le poète. Par le lexique amoureux (« caresses », « désirs », « chéris », « baisent ») et l'accumulation des groupes nominaux qui désignent le corps féminin, le deuxième quatrain redouble de sensualité pour décrire une fusion charnelle entre l'eau et la baigneuse. Il s'agit pourtant d'une chair particulière ; éthérée, idéalisée et pure, dominée par la beauté inanimée du minéral. Le féminin est placé sous le signe d'un érotisme chaste : son désir sexuel est orienté vers le corps inerte de la nature et son propre corps, dépossédé de sa corporalité, se définit par la pureté et la blancheur avec une gradation d'expansions du nom qui convoquent l'univers baudelairien des pierres précieuses, des « seins de perle » au « corps nacré ».

À la lecture des tercets, d'autres détails – au sens pictural du terme – font écho au souvenir des nus baudelairiens : dans le premier tercet, l'adjectif « dédaigneuse », mis en valeur par le contre-rejet du vers initial et la rime suivie, rappelle le portrait d'une muse dominante, à l'instar de la « très chère » des « Bijoux » de Baudelaire. Son dédain apparent envers l'amour physique fait de cette baigneuse une figure féminine déconcertante. Chair qui se détache comme une tache de couleur sur un décor intégralement minéral et végétal, la baigneuse de Valéry est une forme parfaite plus qu'un corps nu. Idéale et offerte à la contemplation, elle dévoile une nudité intacte et manifeste un désir immatériel qui se détourne volontairement du corps humain. La nature, pour elle, est à la fois l'unique objet et la source première de l'émoi érotique. Un écart étonnant se creuse ainsi entre l'union charnelle avec l'eau, les fleurs, la lumière qui participent du plaisir sensuel de la baignade et l'indifférence chaste de la baigneuse envers ses semblables. Telle est la première trace du voile d'idéal qui recouvre pudiquement la nudité, avant même que le corps nu apparaisse dans l'espace du poème : la baigneuse, figuration du corps érotique jusqu'à être un sujet topique dans la peinture et la littérature, est représentée par Valéry comme un modèle d'érotisme chaste. Le tercet final expose la nudité impatiemment attendue au fil du poème. L'enjambement des trois derniers vers rend manifeste ce geste d'exhibition sur le plan syntaxique : le groupe nominal « ta nudité » ouvre le vers central de la strophe, elle-même placée sous le signe de la lumière par les sèmes du feu et de l'éclat : « bûchers », « s'allument », « rouges », « s'enflamme », « lumière ». Le contraste entre l'eau et le feu évoque une tension entre la pureté du nu et l'impureté du désir érotique, mais celle-ci est suggérée sans être véritablement explorée.

À l'inverse du mouvement d'assombrissement qui clôt les « Bijoux », où la silhouette de la femme étincelle de mille feux aux dernières lueurs de la lampe « mourante[40] » avant de sombrer dans l'obscurité inquiétante du désir, la lumière inonde progressivement la scène pour guider le regard vers le point focal du tableau poétique : le corps nu de la baigneuse. Ce point focal est, dans la temporalité du poème, le point culminant du désir. Désir explicitement érotique par la métaphore topique du feu, mais désir solitaire et platonique car sans objet corporel autre que le « corps » inhumain de la nature. On peut dès lors identifier le poème comme un *nu* pour deux raisons principales : la structure du texte qui épouse étape par étape le geste de dévoilement sur le plan syntaxique comme sur le plan sémantique, et le motif central du poème qu'est le corps nu esthétisé de la baigneuse. En regard du nu pictural dont la représentation épurée contrarie Didi-Huberman, le poème de Valéry nous livre un exemple de nu littéraire débarrassé de sa nudité, débarrassé aussi de ce qu'il a de plus corporel. Un nu au carrefour de l'épurement esthétique et de la pureté morale. Il est étonnant d'observer que la pureté – une notion importante de la poétique valéryenne[41] – et la nudité, loin d'être dans un rapport de synonymie, sont ici antinomiques. Chez Valéry, le voile d'idéal qui recouvre la nudité est tissé de perfection formelle et d'harmonie ciselée par les pouvoirs illimités de l'intellect[42] , aux antipodes des réalités corporelles, limitées et imparfaites par essence.

1.2. Le voile de la grâce, de Mallarmé à Claudel

La mise en miroir de Paul Valéry avec Paul Claudel permet de préciser l'appréhension idéalisante qui se joue dans le nu poétique, à travers la conversion du charnel en spirituel et l'attribution d'une essence divine au corps. Le rapprochement des deux poètes, bien que

[40] « – Et la lampe s'étant résignée à mourir, / Comme le foyer seul illuminait la chambre, / Chaque fois qu'il poussait un flamboyant soupir, / Il inondait de sang cette peau couleur d'ambre ! », Charles Baudelaire, « Les Bijoux », *Les Fleurs du Mal, O.C., op. cit.* (1975), p. 158.

[41] Paul Valéry utilise l'expression « poésie pure » pour la première fois en 1920, dans la préface qu'il rédige à *Connaissance de la déesse* de Lucien Fabre. La formule donnera lieu à de nombreux débats, dont celui avec l'Abbé Bremond qui publie en 1926 un recueil de conférences sur la notion de « poésie pure » : *La Poésie pure, un débat sur la poésie*. Voir Michel Jarrety, *Paul Valéry,* Paris, Fayard, 2008, p. 521.

[42] Valéry réitère à plusieurs reprises sa conception de l'art littéraire comme un déploiement des pouvoirs de l'esprit et un agencement formel : « La littérature dès lors prenait à mes yeux une valeur d'organisation, de développement de nos pouvoirs mentaux en tant que le langage permet de les préciser, de les combiner, de les accroître. », *Très au-dessus d'une pensée secrète. Entretiens avec Frédéric Lefèvre,* Paris, Éditions de Fallois, 2006, p. 102. Dans un article qui reprend la fameuse formule « poésie pure », René Fromilhague revient sur cette exaltation récurrente des « pouvoirs de l'homme, créateur de soi-même et de toute œuvre possible », « Sur la poésie pure de Paul Valéry », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°3, mai-juin 1976, p. 395.

pratiqué par des anthologies littéraires[43] pour souligner leur radicale extériorité par rapport au surréalisme, leur filiation mallarméenne partagée et surtout leur foi commune – séculaire pour l'un et catholique pour l'autre – en l'Idéal, ne va pourtant pas de soi[44]. Un profond désaccord idéologique, voire philosophique, sépare l'amoureux du nombre et du concept, du vers régulier et de la plénitude formelle qu'est Valéry, de Claudel qui voit en la discontinuité et l'irrégularité, notamment prosodiques, la possibilité de loger le mystère divin. L'élévation de la chose en concept, la transition « du fait à l'idéal[45] » ne prennent pas non plus le même sens dans les deux poétiques, car elles sont à situer sur un plan formel et langagier pour Valéry, tandis que Claudel les associe à sa foi chrétienne qui spiritualise la chose concrète et la recouvre d'un voile de gloire divin. Là est ce qui sépare Claudel de Valéry mais aussi de Mallarmé, selon Claudine Chonez :

> C'est sur le langage même, interprétation déjà dématérialisée de la réalité, que Mallarmé opère son travail de purification. Mais Claudel veut, *par* le langage, exprimer la purification des choses au creux d'elles-mêmes : il veut plonger en pleine chair du monde, et sans perdre une goutte de sang la faire participer à la gloire spirituelle de Dieu[46].

Il n'empêche qu'au-delà de leurs divergences, Claudel et Valéry ont en partage avec Mallarmé un désir insatiable d'idéalisation qui spiritualise la chose mortelle pour en faire miroiter la potentielle immortalité, ou érige l'objet contingent en symbole. C'est d'ailleurs à travers la figure tutélaire de Mallarmé que Claudel rend hommage à la tendance idéalisante de Valéry, qui fait écho à la sienne propre :

> […] un professeur, Stéphane Mallarmé, qui nous a gardés tous pendant de longues années à son cours du soir, fit une trouvaille. On pouvait fabriquer et "étudier" cet objet prosodique qu'il nous était loisible de saisir entre les doigts, avec ses lignes simplifiées, non moins que la *figure* d'un livre scientifique, non plus seulement comme un bibelot, mais comme un document et un texte et le *mot* même de la Création. Découverte capitale et bien supérieure à l'instrument particulier qui l'avait permise, taillé dans le transparent et le nul à la manière d'une lentille. C'est ainsi

[43] À l'instar, entre autres, du livre de Marcel Raymond : *De Baudelaire au surréalisme, op. cit.*, p. 249.

[44] James Lawler ira jusqu'à affirmer que « […] peu d'écrivains français offrent un contraste plus frappant », en citant à l'appui l'ami commun des deux poètes, André Gide, qui les place en miroir : « Toujours, en regard d'un Pascal, un Montaigne, et de nos jours, en face d'un Claudel, un Valéry. », De Marenne, Touya, et al. « Valéry et Claudel un dialogue symboliste », *Bulletin de La Société Paul Claudel*, n° 204, Classiques Garnier, 2011, pp. 13–28, [en ligne] : http://www.jstor.org/stable/45087693.

[45] L'expression est de James Lawler, *ibid.,* p. 24.

[46] Claudine Chonez, *Introduction à Paul Claudel*, Paris, Éditions Albin Michel, 1947, p. 212.

> qu'aujourd'hui *un* grand poète, M. Paul Valéry, transcrit les objets contingents et passagers dans le monde éternel et lumineux de l'Idée[47].

Après avoir mentionné l'enseignement de Mallarmé, qui consiste à accorder à la forme, à l'« objet prosodique » – le poème dans toute sa matérialité – une réalité supérieure, et une valeur qui dépasse l'ornemental, Claudel présente ici Valéry comme le poète ayant le mieux incarné l'impulsion mallarméenne d'élever le périssable en idéal par les pouvoirs du langage. On peut comprendre la transcription des « objets contingents et passagers » dans le monde de l'Idée comme une opération alchimique pour faire accéder la chose altérable et accidentelle à un statut d'immortalité. Ce détour métapoétique nous dit quelque chose de la vision idéalisée du corps telle qu'on l'observe dans cette filiation poétique mallarméenne. Nous rencontrons symétriquement chez Valéry et Claudel une représentation du corps dévêtu qui relève du *nu* car la nudité y est voilée par une tension vers l'Idéal, le même *Idéal* du célèbre titre de la section initiale des *Fleurs du mal*, notion centrale de l'écartèlement baudelairien entre le fugitif et l'éternel. Le corps mortel étant l'objet contingent et passager par excellence, sa représentation est une idéalisation dès lors que l'objectif poétique est d'accomplir la transcription de la chose éphémère dans un monde immuable et « éternel ». C'est ce mouvement d'idéalisation et de pureté du corps, dont l'origine remonte à Mallarmé, que nous identifions dans les poétiques de Valéry et de Claudel : l'écriture du corps nu prend la forme d'un nu car elle recouvre les réalités corporelles d'un voile idéal de beauté.

La métaphore du voile prend également le sens d'un « rêve » de beauté par rapport à la définition mallarméenne du « symbole ». Dans sa réponse à Jules Huret pour son *Enquête sur l'évolution littéraire* en 1891, Mallarmé définit son rêve esthétique par le refus de nommer explicitement un objet pour maintenir un mystère et une invitation à la rêverie au sein du poème : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère que constitue le symbole[48] ». L'art de la suggestion, au cœur de la « jouissance du poème » ou du « plaisir du texte » comme le formulera Barthes en appliquant la notion d'intermittence érotique à l'expérience esthétique[49], évite le dévoilement total de l'objet – en l'occurrence du corps – et lui préfère la danse des voiles, comme l'atteste la série de manuscrits inachevée *Les Noces*

[47] Paul Claudel, « Réflexions et propositions sur le vers français », *Positions et propositions,* cité par James Lawler, *Bulletin de La Société Paul Claudel*, *op. cit.,* pp. 13–28.

[48] Stéphane Mallarmé, dans Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire,* Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, pp. 55-65.

[49] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte, op. cit.,* p. 19.

d'Hérodiade, mystère de Mallarmé. Cette œuvre, découverte en 1898 à la mort du poète, est une version amplifiée des premières versions d'*Hérodiade* qui puise son inspiration dans le mythe de Salomé : enrichie de réflexions métapoétiques, cette version posthume de la réécriture du mythe, dont le sujet est la Beauté, livre une lecture possible de la dialectique mallarméenne de la nudité et des voiles. Le poète rebaptise la figure féminine du « nom divin [d']Hérodiade[50] » (nom de la mère de Salomé) et se départit de l'histoire littéraire du personnage mythique pour en faire « un être purement rêvé et indépendant de l'histoire[51] ». Selon Jean-Pierre Richard, *Les Noces d'Hérodiade* mettent en scène une « tragédie du regard[52] » où la vierge Hérodiade perçoit le regard sur sa nudité comme une violation, un « viol oculaire[53] ». Dans le dialogue avec sa nourrice, la jeune femme identifie la vision de sa nudité à une prophétie de mort :

> Quant à toi, femme née en des siècles malins
> Pour la méchanceté des antres sibyllins,
> Qui parles d'un mortel ! Selon qui, des calices
> De mes robes, arôme aux farouches délices,
> Sortirait le frisson blanc de ma nudité,
> Prophétise que si le tiède azur d'été,
> Vers lui nativement la femme se dévoile,
> Me voit dans ma pudeur grelottante d'étoile,
> Je meurs[54] !

Le récit poétique d'*Hérodiade* symbolise pour Mallarmé le rêve esthétique d'une nudité idéale dont la vision est vécue comme une hantise et un « péché », à la manière de la perception tragique de sa propre nudité par Hérodiade. Comme son personnage, qui « [s]e meur[t] et qui brûle de chasteté », le poète est partagé entre la tentation d'une beauté nue et le devoir de voiler la nudité par la beauté de la forme et le « mystère de la musique[55] », comme il l'écrit à François Coppée en 1868 : « Pour moi, voici deux ans que j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa

[50] Stéphane Mallarmé, « Lettre à Eugène Lefébure du 18 février 1865 », *Œuvres complètes,* t. I, *op. cit.,* p. 1220.

[51] *Ibid.*

[52] Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé, op. cit.*, p. 96.

[53] L'expression est de Mallarmé. Voir les notes de l'édition des *Œuvres complètes,* t. I, *op. cit.,* p. 1228.

[54] Stéphane Mallarmé, *Hérodiade* (fragment), *ibid.,* p. 21.

[55] Voir les notes de l'édition des *Œuvres complètes*, *ibid.*, p. 1373.

nudité idéale, tandis que je devais amonceler entre lui et moi un mystère de musique et d'oubli[56] ». La poétique mallarméenne, qui substitue le poétique au religieux dans sa quête du sacré – ainsi que l'analyse Bertrand Marchal[57] – accorde aussi une allusion biblique au voile, à travers les *Noces d'Hérodiade.* Toujours dans *La religion de Mallarmé,* Bertrand Marchal relève l'expression « une sorte de déchirure sacrée du voile » dans les manuscrits de l'œuvre, pour y déceler une allusion biblique[58], la déchirure du voile signifiant la mort du Christ. Le voile immatériel dont le nu est paré dans la poésie mallarméenne réunit des critères du nu de Valéry aussi bien que du nu de Claudel : il reprend le voile qui symbolise la forme parfaite qu'on rencontre dans les poèmes du premier et l'aspiration au divin qu'on observe chez le second.

Bien qu'ils partagent l'héritage mallarméen d'une « nudité idéale », les nus de Claudel et ceux de Valéry sont voilés de manière différente : dans les poèmes de Claudel, la présence lexicale du « nu » est bien moins importante que dans ceux de Valéry et ne désigne pas le corps érotique. Pris le plus souvent dans son acception métaphorique et appliqué au dénuement, l'adjectif « nu » n'a plus rien à voir avec la nudité érotique du corps. Ainsi lisons-nous dans la sixième pièce des *Vers d'exil* (publiés pour la première fois en 1905 dans la revue *L'Ermitage*) : « L'infirme bafoué, l'enfant dont rit sa mère, / Et quiconque parmi les vivants marche nu, / Dans son cœur et dans ses entrailles n'a connu / Humiliation plus basse et plus amère[59] », et dans la huitième pièce :

> Je suis le laboureur sur ses sillons arides !
> Du travail de mes mains rien ne m'est revenu.
> Si vous redemandez vos arrhes, je suis nu.
> Si vous cherchez ce que j'ai fait, mes mains sont vides[60].

L'enfant comme le laboureur sont nus car ils sont dénués, humiliés et pauvres. Ces occurrences, bien qu'elles n'entrent pas dans notre répertoire d'exemples sur le corps érotique, nous

[56] *Ibid.*

[57] Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé,* José Corti, 1988.

[58] *Ibid.,* p. 96. Voir aussi l'article de Catherine Boschian qui étudie la figure de saint Jean-Baptiste dans les différentes versions de l'*Hérodiade,* « L'*Hérodiade* de Mallarmé à travers la figure revisitée de saint Jean-Baptiste. », *Études littéraires*, volume 39, n° 1, automne 2007, pp. 151-166. https://doi.org/10.7202/018109ar.

[59] Paul Claudel, texte VI, *Vers d'exil, Œuvre poétique,* textes établis et annotés par Jacques Petit avec une introduction de Stanislas Fumet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 17.

[60] *Ibid.,* p. 19.

informent sur une nudité symbolique qui n'est plus celle du corps, mais qui figure, au sens moral, une exposition sans défense aux violences d'autrui. En définitive, ce sont les figures divines empruntées à la tradition chrétienne qui exemplifient le mieux ce dénuement, et parmi elles, celle d'un « Jésus tout pur[61] » dont le dépouillement révèle un nu idéal, la chair du Christ étant à la fois « Chair de la Chair[62] » et Dieu fait chair : « On a tout pris, il ne lui reste plus rien pour se cacher. / Il n'a plus aucune défense, il est nu comme un ver, / Il est livré à tous les hommes et découvert[63] ». Ce poème, intitulé « Dixième station », fait partie d'une série de quatorze poèmes qui composent *Le Chemin de la Croix* (1911) et livre le cas prototypique d'un nu idéalisé, cette fois sur le plan moral : la nudité christique incarnant la générosité radicale et le dépouillement sans réserve. Inversement, le corps féminin n'est jamais véritablement dévêtu : un voile de grâce, hérité des exégèses du péché originel, couvre le corps prosaïque pour en faire le lieu d'une idéalisation spirituelle. Ce contraste entre le corps dénué du Christ et les voiles qui entourent le corps féminin tient en partie de la considération de la nudité comme un état essentiellement négatif dans la théologie chrétienne. Avant d'être morale, cette négativité est factuelle, comme le note Agamben qui confronte la position de différents théologiens pour remarquer que dans le récit du péché originel, « la nudité s'est donnée pour ainsi dire de manière seulement négative, comme privation du vêtement de grâce et comme présage de l'habit resplendissant de gloire que les béats recevront au Paradis[64] ». Cette observation conduit l'auteur de *Nudités* à conclure à une primauté des voiles et du vêtement dans la théologie chrétienne, non pas seulement dans l'ordre moral mais aussi dans l'ordre logique : « Il n'existe donc pas, en ce sens, dans le christianisme, une théologie de la nudité, mais une théologie du vêtement[65] ».

Dans des poèmes de Claudel qui reprennent le paradigme de la sainteté chrétienne, le nu féminin est ainsi pudiquement dissimulé soit par sa rareté, soit par la représentation concrète de voiles qui matérialisent l'habit de gloire. Plutôt que le corps nu de la femme, les poèmes désignent les voiles d'un féminin paré d'idéal sacré et d'humilité exemplaire, à l'image du texte issu de *Corno begninitatis anni dei* (1915) qui rend hommage à la reine et martyr Sainte Ludmilla :

---

[61] *Id.,* « Dixième station », *Le Chemin de la Croix, ibid.,* p. 484.

[62] *Ibid.*

[63] *Ibid.*

[64] Giorgio Agamben, *Nudités, op. cit.,* pp. 83-84.

[65] *Ibid.,* p. 84.

Tout ce qui est voilé, tout ce qui est sans visage et sans attrait,
L'épouse qui n'a pas d'amies, la mère timide qui se tait,
Dont le cœur profond quelquefois ne se découvre qu'à son fils,
Tout ce qui a donné beaucoup et qui est fait pour le fruit,
Tout ce qui a donné beaucoup et qui est plein jusqu'aux bords,
Tout ce qui sait beaucoup et ne livre rien au dehors,
Tout ce qui, comme les grandes reines et les nonnes,
Contient complètement son âme, a Ludmilla pour patronne.[66]

Ces huit premiers vers du sonnet constituent une longue période dont la chute place syntaxiquement Ludmilla en figure féminine matricielle. L'anaphore de l'indéfini « tout ce qui » expose une série de valeurs, de personnages et de symboles qui obéissent à un principe de pudeur à la fois corporelle et morale et dont la figure paradigmatique est Ludmilla. Une forme d'imperméabilité et d'impénétrabilité définit ce personnage féminin historique qui symbolise la conversion au christianisme. La rime suivie entre « nonne » et « patronne » rend hommage à la sainteté de celle dont la peinture poétique est ici « anti-érotique ». Non seulement rien de son corps n'est révélé ou découvert, mais son visage même est absent. Autrement dit, tout, dans ces vers, manifeste l'absence de nudité, des privatifs aux mots mis en valeur à la rime et aux tournures négatives qui excluent radicalement l'idée de dévoilement. Le féminin est idéalisé à travers une figure pieuse et pudique, littéralement couverte de voiles.

En nous penchant sur le théâtre de Claudel – que nous intégrons dans sa production poétique –, nous retrouvons cette fois plusieurs occurrences de nus qui réfèrent bien à la relation érotique, mais qui n'en relèvent pas moins d'une idéalisation du corps. La nudité du corps ne signale ni sa fragilité ni sa mort prochaine mais sa sacralisation, tout comme l'union charnelle des amants est sublimée dans l'union divine, qui, elle, peut se prolonger jusqu'aux confins de l'éternité. Le nu, pourtant érotisé, ne symbolise pas la vulnérabilité d'un corps voué à disparaître mais l'abandon d'apprêts et autres futilités terrestres d'un corps qui se destine à l'immortalité. Une des plus belles apparitions de nu est dans la longue déclaration d'amour d'Ysé à Mésa juste avant leur séparation physique par la mort :

J'étais jalouse, Mesa, et je te voyais sombre, et je savais
Que tu me dérobais part de toi-même.

[66] Paul Claudel, « Sainte Ludmilla », *Œuvre poétique*, *op. cit.,* p. 443.

> Mais maintenant je vois tout et je suis vue toute, et il n'y a qu'amour entre nous,
>
> Nets et nus, faisant l'un de l'autre vie, dans une interpénétration
>
> Inexprimable, dans la volupté de la différence conjugale, l'homme et la femme comme deux animaux spirituels[67].

Ce passage de *Partage de Midi* (1905) associe le nu à la lumière divine qui dissipe le mystère « sombre » par une visibilité sans brouillage et une lucidité omnisciente, sans zone d'ombre. L'amour qui relie les amants, bien qu'il soit né d'une union charnelle adultère et d'une configuration relationnelle puissamment érotique, se sublime dans l'amour divin. Symboliquement, l'obscurité troublante du désir charnel est ainsi convertie en une lumière nette et limpide. Le mouvement d'idéalisation des corps nus devient explicite dans l'oxymore « animaux spirituels » qui permet de spiritualiser la chair et d'élever l'instinct sexuel en ferveur mystique. Claudine Chonez résume ainsi cette absorption du charnel dans le réseau spirituel claudélien : « Tout le charnel, toute la passion, sont acceptés, presque sacrés, parce que destinés à se sublimer, à se transfigurer en ferveur pour Dieu. L'amour de l'homme pour la femme et de la femme pour l'homme est béni, si au-delà de l'être chéri que celui qui aime apprend à glorifier les desseins de Dieu […][68] ».

Cette conversion du charnel en spirituel fait résonner le souvenir de certains poèmes de Baudelaire, qui disent cependant moins l'élévation accomplie de la matière dans l'ordre spirituel que la quête inaboutie d'un Idéal obsédant. Aussi, nombre de poèmes des *Fleurs du mal* qui thématisent cette aspiration se soldent par la désillusion violente d'une promesse mensongère, qu'elle soit le fait de l'art ou bien de la religion. Dans la poétique baudelairienne, qui interroge la tradition chrétienne en même temps qu'elle le mobilise largement, le désir de spiritualisation est une constante du rapport au corps en même temps qu'une dangereuse illusion. Bien que, dans les derniers vers d'« Une charogne », Baudelaire s'exclame qu'il a « gardé la forme et l'essence divine / De [s]es amours décomposés ! » (*FdM,* 32), les futurs de certitude qui scandent le poème sonnent comme une sentence définitive et dévoilent l'image terrible d'un corps en putréfaction. Le poème propose un va-et-vient tourmenté entre le souvenir troublant du cadavre croisé au détour d'un sentier et la vision anticipée du destin irrévocable du corps érotique :

---

[67] Paul Claudel, *Partage de Midi* [nouvelle version, 1948-1949], *Théâtre,* t. I, édition de Jacques Madaule et Jacques Petit, Paris, Gallimard, 1948, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1059.

[68] Claudine Chonez, *Introduction à Paul Claudel*, *op. cit.*, p. 189.

Oui ! Telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements. (*Ibid.*)

Les nus de Valéry et de Claudel retiennent, pour le premier, « la forme » et pour le second, « l'essence divine » de l'imaginaire baudelairien du corps, en reprenant à leur compte la formule finale d'« Une Charogne », mais en écartant ici la dimension profondément putride et macabre de cet imaginaire. La vision des « amours décomposés » qui clôt le poème de Baudelaire est absente de la représentation. On voit dès lors apparaître chez Valéry comme chez Claudel l'équivalent poétique du nu pictural, qui, selon Didi-Huberman, mène à une série d'impasses dans l'appréhension du corps nu : « garder le jugement et oublier le désir, garder le concept et oublier le phénomène, garder le symbole et oublier l'image, garder le dessin et oublier la chair[69] ». Par ces couples antinomiques qui rappellent l'injonction baudelairienne à « garder la forme et l'essence divine », nous rejoignons la contradiction repérée par Didi-Huberman entre le corps nu et le nu idéalisé – que cette idéalisation tende vers la pureté formelle ou bien la spiritualisation de la chair – comme si le nu, paré de son voile d'idéal esthétique ou spirituel, liquidait la nudité du corps.

2. La mémoire mythologique et biblique du nu : les voiles de l'intertextualité

Dans sa critique du nu idéal, Didi-Huberman reproche à la représentation académique du corps nu de fonctionner à la manière d'un vêtement, en reprenant la métaphore du vêtement de grâce qu'on rencontre dans la théologie chrétienne pour en observer le rayonnement dans d'autres domaines que la religion, ainsi que les beaux-arts, la littérature ou bien la philosophie : « […] vêtement du dessin et de la beauté idéale, vêtement des récits mythologiques et des descriptions littéraires, vêtement des marbres antiques désenfouis, vêtement des concepts néoplatoniciens[70] ». Nous avons interprété la première métaphore de cette énumération comme le culte de la forme, étudiée dans les poèmes de Valéry, et comme un voile de grâce qui entoure les nus de Claudel. Ce deuxième point sera consacré à l'analyse « des récits mythologiques et

[69] Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, nudité, rêve, cruauté, op. cit.,* p. 16.
[70] *Ibid.,* p. 18.

des descriptions littéraires[71] » ainsi qu'au souvenir « des marbres antiques désenfouis » qui constituent la mémoire culturelle du nu idéal. Une nébuleuse de références, pour la plupart issues de la pensée occidentale (depuis la mythologie antique jusqu'à la tradition biblique), innerve en effet la représentation poétique de la nudité, faisant du nu un genre particulièrement codifié et érudit dont la dimension idéale réside en partie dans cette référentialité foisonnante.

2.1. L'univers mythologique : déesses, nymphes et autres figures nues

Le rêve esthétique qui sublime l'imperfection du corps en une forme immortelle, nous le retrouvons chez un troisième poète d'obédience mallarméenne et ami de Valéry, Pierre Louÿs[72]. Le poète convoque une galerie de personnages féminins empruntés aux mythes et aux légendes dont l'idéalisation du corps nu est tributaire. Dans les sillons d'un univers littéraire et mythologique, enrichi et infléchi par des nus picturaux, la nudité revêt cette fois un voile référentiel, à travers la convocation de figures féminines légendaires. Le poème « Une Allégorie », paru dans son premier recueil *Astarté* en 1891, dont le titre programmatique est l'indice de la portée symbolique, en est un exemple probant. Ce texte en vers libres offre un portrait de Glaucé (fille de Créon dans la mythologie grecque) en figure de la Baigneuse, modèle pictural déjà observé avec le nu de Valéry. La combinaison de l'imaginaire pictural et de l'imaginaire mythologique dessine un contraste de couleurs symboliques dans la peinture du corps nu : si les teintes vives – le « rouge », le « cramoisi », le « pourpre », l'« or[73] » – qualifient les lèvres éclatantes, les yeux semblables à « deux flammes sur l'eau » et la chevelure rousse de la silhouette féminine, elles font également signe vers l'histoire tragique de Glaucé, brûlée vive par un vêtement empoisonné que lui envoie Médée pour se venger de son union avec Jason. Cette palette chromatique s'oppose aux sèmes de blancheur, de pureté et de transparence qui symbolisent l'innocence naïve de celle, « miroitante et merveilleuse[74] », qui se destine à un

[71] Ibid.

[72] Jean-Paul Goujon revient sur l'admiration de Pierre Louÿs pour Mallarmé : « Mais de son propre aveu, de tous les poètes qu'il fréquenta, ce fut Mallarmé qui l'impressionna le plus, par la noblesse de son attitude et son absolu désintéressement […]. », préface à *Poésies*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Paul Goujon, Compagnie Jean-Jacques Pauvert, 1988, Paris, p. 11. Dans un entretien qui s'intitule « Ma rencontre avec Pierre Louÿs », Valéry se remémore cette entente amicale et esthétique : « Ce fut dans ma vie une rencontre décisive […]. Une correspondance s'engagea entre nous. Pierre m'excitait à faire des vers. Il me communiquait les siens. », *Très au-dessus d'une pensée secrète. Entretiens avec Frédéric Lefèvre*, *op. cit.,* pp. 42-44. Valéry écrira aussi pour *La Conque*, revue poétique de onze numéros (1891-1892) dirigée par Pierre Louÿs.

[73] Pierre Louÿs, « Une Allégorie », *Poésies*, *op. cit.,* p. 31.

[74] *Ibid.*

dénouement sanglant. La nudité du corps, appelée à l'imaginaire du lecteur par le contexte de la baignade, est suggérée dans la nudité métaphorique des cheveux « défleuris », « dévêtus » et « nus » ; de même que l'érotisme sous-jacent de la scène se loge moins dans la description du corps que dans la symbolique d'une flore sensuelle[75] : l'iris qui incarne le désir, le nénufar la nudité et le lys la pureté. L'érotisme d'un nu féminin idéalisé traverse toute l'œuvre de Pierre Louÿs au prisme d'autres figures mythologiques qui peuplent les poèmes, de la déesse Astarté dont le « pli vierge du sexe » et l'« incolore nombril[76] » recomposent la silhouette marmoréenne, aux « bras nus » et aux « mamelles grises[77] » des « Filles du Dieu » ; des « nus miroirs de la lune et des flots nonchalants[78] » de sirènes aux corps nus intimidants de Néréides telles que Thétis ou Amphitrite[79].

Néanmoins, aux côtés des nus voilés de symboles à décoder et saturés de références mythologiques, nous retrouvons aussi des « Croquis de femmes[80] » centrés sur les détails anatomiques du corps féminin, des textes d'un érotisme cru et explicite, voire pornographique, constituant aujourd'hui l'une des entrées thématiques principales choisies par les exégètes du poète pour aborder son œuvre. La passion de Pierre Louÿs pour les symboles, les allégories, une « nudité » avant tout métaphorique, s'accompagne de cette part très corporelle et érotique de sa production poétique, composée de quelques milliers de vers découverts après sa mort[81]. Dans une section intitulée « Les positions » du même recueil (*La femme,* 1938), des poèmes aux titres éloquents tels que « En levrette » ou « La sodomie par derrière » évoquent sans détour les positions sexuelles et donnent à voir les parties intimes féminines (« ta croupe », « le

[75] Cet érotisme floral, on le retrouve dans nombre de poèmes où l'influence du Parnasse et du symbolisme se mêle à l'héritage du romantisme allemand, et en particulier à la figure de Wagner qui passionne le poète dans sa vingtaine. Un exemple prototypique en est « L'Effloraison » : « Tu vas refleurir, vierge aux yeux saints, / Sous tes cheveux s'ouvriront les mauves. / La lune luira sur tes coussins ; / Je te vêtirai de fleurs humides, / Les nénufars se chargeront de tes seins », Pierre Louÿs, *Poésies*, *ibid.,* p. 43. On peut rapprocher les nus de Pierre Louÿs des nus d'Alexandre Cabanel en vertu de l'érotisme floral et de l'univers mythologique qui informent l'idéalisation de la nudité féminine, à l'exemple de la *Nymphe enlevée par un faune* (1860). Voir annexes, figure 14.

[76] Pierre Louÿs, « Astarté », *Astarté* (1892)*, Poésies*, *op. cit.,* p. 33.

[77] *Id.*, « Filles de Dieu », *ibid.,* p. 34.

[78] *Id.,* « Vers les yeux des sirènes », *ibid.,* p. 39.

[79] Les deux nymphes marines sont mentionnées pour décrire le corps féminin dans « Émaux sur or et sur argent », *ibid.,* p. 37.

[80] C'est là le titre d'une section qui oscille entre un goût pour l'anatomique et l'idéalisation artistique, dont le premier poème, « La femme qui danse », s'ouvre par ces vers : « Elle danse, elle est nue, elle est jeune. Ses flancs / Ondulent avec un déhanchement farouche », « La femme qui danse », « Croquis de femmes », *La femme* (1938)*, Poésies, ibid.,* p. 82.

[81] Voir la préface de Jean-Paul Goujon à *Poésies*, *ibid.*, pp. 20-21.

rectum », « les poires de tes seins ») comme masculines (« verge[82] »). Il faut noter que cette tendance à l'explicite et à l'évocation anatomique n'exclut pas l'imaginaire symbolique cher au poète. Ainsi lisons-nous dans « En levrette », une mise en scène sexuelle de « l'accouplement nu » par une comparaison qui rappelle la mémoire mythologique des amours de Zeus, lieu commun d'un érotisme érudit :

> La glace qui s'étend près des draps et m'obsède,
> Réfléchira l'accouplement nu de nos corps
> Et je me courberai sur ta croupe en dehors,
> Comme Zeus amoureux, penché sur Ganymède[83].

La vision du corps nu, ici exhibé en plein acte amoureux, est mise en miroir avec les ébats de deux figures mythiques pour faire surgir maintes images composites dans l'esprit du lecteur, mélange de souvenirs picturaux et littéraires de l'enlèvement de Ganymède. La convocation de l'univers mythologique permet aussi de brouiller les frontières du masculin et du féminin dans la représentation du nu, ainsi que le confirme la suite du poème : « Car tu seras, malgré tes longs cheveux de blé, / L'illusoire abandon d'un éphèbe enculé[84] ». Le fantasme érotique de l'androgynie, trait récurrent des nus féminins hiératiques issus de l'univers symboliste ou des nus hellénistiques qu'affectionnent les Parnassiens, rappelle la fascination baudelairienne pour le corps de sa très-chère, qui arbore le « buste imberbe » des éphèbes en même temps que « les hanches de l'Antiope » (*FdM,* 158) dans « Les Bijoux ».

Ce contraste entre idéalisme et érotisme cru permet de saisir de plus près l'ambivalence que nous identifions dans la représentation du corps nu chez Pierre Louÿs, et plus largement chez les poètes abordés sous l'étoile baudelairienne[85]. L'ambivalence signifie dans la majeure partie des poèmes et des poètes, une mise en relation de l'érotisme et de l'idéalisme plutôt qu'une hétérogénéité. Cette mise en relation, nous la retrouvons aussi bien dans certains poèmes de Guillaume Apollinaire que chez Saint-John Perse, toujours sous forme d'imaginaire

[82] Toutes ces parties du corps sont citées dans le poème « En levrette », « Les positions », *La femme, Poésies, ibid.,* p. 80.

[83] *Ibid.*

[84] *Ibid.*

[85] Bien que certains d'entre eux ne se réclament pas d'une filiation baudelairienne, voire la rejettent violemment à l'instar de Pierre Louÿs lui-même, comme le précise Jean-Paul Goujon : « Ajoutons qu'il se montra pour Baudelaire d'une injustice aussi incompréhensible qu'inexcusable. », préface aux *Poésies, ibid.,* p. 11.

mythologique qui alimente le nu féminin. L'affection persienne des figures mythologiques est le trait caractéristique d'une poésie qui oscille entre érudition et sensualisme, mélange savant d'hermétisme et de sensations immédiatement vécues. Pour le poète, le symbole et l'analogie ont une valeur heuristique en poésie, celle-ci étant un mode d'intelligibilité du monde, aux côtés de la religion, de la philosophie ou bien de la science érigée en paradigme de pensée dominante, mais qui délaisse l'intuition et la sensibilité, aux antipodes du poétique[86]. Dans la poétique persienne, qui réserve une place privilégiée aux symboles et à l'analogie, non pas seulement comme procédé rhétorique mais aussi comme mode de pensée, les déesses figurent au premier rang de l'idéalisation érotique du corps féminin. Dans *Amers* (1957) aussi bien que dans *Croisière aux îles Éoliennes*[87]*,* carnet de notes que le poète rédige en 1967 pour livrer ses impressions et sensations au cours d'une excursion maritime, Vénus figure une spiritualisation du nu érotique, dans l'héritage d'une conception platonicienne qui voit la déesse comme un symbole de beauté divine. Celle que Baudelaire nomme la « colossale », « l'implacable » Vénus (*SdP,* 283-284) pour en faire une allégorie de l'art dans « Le fou et la Vénus », est aussi au cœur de la conversion du corps en idéal esthétique opérée par Saint-John Perse. Sa nudité symbolise celle d'une figure féminine à la jonction de la nature (la mer), de la maternité (la mère) et de la sensualité. À travers l'imaginaire pictural et mythologique qui sous-tendent l'évocation de la déesse, le « grand fond clair de grande et belle mer à belle peau d'adulte[88] » prend l'allure d'un nu particulièrement anatomique mais toujours préservé de l'impudeur par

[86] Si l'on suit les déclarations du poète dans son discours pour l'acceptation du prix Nobel en littérature : « Par la pensée analogique et symbolique, par l'illumination lointaine de l'image médiatrice, et par le jeu de ses correspondances, sur mille chaînes de réactions et d'associations étrangères, par la grâce enfin d'un langage où se transmet le mouvement même de l'Être, le poète s'investit dans une surréalité qui ne peut être celle de la science. », Saint-John Perse, « Poésie, allocution au Banquet Nobel du 10 décembre 1960 » [1960] *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 444.

[87] Nous nous appuyons notamment sur l'étude très complète proposée par Esa Christine Hartmann de l'esthétisme érotique dans ce carnet de notes, et plus largement dans les manuscrits de Perse : « Puissance créatrice et initiatique, l'érotisme nous conduit au cœur du réel, et au cœur de l'écriture poétique, inscrivant l'acte créateur persien dans la dynamique du voilement et du dévoilement. », « La naissance de Vénus. Érotisme, censure et transfiguration poétique sur les manuscrits de Saint-John Perse », *Souffle de Perse, revue de l'association des amis de la fondation Saint-John Perse,* sous la dir. de Claude Thiébaut, Le Rove, n° 17, juin 2016, pp. 49-80.

[88] Saint-John Perse, *Croisière aux îles Éoliennes (Aspara), 1967,* Claude Thiébaut (éd.), *Souffle de Perse, ibid., Hors-série* n° 2, novembre 2012, p. 120.

l'analogie et la *mythologisation*[89]. Pourtant, comme le précise Henriette Levillain, la relation entre le corps nu et son voile symbolique est bien plus enchevêtrée qu'on peut le croire, car,

> [l]'abstraction n'est pas, chez Saint-John Perse, une fin en soi mais le moyen d'une intériorisation de l'expérience concrète des choses. Car le but véritable est la saisie de l'essence dans la substance et réciproquement par le jeu des analogies, des correspondances et des associations qui, secrètement, les rapproche[90].

Ce savant mélange de matérialité et d'idéal pour dire le mariage paradoxal de l'abstraction – qu'elle prenne la forme d'un référentiel mythologique ou d'un encodage symbolique – à « l'expérience concrète des choses » influence la représentation persienne du corps nu. Ainsi en est-il, dans *Vents* (1946)*,* de l'épiphanie d'une femme nue « chez qui beauté du corps et esprit de divination échangent mutuellement leurs dons grâce à un jeu subtil de la contamination sémantique de l'abstrait et du concret, et vice versa[91] » :

> Que si la source vient à manquer d'une plus haute connaissance,
>
> L'on fasse coucher nue une femme seule sous les combles –
>
> Là même où furent, par milliers, les livres tristes sur leurs claies comme servantes et filles de louage…
>
> Là qu'il y ait un lit de fer pour une femme nue, toutes baies ouvertes sur la nuit.
>
> Femme très belle et chaste, agréée entre toutes femmes de la Ville
>
> Pour son mutisme et pour sa grâce et pour sa chair irréprochable, infusée d'ambre et d'or aux approches de l'aine,
>
> Femme odorante et seule avec la Nuit, comme jadis, sous la tuile de bronze,
>
> Avec la lourde bête noire au front bouclé de fer, pour l'accotement du dieu,
>
> Femme loisible au flair du Ciel et pour lui seul mettant à vif l'intimité vivante de son être…
>
> Là qu'elle soit favorisée du songe favorable, comme flairée du dieu dont nous n'avons mémoire,
>
> Et frappée de mutisme, au matin, qu'elle nous parle par signes et par intelligences du regard.

---

[89] Nous empruntons le néologisme à Esa Christine Hartmann, dont l'analyse est en accord avec notre intuition de voir dans les symboliques du nu une forme de voile qui couvre la nudité : « Couvrant la sensualité des personnages réels (par exemple Diane, l'épouse du poète), d'un voile mythologique, l'impression – c'est-à-dire la représentation du réel filtré par le regard poétique – acquiert une valeur à la fois universelle et poétique, véhiculant la puissance archaïque du mythe. », « La naissance de Vénus. Érotisme, censure et transfiguration poétique sur les manuscrits de Saint-John Perse », *art. cit.*, p. 66.

[90] Henriette Levillain, *Sur deux versants. La création poétique chez Saint-John Perse,* publications de la fondation Saint-John Perse, Paris, Librairie José Corti, « Rien de commun », 1987, p. 277.

[91] *Ibid.*

Et dans les signes du matin, à l'orient du ciel, qu'il y ait aussi un sens et une insinuation…[92]

L'épiphanie du nu féminin revêt bien dans ces versets une symbolique combinatoire, qui fait intervenir l'imaginaire de la connaissance à travers l'image mallarméenne des « livres tristes » comparés à des types féminins, et l'imaginaire sacré, oscillant entre l'effacement de la figure divine et l'herméneutique mystique (« mutisme », « grâce », « flair du Ciel », « par signes et par intelligences du regard », « un sens et une insinuation »). Dans les deux cas, malgré la sensualité indéniable de la scène, notamment avec le zeugma « Femme odorante et seule » ou la métaphore érotique des « baies ouvertes dans la nuit », le nu persien fait moins signe vers le corporel que vers le spirituel, se donne moins à toucher qu'à lire, comme si le corps nu de la femme était un réseau de sens hiéroglyphique qui invite à l'exégèse et au déchiffrement. L'étonnante expression « chair irréprochable » en devient oxymorique car, bien qu'ouverte « sur la nuit », la chair nue est hermétique et insaisissable dans son impassible silence, depuis le « lit de fer » sur lequel elle trône, avatar baudelairien d'une beauté métallique (« infusée d'ambre et d'or », « bouclé de fer », « sous la tuile de bronze ») et par là même inaccessible telle la très chère de Baudelaire sous son bouclier d'ornements scintillants et de cliquetis irritants. Cette parole féminine silencieuse, langage sibyllin du corps nu qui se donne à décoder comme un livre sacré, rappelle les « yeux de marbre » de « l'implacable Vénus » dans « Le fou et la Vénus » (*SdP,* 284), ou encore l'hermétisme austère de l'allégorie de « La Beauté » qui « […] trône dans l'azur comme un sphinx incompris » (*FdM,* 21) dans *Les Fleurs du Mal*, visions baudelairiennes sur lesquelles plane l'ombre de figures féminines mythologiques hautement intimidantes, de la déesse de l'amour à la Méduse au regard mortel.

La rêverie mythologique sur la nudité féminine caractérise aussi l'univers imaginaire d'Apollinaire qui réserve une part importante à la réécriture des mythes dans sa poétique, ainsi que l'a montré la thèse de doctorat de Madeleine Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques.* Cette dernière souligne l'association systématique de la représentation érotique du corps féminin à l'imaginaire mythologique chez le poète et ses contemporains (Anatole France, Henri Régnier, Jean Richepin, Jean Lombard, Pierre Louÿs[93]) : « Pour Apollinaire comme pour ses contemporains, la Grèce fut le paradis de la nudité féminine : "Et l'amour qui s'en vint aux

[92] Saint-John Perse, *Vents* (I, 5), *Œuvres Complètes*, *op. cit.,* pp. 188-189.

[93] Poètes cités par Madeleine Boisson dans une partie intitulée « La volupté et la cruauté antiques » de son travail, qui se penche sur la pratique de la « littérature à l'antique » chez Apollinaire, *Apollinaire et les mythologies antiques*, Paris, Schena-Nizet, 1989, p. 30.

bords océaniques, / Où le ciel serait grec si toutes étaient nues", écrit-il en 1901, dans "Épousailles"[94] ». La représentation de la nudité féminine, en tant que motif récurrent des poèmes, est ainsi nourrie par le souvenir des nus antiques qui composent la mémoire poétique d'Apollinaire. Dans ces vers cités par la critique, le spectacle de la nudité est d'inspiration hellénistique, avec des divinités peintes, sculptées et narrées nues, et dont l'érotisation va de pair avec l'idéalisation esthétique.

Apollinaire est pourtant méfiant envers la notion d'« idéal », comme le signalent ces vers en réponse à une enquête qui l'interroge sur son art :

> Mon idéal d'art : mes sens et mon imagination,
> point d'idéal, mais la vérité toujours nouvelle.
> […]
> Vérité : authentiques faussetés, fantômes véritables.
> Point d'idéal : mais tout ce qui existe[95].

L'anaphore « point d'idéal », formule brève et radicale qui scande le texte comme un slogan esthétique, signale le danger que l'idéal représente selon Apollinaire pour la création artistique. Cette répétition insistante souligne paradoxalement la persistance de l'idéal pour le poète, qui hérite d'une tradition lyrique nourrie d'idéaux et d'abstractions, tout en pratiquant la conjuration de ce même idéal. Si le lyrisme apollinarien est éminemment moderne, en ce qu'il module la voix poétique à travers le décentrement du sujet, l'errance énonciative, l'usage fréquent de la polyphonie, le mélange des registres et des tonalités, du vulgaire et de l'érudit, du bigarré et de l'harmonique, il conserve certaines traces d'un idéalisme esthétique qu'il défait et renouvelle. Ainsi en est-il de l'hellénisme prononcé du poète, infléchi par une esthétique éminemment moderne, des normes et des canons de beauté antique que les « chants d'universelle ivrognerie[96] » déforment et régénèrent. Dans une lettre à Madeleine, Apollinaire affirme avoir un « goût hellénique » dans son appréciation érotique du corps féminin, non sans humour et esprit :

---

[94] *Ibid.,* p. 31.

[95] Guillaume Apollinaire, « Réponse à une enquête » (juin 1914), *Œuvres en prose complètes*, t. II, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 984.

[96] *Id.*, « Vendémiaire », *Alcools, Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, 1956, p. 154.

> Ton buste est libre, ma Madeleine. Tu es donc une divinité ! Et quant à la nouvelle qui concerne tes hanches de déesse, je l'avais aussi pensé à tes photos et à ta démarche, *patent incessu dea*. Tu as exactement les hanches que je préfère. Et pardonne à mon impudeur, je suis impudique avec une ingénuité de sauvage tu verras, mais pardonne-moi de te le dire aussi crûment, je crois que je ne pourrai aimer une femme qui n'aurait pas les hanches comme tu dis et comme tu les as. Sans y mettre aucun vice et aucune manie, j'ai l'âme des Grecs qui adoraient Vénus Callipyge et je n'ai aucune honte d'un goût aussi hellénique[97].

La récupération apollinarienne de la déesse se fait ici dans le ton de la conversation intime, léger et complice. La mise en lumière de certaines parties particulièrement érotisées du corps, comme les seins ou bien les hanches, est l'occasion d'invoquer, toujours avec une désinvolture humoristique et de l'autodérision, un imaginaire antique, avec la formule latine *patent incessu dea* qui fait écho à la mise à nu – le verbe *pateo* signifiant être exposé, découvert, manifeste ou visible. Le « buste » libre ainsi que le parti-pris assumé de l'impudeur accompagnent ce modèle de nu que le poète définit lui-même comme celui de la Vénus Callipyge, dévoilant son corps, et en particulier ses fesses, pour susciter l'émoi érotique. Ce paradigme sculptural et pictural est confirmé par le choix du terme « buste » qui fait appel au lexique des arts visuels pour désigner les seins, même si Apollinaire se départit de tout soupçon d'obsession esthétique (« aucune manie ») et de posture morale (« aucun vice ») dans sa vision du corps. Il n'en demeure pas moins que le nu féminin est ici explicitement divinisé par les références à Vénus et par les nombreux termes renvoyant aux courbes féminines. Le nu est bel et bien symbolique dans la vision du poète dont la passion hellénique demeure persistante, contrairement à ce qu'il affirme. La référence à Vénus se mêle au motif pictural de la baignade, plus précisément de la sortie de l'eau, dans les évocations érotiques de la nudité qui prennent ainsi une couleur mythologique : « On dirait Aphrodite se dégageant belle et nue de l'écume marine[98] », « Tu es ma Vénus, tu sors de l'onde méditerranéenne bleue comme ton cœur[99] ».

2.2. En tenue d'Ève : l'ambivalence symbolique du nu féminin

En tant que figure matricielle d'un certain idéalisme esthétique, Vénus est un contrepoint à une autre figure féminine dont la nudité hautement symbolique apparaît dans les poèmes d'Apollinaire : Ève. Paradigme biblique d'une féminité fautive, Ève se distingue des nus issus

[97] *Id.*, *Lettres à Madeleine* suivi de *Tendre comme le souvenir,* Paris, édition de Laurence Campa, Gallimard, « Collection Blanche », 2005, p. 178.

[98] *Ibid*.

[99] *Ibid.*, p. 269.

de mythes païens composés de sirènes et de déesses par l'intertextualité biblique qui sature sa nudité : celle-ci est idéale avant le péché mais ne l'est plus après. Symbole de l'innocence et de la pureté édéniques avant la consommation du fruit défendu, la nudité d'Ève change de signification morale une fois qu'elle perd son voile de grâce. Cette singularité n'éclipse pas pour autant les points communs qui se dessinent entre Ève et cette mosaïque de personnages féminins issus de récits sacrés, idéalisés et érigés en emblèmes. Comme Vénus, sa représentation poétique ou picturale coïncide le plus souvent avec un nu dont l'appréhension est plus symbolique que corporelle. Ève, davantage encore que les nymphes et déesses rencontrées chez Pierre Louÿs, Saint-John Perse ou Apollinaire, est une incarnation archétypique de la nudité féminine. Son origine biblique, et la variabilité de ses reproductions artistiques et littéraires en font aussi une figure plus ambivalente, d'une polysémie trouble, au carrefour d'un érotisme subversif et d'un imaginaire moral hérité des Écritures. La nudité d'Ève fait inévitablement écho à l'épisode du péché originel, qu'elle soit représentée sous la plume de poètes chrétiens qui réécrivent le motif biblique ou bien de poètes athées qui questionnent la notion même de péché de chair. Toujours dans ses lettres à Madeleine, Apollinaire fait écho à Ève lorsqu'il évoque la nudité ambiguë de sa destinataire, oscillant entre pudeur et impudeur :

> Oui tu as comme je l'ai aussi la pudeur de notre amour, elle est sacrée. Et j'aime ô mon lys que ta pudeur puisque tu me l'offres devienne ainsi la plus pure et la plus candide des impudeurs. Et te voilà nue devant moi comme Ève devant Adam ! Et tu me découvres l'âme, le cœur et le corps. Veux-tu que je t'enlace encore, ô mon lys, dans ta nudité[100].

Ève apparaît ici comme la personnification idéale, voire « sacrée » du brouillage entre pudeur et impudeur, ou plutôt d'une impudeur étonnamment pure à rebours d'une tradition exégétique qui brosse le portrait moral du personnage en pécheresse. Le fait même de donner accès à sa nudité est paradoxalement un acte pudique selon la lecture d'Apollinaire qui subvertit ainsi le paradigme moral associé à celle qui succombe avant Adam à la tentation originelle. La tournure présentative « Et te voilà nue devant moi » mêle le pouvoir performatif du mot à l'épiphanie de la nudité qui se joue à plusieurs niveaux, manifestation spirituelle et sentimentale avant d'être corporelle. Comme Vénus incarnait la beauté canonique et la sensualité sculpturale dans la précédente lettre citée, Ève matérialise un mélange heureux de dévoilement érotique et de pudeur « candide », devenant par là une figure ambivalente de pécheresse innocente.

[100] *Ibid.,* p. 192.

Dans le poème « Serpent » qui fait partie de son bestiaire enchanté (*Le Bestiaire,* 1911), Apollinaire réfère à Ève comme victime plutôt qu'instigatrice du péché originel dont il attribue l'entière initiative au serpent, catachrèse du vice moral dans l'imaginaire littéraire et pictural occidental. Sur le bois de Raoul Dufy qui illustre le poème, nous observons un serpent gigantesque qui sépare Adam et Ève, tous deux nus. Le jardin d'Éden représenté par une flore foisonnante, est masqué par la noirceur de l'animal qui apparait comme une forme protubérante, rappelant à la fois un symbole phallique et une monstrueuse tentacule impossible à maîtriser[101] :

> Tu t'acharnes sur la beauté
> Et quelles femmes ont été
> Victimes de ta cruauté !
> Ève, Eurydice, Cléopâtre ;
> J'en connais encor trois ou quatre[102].

Fondue dans une série de personnages féminins légendaires issus de mythes éclectiques, Ève n'est plus qu'une « victime » parmi d'autres du serpent, animal phallique et allégorie de bassesse morale autant que symbole provocateur d'alchimie esthétique, qui change indifféremment la beauté en vice et l'amour en corruption. Le choix des trois figures féminines, dont Ève ouvre la lignée à l'ouverture du quatrième vers, met au jour la fabrique d'une mythologie féminine où la beauté et le pouvoir se mêlent à une destinée funeste, car il s'agit de trois femmes que l'imaginaire collectif et la mémoire littéraire situent au carrefour de l'épique et du tragique. Toutes trois vaincues par les charmes sinistres du serpent, Ève, Eurydice et Cléopâtre sont pourtant actrices d'une narration différente : si la première succombe à la suggestion du serpent et enclenche le mécanisme de la faute qui mène à l'expulsion du couple adamique du jardin d'Éden, les deux autres meurent, selon certaines variantes de leurs légendes respectives, par la morsure de l'animal. L'humour est un ressort de la subversion qu'opère Apollinaire du modèle biblique, car la figure d'Ève s'insère dans une liste qui atténue sa part de responsabilité quant à la suite funeste du récit biblique. La forme condensée du texte, qui fait partie des trente poèmes du recueil *Le bestiaire,* contribue à l'esthétique de la brièveté percutante par sa tournure aphoristique et le retournement énigmatique de la formule de départ :

[101] Voir annexes, figure 15.

[102] Guillaume Apollinaire*,* « Serpent », *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 7.

à la lecture d'Ève tentatrice se substitue ainsi une lecture d'Ève en proie à la cruauté de l'animal qui incarne le vice.

La nudité d'Ève, infléchie par Apollinaire en regard de l'imaginaire biblique vers une figure à la fois sensuelle et innocente, est d'ordre symbolique avant d'être une réalité phénoménologique. Nous entendons par là que la représentation poétique du corps nu d'Ève ne désigne pas tant un état du corps qu'il offre des possibles interprétatifs prédéfinis par l'épaisseur référentielle de la figure qui a traversé de nombreux mythes et récits. Lorsqu'il est composé d'échos bibliques, le nu féminin renvoie presque systématiquement à un symbolisme moral oscillant entre innocence et culpabilité, que le personnage d'Ève incarne sans l'épuiser. La nudité telle qu'elle apparaît dans les rites chrétiens est, elle aussi, purifiée de sa corporalité érotique, bien qu'elle soit souvent mise à l'épreuve par les tentations de la chair, comme l'analyse Edgar Haulotte dans les pages qu'il consacre à l'absence de vêtement dans *Symbolique du vêtement selon la Bible* :

> [l]a nudité rituelle – nudité baptismale ou nudité de deuil, dans le geste biblique de déchirer ses vêtements – est censée *purifier* le corps de toute *émotion charnelle*, malgré les difficultés pratiques, souvent énoncées par les liturgistes : par exemple dénuder une belle jeune femme au milieu de l'église pour la baptiser, sans faire surgir l'ombre d'un désir chez l'officiant qui la bénit et fatalement, la touche un peu[103] […].

Toutes ces nudités qui font partie des rites chrétiens, d'ailleurs catégorisées par l'auteur comme des nudités rituelles, réfèrent à la nudité symbolique telle qu'elle est décrite dans le récit du péché originel – « Alors chacun ouvrit les yeux et ils virent qu'ils étaient nus. » (Genèse, 3, 7). Toutes sont prises d'une certaine manière dans une ambivalence morale qui est indissociable de la mémoire biblique du nu, entre purification de la chair et émotion charnelle.

Il subsiste dans la poésie moderne et contemporaine française un certain nombre de réécritures bibliques qui font varier le sens qu'on peut attribuer à la nudité du couple édénique mais qui privilégient toutes la portée symbolique de la nudité à sa corporéité. L'une, parmi celles-ci, est que la nudité biblique, qui, à l'instant même où elle apparaît comme nudité, entraîne la chute, incarne la dimension mortelle et imparfaite du corps. Même dans ce cas, il s'agit plus d'une figuration abstraite de la mort à travers un réseau de concepts issus du récit symbolique que d'un dévoilement du corps dans sa vulnérabilité essentielle. L'imaginaire prend en quelque sorte le pas sur l'existence factuelle du corps au sein du poème. Dans les poèmes, Ève est toujours nue en vertu d'autre chose que le pur spectacle du corps dévêtu et son

[103] Edgar Haulotte, *Symbolique du vêtement selon la Bible,* Paris, Aubier, 1966, pp.114-118.

apparition érotique, très souvent décrite comme une épiphanie, engendre une chaîne symbolique liée à la culpabilité et à la faute. Parfois explicitement nommée et parfois seulement suggérée par l'atmosphère visuelle du texte, Ève brille par une nudité ambivalente, dont la symbolique morale varie de la pureté édénique à l'impureté de la faute, de la sensualité érotique à la déchéance effrayante, rendant ces duos antinomiques *réversibles*.

Dans *La Crise des valeurs symbolistes,* Michel Décaudin cite *La Chanson d'Ève* (1904) de Charles Van Lerberghe pour donner l'exemple d'un recueil qui porte encore les traces de l'idéal symboliste au début du siècle : « Seul Charles Van Lerberghe se montre fidèle à l'inspiration symboliste. […] Artiste rigoureux, animé d'un idéal "exclusivement esthétique", comme on l'a souvent remarqué, il avait entrepris *La Chanson d'Ève* en 1899[104] ». Du « Prélude » au « Crépuscule », les cinq parties du recueil retracent l'épisode du péché originel par l'unique point de vue d'Ève, en faisant varier différentes nuances morales qu'on peut accorder à la nudité, de la pureté et de la lumière qui émanent du « clair jardin innocent[105] » à l'« aube pâle [qui] emplit le ciel triste[106] », une fois la faute commise. La nudité qui qualifie les corps d'Adam et Ève désigne par métaphore la nudité du décor : les jeux de lumière (« fontaine des scintillements »), la perfection des formes (« brillent les pommes et les roses »), la transparence de l'eau et de l'air (« vague blonde ») (« air limpide du paradis »). À la clarté, la *Chanson d'Ève* attribue surtout une symbolique morale d'harmonie, d'innocence et de virginité car le nu féminin d'avant la chute est une image du paradis. Michel Décaudin insiste sur l'idéalisation néo-symboliste d'une « Ève au regard encore vierge » dans ce « poème de l'éveil à la vie et au monde[107] » composé par Charles Van Lerberghe. Dans un article dédié au recueil de son ami, Maeterlinck note à son tour la nudité idéale d'Ève, qui prend un sens plus symbolique et spirituel que corporel dans la « chanson » de Van Lerberghe, à travers un parallèle avec la Vénus anadyomène : « Elle vient à l'heure où tout atteint son âme, où toute terre atteint son Dieu. Elle est nue comme les fleurs et comme les anges, elle est née de l'écume des eaux sur la mer du printemps[108]… ». La nudité a enfin une portée esthétique dans ce recueil car le poète formule le rêve d'une parole nue, d'une chanson qui reflète « la simplicité

[104] Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes, op. cit.*, p. 179.

[105] Charles Van Lerberghe, « Le Seigneur a dit à son enfant », *La Chanson d'Ève, Premières paroles, La Tentation, La Faute, Crépuscule,* Société du Mercure de France (2e édition), 1904, p. 29.

[106] *Ibid.,* pp. 207-208.

[107] Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes, op. cit.,* p. 179 et p. 180.

[108] Maeterlinck, *Charles Van Lerberghe et « La Chanson d'Ève »,* article du *Figaro* repris dans *Vers et Prose,* tome IV, décembre 1905-janvier 1906, cité par Michel Décaudin, *ibid.,* p. 180.

claire / De [s]on bonheur / Sans une image, sans une fleur, / En n'y mêlant que la lumière / Et l'air où [il] respire[109] ». Dans le poème « Premières paroles » de la deuxième section, la parole, désignant à la fois la parole divine, la reprise de celle-ci par Ève sous forme de chanson et, du point de vue métapoétique, le recueil tout entier, emprunte les caractéristiques du corps féminin. Avant d'être une qualité du corps d'Ève, la nudité symbolise donc l'évidence et la simplicité d'une parole originelle formulée par la poésie, qui confond en elle la triple instance de voix :

> Comme une branche d'aubépine
> Dans la fontaine des scintillements,
> Elle est tombée dans mes pensées,
> Cette parole qu'en tressaillant
> Sa bouche divine
> A prononcée,
> Et qu'à mon tour je te redis.
>
> Comme une branche en fleur détachée
> De la cime du paradis.
>
> Et la voici, vierge encore, enchantée,
> Sans qu'une fleur en ait péri,
> Vivante, rajeunie, toute diamantée[110].

Cette parole « diamantée » fait l'objet d'une idéalisation qui superpose la beauté esthétique et la beauté morale. Dans l'interprétation que Charles Van Lerberghe livre de l'interdiction de goûter au fruit de l'Arbre de la connaissance, la nudité s'apparente plus à un voile qu'à un dévoilement, à une innocence ignorante plus qu'à un accès au vrai, car la beauté se substitue comme valeur cardinale à la vérité :

> Ne cherche pas à connaître
> Le secret de la terre
> Et l'énigme des êtres.

[109] Charles Van Lerberghe, « Prélude », *La Chanson d'Ève, op. cit.,* p. 11.

[110] *Id.,* « Comme une branche d'aubépine », *ibid.,* p. 31.

N’écoute pas la voix qui attire
Au fond de l’ombre, la voix qui tente,
La voix du serpent, ou la voix des sirènes,
Ou celle des colombes ardentes
Aux bosquets sombres de l’Amour.
Reste ignorante.
Ne pense pas ; chante.
Toute science est vaine,
N’aime que la beauté.
Et qu’elle soit pour toi toute la vérité[111].

Dans cette réécriture de l’épisode biblique, l’ambivalence symbolique de la nudité est double : de même qu’elle peut faire signe vers l’innocence originaire (avant la chute) ou vers la *natura lapsa,* la nudité peut symboliser l’ignorance naïve ou l’accès à la connaissance.

Deux poètes de la deuxième moitié du XX^e^ siècle permettent d’observer la persistance de la figure d’Ève à travers le symbolisme biblique qui lui est afférent dans les nus féminins modernes et contemporains : Jean-Claude Renard et Pierre Emmanuel. Leurs poétiques, qui réécrivent et reconfigurent la nudité d’Ève, exemplifient toutes deux les empreintes indélébiles de la mémoire biblique dans l’imaginaire contemporain du nu en poésie, malgré « la diminution des traces du péché originel[112] » que Baudelaire identifie en pleine modernité poétique dès les années 1860, dans *Mon cœur mis à nu,* qui rassemble des notes du poète rédigées entre 1859 et 1865. La poésie de Jean-Claude Renard, cherchant à conjuguer le spirituel au sensuel, fait intervenir la figure d’Ève à plusieurs reprises. Le poète, tantôt mélancolique d’un monde idéal perdu, tantôt curieux du mystère opaque qui entoure l’existence humaine, reprend dans ses textes certains motifs bibliques, dont le péché originel. Comparant la poésie à un « voyage spirituel nourri de constantes et insolites découvertes[113] », Jean-Claude Renard est, selon les mots de Béatrice Bonhomme, « tributaire du sacré de tous les temps, de tous les lieux, de tous les livres, depuis la Veda, la Gnose égyptienne jusqu’au livre Unique, livre ancien et nouveau,

[111] *Id.,* « Le Seigneur a dit à son enfant », *ibid.,* pp. 29-30.

[112] Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu, O.C.,* t. I, *op. cit.* (1975), p. 697.

[113] Jean-Claude Renard, Entretien avec M.-C. Bancquart, *Nu(e)* n° 24, Nice, janvier 2003, p. 12.

Bible et Testaments[114] […] ». La dimension sacrée de cette poésie qui tend à conjurer l'inquiétude existentielle par une foi en la transcendance, si elle dépasse le strict cadre du christianisme, rend hommage aux Écritures, à travers la convocation de figures et d'épisodes bibliques. Le corps nu d'Ève participe alors de la sensualité éminemment mystique de cette poétique : Béatrice Bonhomme mentionne notamment « […] jambes, pubis, seins, épaisse chevelure d'Ève évoqués dans une grande beauté érotique[115] » dans le dernier recueil du poète, *Le Temps de la transmutation* (2001). La figure féminine biblique apparaît déjà dans un recueil publié cinquante années auparavant, en 1950, *Connaissance des Noces*[116], qui met en scène un dialogue poétique en alexandrins entre Adam, Satan et Ève. Le texte, très érotique, présente une Ève sensuelle et fautive, à travers ces trois points de vue. Adam attribue alors l'entière responsabilité du péché à cette « femme apparue une nuit de légende[117] », nue sans l'être encore, mais déjà porteuse de la tentation qui mènera le couple originel au péché. L'ouverture des yeux sur la nudité après la consommation du fruit défendu entraîne une propagation du vice qui s'enracine dans le corps et contamine progressivement Adam, l'amour du couple, et l'harmonieuse unité du monde tout entier, soudainement menacée de fragmentation :

> Mon amour est-il mort d'un amour inconnu
> depuis que le corps d'Ève est du mien désarmé,
> depuis que son corps pur est un corps ambigu
> qui divise avec moi la lumière du monde ?
> Ce corps qui me dédouble et cherche à m'envoûter,
> ce corps que j'ai tiré de ma chair trop profonde,
> ce corps où je m'absente et me sens me tenter
> ne me forme qu'un triste et transparent linceul
> dont l'amour maladif a pénétré mon sang[118].

[114] Béatrice Bonhomme, « Mémoire vivante : nature, sensualité et alchimie de l'écriture dans *Le temps de la transmutation* de Jean-Claude Renard », in *Jean-Claude Renard, "L'hôte des noces" : Aspects du lyrisme contemporain,* Actes du colloque de l'Université du Sud Toulon-Var, rassemblés et publiés par André-Alain Morello, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 51.

[115] *Ibid.,* p. 46.

[116] Recueil dont le titre fait possiblement écho aux *Noces* (1928) de Pierre Jean Jouve.

[117] Jean-Claude Renard, *Connaissance des Noces* (1950)*, Choix de poèmes,* Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 39.

[118] *Ibid.*

Le spectacle de la nudité, bien que celle-ci ne soit pas mentionnée, est à l'origine d'un assombrissement inéluctable de l'atmosphère et la dégradation de l'amour innocent en un amour désirant et morbide. Cette mort symbolise aussi le nouveau statut de mortel du couple adamique, déchu de son immortalité édénique une fois commise la faute originelle. La scission, qui agit sur un plan chronologique comme sur un plan logique, est marquée par l'anaphore de la locution conjonctive « depuis que » qui accentue la sentence d'un point de non-retour. Le corps d'Ève est l'agent principal de la métamorphose qui frappe le monde, comme l'atteste la construction formelle du texte : le mot « corps », dont l'expansion (« d'Ève », puis « pur ») est à l'hémistiche au deuxième et au troisième vers, a une place centrale dans le poème : il est repris par l'anaphore ternaire, « ce corps » qui est le sujet grammatical et sémantique de l'enjambement qui s'étale sur cinq vers. Dans l'interprétation poétique que Jean-Claude Renard propose du péché originel, le corps d'Ève devient « un triste et transparent linceul » pour Adam : la métaphore du linceul rappelle sans doute le châtiment divin qui expulse le couple fautif du paradis pour le condamner à la condition mortelle, mais la transparence fait signe vers la nudité d'Ève, spectacle inédit et scandaleux qui perturbe l'ordre établi. Dans le réseau lexical du poème, de « pur », le corps de la figure féminine s'est mué en « ambigu » : déjà nue mais parée par le voile invisible de la grâce divine[119], Ève a franchi le pas d'une autre nudité, celle-ci visible, envoûtante et déclencheur du désir charnel, dont l'autre nom est « l'amour maladif ».

L'ambiguïté s'oppose à la pureté au sens où cette nouvelle nudité n'est plus seulement l'état naturel du corps réduit à sa simplicité innocente, et qu'elle invite au fantasme sexuel, à l'équivoque, au trouble. Le passage de la pureté à l'ambiguïté peut s'interpréter au sens chimique : l'intervention du désir trouble la vision du nu et provoque émotion et excitation. Le corps nu est donc impur selon la définition en chimie d'un élément qu'on mélange à un autre car un imaginaire sexuel et coupable le contamine. Cette ambiguïté déstabilise et fragmente aussi l'ordre harmonieux d'un monde perdu à jamais. L'image d'« un corps ambigu / qui divise […] la lumière du monde » annonce le sème du morcellement qui revient plus loin dans la tirade d'Adam : « Mais Ève m'envahit, me trouble, me morcelle / comme un sommeil épais, comme la haute mer, / et dans ses membres frais, sous ses os, dans ma chair / je la sens insuffler la faute

[119] Dans *Nudités,* Giorgio Agamben cite *Theologie des Kleides* (Théologie du vêtement) d'Erik Peterson pour étayer l'idée complexe d'un vêtement de grâce, invisible, qui entoure le corps du couple originel avant la faute : « Avant la chute, l'homme existait pour Dieu de manière telle que son corps, même en l'absence de vêtement, n'était pas "nu''. Ce "ne pas être nu'' du corps humain même en l'absence apparente de vêtements s'explique par le fait que la grâce surnaturelle entourait la personne humaine comme un vêtement. L'homme n'était pas simplement dans la lumière de la gloire divine : il était vêtu par la gloire de Dieu. ». Cité dans *Nudités, op. cit.* (2009), p. 85.

originelle[120] ». La gradation ternaire des trois verbes permet d'attribuer la responsabilité du péché à Ève, et à elle seule. Les comparaisons en chiasme traduisent une forme d'envoûtement auquel il est impossible d'échapper, en entremêlant l'image de la noyade ou de l'endormissement à celle, confuse, d'un philtre d'amour ou d'un enchantement qui mènent à une perte de conscience. Le troisième alexandrin se fait alors plus sensuel, car aux « membres frais » répond « ma chair » : le poète accentue ainsi la dimension charnelle du péché dont l'initiative revient entièrement à cette figure d'Ève tentatrice, qui, insidieuse et désirable, se glisse sous la peau d'Adam. Le verbe « insuffler » fait aussi d'Ève une créature ambivalente, détentrice du souffle de vie comme de l'inspiration poétique, dont l'hybridité mythologique rappelle à la fois les sirènes maléfiques et les « étranges » Muses. Quoi qu'il en soit, la nudité corporelle d'Ève s'accompagne toujours d'une dimension métaphorique qui symbolise la faute morale, la tentation charnelle ou un point de basculement du couple biblique, à jamais chassé du jardin d'Éden suite à ce qu'on peut interpréter, dans ces vers, comme l'éveil sexuel.

Dans sa réécriture poétique de l'épisode biblique, Pierre Emmanuel renouvelle à son tour la lecture symbolique de la nudité d'Ève. Bien que l'interprétation métaphorique de l'ouverture des yeux sur le corps nu varie dans ces réécritures, la nudité corporelle s'efface systématiquement devant un réseau dense de significations symboliques, à teneur morale[121]. Le titre du recueil de Pierre Emmanuel, *L'autre* (1980)*,* donne d'emblée une indication importante sur l'interprétation de l'épisode biblique à laquelle le poète invite : l'imaginaire moral du nu s'enrichit d'un sens supplémentaire et la vision de la nudité symbolise la confrontation à l'altérité qui prend la forme du désir sexuel aussi bien que celle de l'étrangeté hostile. Le poème 7 de la section « Éden » rappelle la nudité avant la nudité :

> La nudité dont nous n'avions pas honte
> C'était notre ignorance de nos corps
> Qui flanc à flanc avaient la grâce prompte

[120] Jean-Claude Renard, *Connaissance des Noces, Choix de poèmes, op. cit.*, p. 40.

[121] On retrouve cette symbolique morale écrasante du nu dans les œuvres picturales qui représentent l'épisode du péché originel. Lise Wajeman le rappelle dans son étude « Profanation de la nudité sacrée » sur les tableaux du XVI[e] siècle qui ont pour sujet principal la nudité du couple adamique : « Après tout, ce que donnent à voir les corps nus des premiers parents lors de la tentation, y compris dans des représentations à vocation édifiante, c'est précisément l'irruption du profane dans le sacré : la première nudité, qui traduit la perfection de la condition originelle, manifestant ce qu'il y a de sacré en l'homme, est pervertie par la faute et ses conséquences, et dès lors devient profane, comme le sont nos corps déchus. », *Nudité sacrée. Le nu dans l'art religieux de la Renaissance entre érotisme, dévotion et censure,* Actes du colloque organisé à l'INHA par le Centre d'histoire de l'art de la Renaissance les 13 et 14 juin 2008, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011, p. 21.

Qu'on voit dans l'herbe aux grands félins soyeux
Eux qui pour l'eau et non pour leur image
Vont boire aux lacs sans troubler des yeux.
De même nos regards étaient limpides
Aucun de nous n'ayant idée de s'y voir nu.
Mais voici que de tous tes pores tu t'admires
Au point de supplanter l'univers à ma vue
Et moi qui te sens proche et loin jusqu'au vertige
Je défaille où rien n'est sinon que tu es nue[122].

La tension entre la pureté avant la faute et le trouble après le péché originel, que nous avons observée dans les textes de Jean-Claude Renard, se retrouve ici à travers la métaphore de l'eau. La nudité d'avant est analogue à la grâce des animaux, ces « grands félins soyeux » qui n'ont pas conscience de leur impudeur. Existe aussi une rupture temporelle nette entre la nudité sans honte, ignorante et innocente, recouverte du voile invisible de la « grâce » et la nudité d'après la faute originelle[123], celle-ci obsédante et vertigineuse. Cette nouvelle nudité, teintée du désir érotique selon l'interprétation proposée par le poème, est hypnotique au point d'éclipser l'univers. Cette nudité-là est enivrante précisément parce qu'elle épuise le sens de la vue en reléguant le reste des étants dans l'inexistence : « Je défaille où rien n'est sinon que tu es nue ». Comme dans *Connaissance des Noces* de Jean-Claude Renard, la symbolique première de la nudité d'Ève après le péché coïncide, pour Pierre Emmanuel, avec le « vertige » du désir sexuel qui obnubile Adam. Dans ces vers, une deuxième lecture symbolique se superpose à celle-ci : la nudité ignorante[124] rapproche les deux créatures des animaux qui n'ont pas la pudeur ou la honte impliquées par la conscience de soi. Nous rejoignons donc la métaphore de la connaissance énoncée par le texte biblique : la perte de l'innocence correspond en même temps

[122] Pierre Emmanuel, texte 7, *L'Autre,* Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 19.

[123] Nous renvoyons ici encore à Erik Peterson pour qui le terme « nu » ne peut désigner uniquement la nudité d'après le péché, car l'état d'avant le péché n'est pas de la nudité mais absence de vêtements : « Il n'y a de nudité qu'après le péché. Avant le péché, il y avait absence de vêtements [*Unbekleidetheit*] […]. La nudité est quelque chose qu'on aperçoit, tandis que l'absence de vêtements passe inaperçue. ». *Theologie des Kleides,* cité par Giorgio Agamben, *Nudités, op. cit.* (2009), p. 84.

[124] La notion d'« ignorance » apparaît centrale aussi bien dans la pensée de la poésie (on peut penser, par exemple, au non-savoir de Bataille) que dans diverses interprétations bibliques proposées par les exégètes, notamment dans l'association, de source augustinienne, de la chair au péché. Voir, entre autres, Marguerite Harl : *«* Déjà la nudité adamique était "pure" en tant qu'elle ignorait le péché, donc le pouvoir intrinsèque de la chair. », Marguerite Harl, « La prise de conscience de la "nudité'' d'Adam. Une interprétation de Genèse 3, 7, chez les Pères grecs », *Studia patristica*, VII-1, 1966, pages 486-495, cité par Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, *op. cit.*, p. 53.

à un accès de lucidité, une forme de connaissance du bien et du mal qui, bien qu'elle signifie la corruption irréversible de l'innocence édénique, distingue l'humain de l'animal.

Plus loin dans la section, le texte 19 développe cette piste symbolique et associe explicitement le fruit défendu à l'ambivalence de la connaissance :

> Le Livre dit du fruit de connaissance
> Qu'Ève mord puis y fait mordre Adam
> Sans que d'y mordre avant de le lui tendre
> Rende aussitôt son esprit clairvoyant
> Tout leur advient et passe en un instant
> Adam mange le fruit aux lèvres d'Ève
> Qui ne comprend qu'elle aussi l'a mordu
> Que dans l'éclair où l'un par l'autre ils se voient nus.
> Imprévisible à soi toute femme : ignorante
> Que son désir toujours la précède et saisit
> L'homme par elle en proie à l'aveugle appétit
> De l'exhiber souillée de s'y voir consentante[125].

Si la culpabilité d'Ève est ici encore évidente, par le polyptote du verbe « mordre » (« mordre », « mordu ») qui mime le geste accompli en deux temps – consommer le fruit avant de l'offrir à Adam –, une forme d'ignorance et de naïveté préside à ce geste dans l'interprétation proposée par Pierre Emmanuel : « Sans que d'y mordre avant de le lui tendre / Rende aussitôt son esprit clairvoyant ». Au moment où elle propose le fruit défendu à Adam, Ève n'a donc pas encore perdu son innocence, bien qu'elle soit la première à se laisser tenter par la parole séductrice du serpent. Le récit se précipite surtout au vers suivant, avec les expressions temporelles d'un basculement soudain : « en un instant », « dans l'éclair ». La vision de la nudité s'apparente à une épiphanie dont le caractère surprenant est souligné par l'antéposition du groupe pronominal « l'un par l'autre » qui redouble la réciprocité déjà impliquée par le verbe pronominal « se voir ». Cette redondance voulue permet de rappeler au lecteur l'importance capitale du regard échangé entre Adam et Ève : regard symbolique, l'ouverture des yeux sur leurs corps soudainement reconnus comme nus – mot à la rime – est une métaphore ambiguë qui signifie

[125] Pierre Emmanuel, « 19 », *op. cit.* (1980), p. 30.

tout à la fois l'accès à la connaissance, l'acte irréversible du péché et, selon certaines exégèses – dont la lecture augustinienne –, le surgissement incontrôlable du désir érotique.

On peut dire des poètes qui optent pour la transposition fidèle d'une Ève tentatrice, tout comme des poètes qui font d'Ève une victime innocente de la tentation – notamment par l'intermédiaire de la figure malveillante du serpent –, qu'ils accordent tous une épaisseur morale à la nudité féminine, dans la continuité de Baudelaire[126]. L'ensemble des figures féminines des *Fleurs du mal* et du *Spleen de Paris* font l'objet d'une idéalisation ambivalente dans laquelle, selon le chiasme oxymorique qui clôt « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle », la « fangeuse grandeur » se mêle à la « sublime ignominie » (*FdM,* 28). La figure d'Ève, dont la nudité essentiellement symbolique reflète l'innocence et l'ignorance avant de devenir la métaphore d'une lucidité fautive, permet d'établir un lien entre l'idéalisation ambivalente du féminin et l'intertexte biblique. À rebours d'un effacement progressif des références bibliques qu'il impute à la civilisation moderne, Baudelaire renoue avec l'imaginaire du péché originel : « Théorie de la vraie civilisation. Elle n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes. Elle est dans la diminution des traces du péché originel[127] ». Pour le poète, l'érotisme est avant tout conçu sous le signe de la faute, comme le rappelle Georges Blin dans *Le sadisme de Baudelaire* :

> Quoi qu'il en soit, c'est dans la page de *Fusées,* qui nous convoque au spectacle de l'acte sexuel comme "tragédie de déshonneur" qu'il faut chercher la clef de l'érotique baudelairienne. Sur le ton pressant d'un procureur chrétien, Baudelaire identifie l'union des corps soit à une "torture", soit à une "opération chirurgicale". Dans les deux cas, qu'il s'agisse de faute à expier ou bien de vice à corriger […] la jouissance est présentée comme une greffe sur la douleur[128].

La nudité des corps prend ainsi sens par rapport à l'impureté constitutive du corps et de la sexualité que le critique identifie dans l'imaginaire moral de Baudelaire. Cet imaginaire se structure autour de pensées que le poète cultive et maintient dans ses poèmes : le sadisme, l'imaginaire de la faute et la dualité morale au fondement des pulsions humaines. À travers la forme qu'elle prend ou le symbolisme qu'elle revêt dans le poème, la nudité féminine, et *a fortiori* une nudité saturée de références culturelles et morales comme celle d'Ève, est tiraillée

[126] Voir Henriette Levillain, « Le blasphème en régime poétique. L'exemple de Baudelaire », dans *Imaginaires de la Bible. Mélanges offerts à Danièle Chauvin,* Véronique Gély et François Lecercle (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Rencontres, n° 46 », 2013, p. 157 à 167.

[127] Charles Baudelaire, fragment XXXII, *Mon cœur mis à nu, O.C.,* t. I, *op. cit.* (1975), p. 697.

[128] Georges Blin, *Le sadisme de Baudelaire,* Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 15.

entre deux aspirations qui définissent la condition humaine selon Baudelaire : un rêve d'idéal (spirituel et esthétique) et un désir de jouissance[129]. Du péché originel, le corps ne peut sortir que comme entité condamnable, c'est cela qui fonde son ambivalence irréductible. Dans les poèmes qui portent les traces indélébiles du péché originel, la nudité d'Ève est un symbole du Mal irréparable profondément inscrit dans la chair. La réflexion de Baudelaire éclaire, plus encore que ces représentations symboliques de la nudité, l'idée de la faute qui en est à l'origine. Ainsi que l'écrit Michel Deguy dans *La pietà Baudelaire*,

> Où en sommes-nous avec le Mal ? Toujours plus "irréparable", si je puis dire, pour citer la 54e *Fleur*. L'irréparable se creuse en nous ; ne nous quitte plus. Le mal, toujours déjà fait, devient la faute intériorisée plus originelle[130].

*

L'idéalisation esthétique de la nudité féminine s'enrichit ainsi d'imaginaires moraux et symboliques divers, qui inclinent la représentation du corps nu vers la perfection formelle, vers une spiritualisation de la matière, vers un creuset de références qui empruntent autant à la peinture, à la mythologie qu'au récit biblique. En miroir du *nu* pictural, qui se définit par sa propension à l'idéalisation, les poèmes lus dans ce chapitre ont pour principal point commun de camper une silhouette dont la nudité signale la dimension idéale, pour élever le corps à quelque chose qui le transcende : la forme et la grâce, une symbolique ou un référentiel artistique. Dans cette économie ascendante qui guide le geste poétique, le nu idéal ne révèle plus un corps mais lui substitue un prolongement extracorporel ou un voile esthétique et la nudité risque de ne plus être nue. Ce risque nous est rappelé par Didi-Huberman dans son livre *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté* qui cherche à « révoquer les "vêtements d'idéalité" […] parce qu'ils réduisent la nudité au nu[131] ». Commentant la représentation de la Vérité sous les traits de Vénus dans *La Calomnie d'Apelle* de Botticelli[132] comme un exemple-

[129] Baudelaire formule la dualité de la condition humaine en ces termes : « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre », fragment XI, *Mon cœur mis à nu, O.C., op. cit.,* pp. 682-683.

[130] Michel Deguy, *La pietà Baudelaire,* Paris, Belin Éditeur, « L'extrême contemporain », 2012, p. 18.

[131] Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté, op. cit.,* p. 31.

[132] Voir annexes, figure 16.

type qui accuse, selon lui, le « caractère désincarné, théorique et métaphorique » des nus idéaux, Didi-Huberman écrit qu'on y observe

> […] le nu *se verticaliser vers le haut*, perdre toutes ses traces d'incarnat au profit d'un teint uniformément jaunâtre, réduire les flots sensuels de la chevelure et, surtout, casser le marquage des "caractères sexuels secondaires", comme on dit, à savoir la rondeur, la "suavité" des seins, des hanches, des épaules, des bras[133].

Cette aporie des nus idéaux, éclipsant l'érotisme par une *verticalisation vers le haut*, appelle cependant à être nuancée au vu de la poétique de Baudelaire et de l'esthétique surréaliste sous le signe de laquelle nous placerons le rêve de nudité dans notre chapitre suivant. Pour Baudelaire aussi bien que pour un ensemble de poètes surréalistes, le rêve d'idéal s'ancre en effet précisément dans l'érotisme du corps féminin. Dans le chapitre « La dramaturgie du rêve » de son livre *Baudelaire sans fin,* John E. Jackson établit une identité stricte entre le rêve et le corps érotique de la femme, chez Baudelaire :

> En un sens largement conventionnel, le rêve déploie un imaginaire né de la fusion entre un exotisme, issu à n'en pas douter de l'expérience précoce du voyage en Afrique australe, et un épanchement du désir érotique : la femme (ou son corps) *est* le rêve comme le rêve aboutit à la femme. Même lorsque la force amoureuse est infiltrée par son antagoniste, la mort, celle-ci n'en devient pas moins cet "Ange" dont les "doigts magnétiques" tiennent "le don des rêves extatiques"[134].

De même que l'espace exotique, le corps féminin, *a fortiori* dans son dévoilement érotique, invite ainsi au rêve, qui est un « mode de l'éros[135] ». Le poème « Les Bijoux », analysé dans l'introduction aux « rêves de nudité » qui composent cette première partie, en est une illustration exemplaire. Dans le troisième quatrain du poème, la contemplation de la « très-chère », qui « n'avait gardé que ses bijoux », invite le poète à une géographie rêvée dans la continuité des célèbres poèmes du cycle de l'Idéal :

> Elle était donc couchée et se laissait aimer,
> Et du haut du divan elle souriait d'aise
> A mon amour profond et doux comme la mer,
> Qui vers elle montait comme vers sa falaise. (*FdM,* 158)

[133] Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté, op. cit.,* p. 20. Nous soulignons.

[134] John E. Jackson, *Baudelaire sans fin, op. cit.,* pp. 107-108.

[135] *Ibid.,* p. 108.

Les amants se prélassent dans un décor intérieur qui est le *hic et nunc* de la scène mais qui ouvre, par l'alchimie érotique, sur l'extériorité d'un paysage sublime. L'irruption imaginaire d'une nature sauvage et déchaînée dans l'intimité de l'alcôve illustre le trouble érotique du poète devant les fragments sexualisés du corps féminin :

> Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins,
> Polis comme de l'huile, onduleux comme un cygne,
> Passaient devant mes yeux clairvoyants et sereins ;
> Et son ventre et ses seins, ces grappes de ma vigne,
>
> S'avançaient, plus câlins que les Anges du mal,
> Pour troubler le repos où mon âme était mise,
> Et pour la déranger du rocher de cristal
> Où, calme et solitaire, elle s'était assise.

Le blason du corps féminin relève bien ici d'une tension non contradictoire entre l'idéalisation plastique qui convoque le souvenir de nus picturaux (« polis », « onduleux ») et qui suscite une harmonie visuelle (métonymie des « yeux clairvoyants et sereins »), et l'émoi sexuel, signalé par les verbes « troubler », « déranger » et l'oxymore les « Anges du mal ».

Il nous faut donc penser, sous le signe des nus baudelairiens qui maintiennent vive la tension entre érotisme et idéalisation, un rapprochement possible du nu idéal et de la nudité érotique. Cette possibilité est, selon nous, portée à son comble par les nus surréalistes, qui, héritant du rêve d'idéal baudelairien, livrent une image de la nudité féminine fantasmée au croisement de l'esthétique et de l'érotisme. Sans aller jusqu'à transgresser l'idéal par « la hantise de l'écorché[136] » et par l'imaginaire de l'obscène, les poèmes que nous lirons dans le chapitre 3 se situent dans l'intermittence du désir érotique et de l'idéal esthétique. Aussi, la distinction entre le nu artistique et la nudité corporelle avancée par les théoriciens de l'art afin de conceptualiser un genre pictural ne nous semble pas opérante pour se saisir de ce dernier rêve de nudité. Celui-ci, cherchant à concilier l'harmonie esthétique et le trouble érotique, accorde l'idéalisation physique et morale du corps à l'exaltation du désir qu'il suscite. Il en va

[136] « La hantise de l'écorché demeure attenante à toute vision du nu : c'est là un phénomène de longue durée, qu'il s'agisse de l'utiliser comme épouvantail, à commencer par Clément d'Alexandrie fustigeant les représentations d'Aphrodite nue – ou bien de lui trouver une dignité esthétique […]. », Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté, op. cit.*, p. 40.

là, avant tout, d'un rêve « conjugué au féminin ». Par cette expression, nous entendons qu'une vision fantasmée, rêvée et sublimée du corps féminin façonne ce dernier modèle de nu poétique, qui aspire à *révéler* la nudité dans un érotisme pudique plutôt qu'à la *dévoiler* dans sa vulgarité impudique (chapitre 1) ou qu'à la *voiler* par les « vêtements d'idéalité » (chapitre 2). Cette typologie « voiler, dévoiler, révéler », nous l'empruntons à l'ouvrage *Pudeurs féminines. Voilées, dévoilées, révélées* de Jean-Claude Bologne, qui invite à penser la spécificité de la nudité féminine au prisme d'une sexuation de la pudeur, centrale pour cerner ce que nous nommons le *rêve au féminin* :

> Dans les conceptions classiques, la pudeur est un voile naturel que conserve la femme honnête même lorsqu'elle est nue. Il y aurait donc deux nudités féminines, la pudique et l'impudique, à la différence de l'homme, dont la nudité a longtemps été considérée comme plus impudique que celle de la femme. La pudeur féminine est en trois dimensions, et la réduire au couple pudeur/impudeur conduirait à aplatir son relief. Je désignerai ces trois stades selon un vieux jeu de mots du latin médiéval : la femme s'y trouve voilée, dévoilée ou révélée. Le terme *revelare* peut en effet signifier « voiler à nouveau » ou « dévoiler » dans une dimension supérieure, *révéler.* C'est ce troisième stade, d'une nudité pudique *révélée* par un voile invisible, dont j'entreprends ici l'histoire[137].

[137] Jean-Claude Bologne, *Pudeurs féminines. Voilées, dévoilées, révélées,* op. cit., p. 10.

CHAPITRE 3. LA NUDITÉ « ÉROTIQUE-VOILÉE », UN RÊVE AU FÉMININ

L'esthétique surréaliste, telle qu'elle est définie et théorisée au tournant des années 20, hérite de l'ambiguïté baudelairienne d'un nu féminin érotique et idéal tout en invitant à la subversion du symbolisme religieux et *a fortiori* biblique de la nudité que le poète des *Fleurs du mal* exacerbe au sein de sa poétique. La représentation du corps nu produit bien des échos à l'intertexte du péché originel sous la plume des surréalistes, qui tissent notamment des liens entre le désir érotique et la connaissance ou établissent un parallèle entre les amants et le couple originel, mais purifient en revanche le corps de l'imaginaire moral de la faute et de la culpabilité. Alors que dans les exégèses chrétiennes, la vision de la nudité entraîne la perte de l'innocence, une grande partie des poètes surréalistes renversent cette équation augustinienne : au lieu d'être la métaphore du péché de chair, la nudité du corps figure l'innocence et la pureté de la relation érotique. La célébration de l'érotisme étant structurante pour le mouvement, on note, dans nombre de poèmes, une exaltation lyrique du corps féminin qui va de pair avec une injonction sans réserve à la sensualité. Selon le mot de Michel Murat, dans la pensée bretonienne et plus généralement dans la pensée surréaliste, « l'esthétique n'est pas dissociable d'une érotique ou d'une éthique du désir[1] ». L'expression « beauté convulsive », empruntée au mot d'ordre sur lequel s'achève *Nadja* d'André Breton (1928), « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas[2] », avant de référer à la technique de l'écriture automatique par l'évocation d'un mouvement involontaire, place implicitement l'idéal esthétique sous le signe du corps. Le choix du terme « convulsive » qui, dans son sens premier, s'applique aux manifestations physiques d'un être animé ou d'un comportement animé[3], suggère même le plaisir érotique si l'on pense aux convulsions provoquées par l'orgasme : la beauté qui a des convulsions est une beauté frémissante, qui se déforme pour se former à nouveau, sensible à d'autres corps comme au monde qui l'entoure. On retrouve l'image d'une beauté convulsive dans un fragment de

[1] Michel Murat, *Le surréalisme*, Paris, Livre de Poche, 2013, p. 89.

[2] André Breton, *Nadja* (1928), *Œuvres Complètes*, t. I, édition de Marguerite Bonnet avec la coll. de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 753.

[3] Voir la définition du CNRTL : A.− [En parlant de manifestations physiques d'un être animé ou d'un comportement d'animé], a) Qualifie le corps, une partie du corps, un organe. *Doigts convulsifs, face convulsive.* b) Qualifie des activités conscientes ou des mouvements inconscients du corps. Brusque, involontaire, plus ou moins violent. [en ligne] : https://www.cnrtl.fr/definition/convulsif.

« Lettera Amorosa » de René Char (1952) qui souligne plus explicitement le lien entre le plaisir érotique et la beauté féminine : « Tu es plaisir, avec chaque vague séparée de ses suivantes. Enfin toutes à la fois chargent. C'est la mer qui se fonde, qui s'invente. Tu es plaisir, corail de spasmes[4] ». Les images marines révèlent ici la dimension organique d'une beauté dont les soubresauts infinis et changeants rappellent l'agitation incessante de la mer et dessinent un « corail de spasmes », métaphore du sexe féminin. Ce rêve d'une beauté organique, mue par une émotion vive et animée de mouvements brusques, involontaires et plus ou moins violents, s'oppose à la vision de « La Beauté » sous la forme immuable du « rêve de pierre » (*FdM,* 21).

Pourtant, chez Breton, Aragon, Éluard, Desnos, Péret, Char et un ensemble de poètes qui ont eu en partage les valeurs et principes du surréalisme, la représentation et l'imaginaire du corps, et en particulier du corps féminin, sont profondément liés à une idéalisation, qui, comme l'a notamment montré Xavière Gauthier, confine à l'objectivation[5]. Du premier *Manifeste du surréalisme* (1924) aux lendemains de la seconde guerre mondiale et jusqu'aux années 60, où les deux manifestes et d'autres écrits théoriques sont publiés sous le nom *Manifestes du surréalisme* (1962), une poésie de l'image[6] fédère les productions poétiques de la période, justifiant de réunir les poèmes que nous citerons sous l'appellation « surréaliste ». Cette poésie de l'image se distingue dans ses principes théoriques et esthétiques du culte de la forme (1) et du voile référentiel (2) du chapitre précédent, sans pour autant évacuer l'idéal de beauté dans l'évocation du féminin. Ce nouveau rêve de beauté se recompose par la modernisation de formes traditionnelles de la poésie encomiastique, à l'exemple du blason, et le paradigme pictural qui accompagne ces nus poétiques reflète, lui aussi, de nouvelles formes

[4] René Char, « Lettera amorosa », *La Parole en archipel* (1952-1960), *O.C., op. cit.,* p. 343.

[5] Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité,* Paris, « Idées », Gallimard, 1971. On mentionnera un nombre important de travaux anglophones sur la question du sexisme et du surréalisme à partir de la fin des années 90. On peut citer, entre autres : Robert Belton, *The Beribboned Bomb : The Image of Woman in Male Surrealist Art,* Calgary, University of Calgary Press, 1995, Amy Lyford, *Surrealist Masculinities* : *Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-War I. Reconstructions in France,* Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2007, Katharine Conley, *Automatic woman: The representation of woman in surrealism,* Lincoln, University of Nebraska Press, 2008.

[6] Nous considérons ici l'appartenance au surréalisme au sens large : nous lirons ainsi à la fois les nus qui apparaissent sous la plume des chefs de file du mouvement (comme Breton ou Aragon) mais aussi de poètes dont la trajectoire poétique et biographique a été partiellement définie par l'esthétique surréaliste, tels que Char ou Frénaud. Ce qui permet de rassembler les poèmes cités sous le nom de « poésie surréaliste » tient, plus qu'à une délimitation chronologique forte, à une vision esthétique et une poétique de l'image que les poètes en question ont en partage. Je remercie Marie Huet pour l'aide précieuse que m'a apportée la lecture de son livre *Image poétique et poésie moderne, 1913-1947,* Paris, Garnier, « Classiques », 2023. Outre l'apport de cet ouvrage à mes propres réflexions, nos nombreuses discussions de ces quinze dernières années sur la poésie et les poètes que nous aimons a nourri ma pensée intellectuelle dans cette thèse et ailleurs. Qu'elle en soit ici remerciée.

et représentations du corps. Mais la modernité des avant-gardes, tout en assumant le désir de déconstruire les canons classiques, n'enlève rien à la sublimation de la nudité à travers la reprise de motifs picturaux traditionnels comme la lumière ou la nuit dans l'écriture du nu. Selon la formule d'Éluard, « [t]out est prétexte à nous montrer la nudité féminine[7] », car les poètes répliquent au conformisme conservateur des classes dominantes par un scandaleux « attentat à la pudeur » qui est, d'après un fragment métapoétique du *Marteau sans maître* (1934), une des « sources authentiques de la poésie[8] ». Dans l'esthétique surréaliste, le rêve de beauté résiste cependant au rêve d'impudeur. Si elle met en jeu un attentat à la pudeur, et sans que cela soit contradictoire, la beauté se définit par son occultation, et d'une certaine manière, par sa pudeur. Éluard le dit à la femme désirée : le poème est là « pour courir les mers légères de ta pudeur[9] ». Malgré l'existence non-négligeable de textes « impudiques », le plus souvent classés dans la catégorie de poèmes pornographiques – dont font partie des poèmes de Bousquet, de Péret aussi bien que d'Aragon –, pour la majorité d'entre eux, les poèmes identifiables comme érotiques délivrent un nu qui échappe au dévoilement total, érigeant « la pudeur bien en vue[10] » non plus en valeur morale, mais bien en valeur esthétique. Tout en accordant une place privilégiée à l'apparition onirique de la nudité féminine, les poètes érigent l'« occultation » en mot d'ordre esthétique suivant l'injonction autoritaire de Breton dans le *Second manifeste* : « Je demande l'occultation profonde, véritable du surréalisme[11] ».

Sous la plume des surréalistes, la beauté de la nudité est bien placée sous le signe de l'érotisme. Il s'agit cependant d'un érotisme fortement lié à l'expérience esthétique, aux forces occultes du rêve et de l'imaginaire. Cet érotisme rêvé, qui tient simultanément de l'occultation et de l'apparition, est très proche des définitions de Barthes qui thématise l'érotisme comme une apparition brève et une « intermittence » dans *Le Plaisir du texte* : « […] c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique […], c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition[12] ». Les surréalistes rêvent d'une beauté « érotique-voilée » telle que Breton la définit dans *L'Amour fou* (1937) : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-

[7] Paul Éluard, *Corps mémorable, O.C., op. cit.,* t. II, p. 840.

[8] René Char, « Poème », *L'action de la justice est éteinte* (1931), repris dans *Le Marteau sans maître, O.C.*, *op. cit.,* p. 23.

[9] Paul Éluard, « L'univers-solitude », *À toute épreuve,* repris dans *La vie immédiate* (1932), *O.C.,* t. I, *op. cit.,* p. 399.

[10] Paul Éluard, « La pudeur bien en vue », *Les malheurs des immortels* (1922), *ibid.*, p. 128.

[11] André Breton, *Second manifeste du surréalisme, O.C.,* t. I, *op. cit.,* p. 821.

[12] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 19.

circonstancielle[13] ». Ces trois couples d'adjectifs qui ne sont pas rigoureusement des antonymes sont moins inconciliables que surprenants parce que sans être inconcevable, leur association déplace les schèmes de réflexion habituels où l'érotisme est pensé comme une impudeur, où l'explosion est nécessairement insaisissable, où la magie exclut l'écriture de circonstance. À travers un parcours de poèmes dans lesquels prédomine le rêve, notion centrale du mouvement dans ses théories comme dans ses pratiques d'écriture – telles que le sommeil hypnotique ou l'écriture automatique –, ce chapitre se penchera sur la spécificité des nus surréalistes. Dans la continuité du nu idéal mais aussi en réaction à celui-ci, le rêve surréaliste du féminin se décline en trois points : la sublimation esthétique des fantasmes de nudité, la thématisation du féminin à travers les motifs poétiques et picturaux de l'ombre et de la lumière et, enfin, la subversion de l'imaginaire biblique du corps comme réceptacle du péché, pour faire de la nudité une métaphore de pureté morale.

1. La sublimation des fantasmes érotiques

Malgré leurs spécificités respectives, les poètes de la période surréaliste semblent souscrire unanimement à l'éloge de la nudité féminine. Même si les moyens thématiques et stylistiques de cet éloge diffèrent, on remarque une tendance commune à la sublimation esthétique du désir érotique par la valorisation du mystère dans la représentation du corps féminin. Le terme « sublime », qui indique en rhétorique un style élevé, et désigne le sentiment de terreur éblouie devant une réalité face à laquelle le sujet se sent dépassé, réfère autant au romantisme défini par Michel Crouzet comme « une expansion du sublime[14] » qu'à la terminologie kantienne du jugement esthétique. Benjamin Péret mobilise les dérivations du terme dans les titres de son *Anthologie de l'amour sublime* et de son recueil *Je sublime.* Cette dernière occurrence fait inévitablement apparaître la connotation que le mot revêt sous sa forme verbale dans les théories freudiennes de l'inconscient. Dans un article de 1908, « La Morale sexuelle civilisée et la maladie nerveuse des temps modernes », Freud définit la sublimation comme un destin possible de la pulsion sexuelle :

> La pulsion sexuelle met à la disposition du travail culturel des quantités de forces extraordinairement grandes et cela par suite de cette capacité spécialement marquée

[13] André Breton*, L'Amour fou* (1937), *Œuvres Complètes*, t. II, édition de Marguerite Bonnet avec la coll. d'Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 687.

[14] Voir Michel Crouzet, *Le Sublime. La poétique de Stendhal, essai sur la genèse du romantisme,* Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1993.

> chez elle de pouvoir déplacer son but sans perdre pour l'essentiel de son intensité. On nomme cette capacité d'échanger le but sexuel originaire contre un autre but qui n'est plus sexuel, mais qui lui est psychiquement apparenté, capacité de sublimation[15].

La sublimation consiste donc en un réinvestissement de la force et de l'intensité de la pulsion sexuelle dans une sphère non sexuelle. On peut donc parler d'un déplacement, ou d'une *dérivation* de la pulsion vers un nouveau but où elle vise des objets socialement valorisés, d'après la définition du terme par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis[16]. La création artistique est un domaine où la notion se révèle particulièrement opérante pour penser cette modification profonde de la destinée des pulsions dont « le but sexuel originaire » est converti en visée esthétique. Dans *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Freud utilise le mot « sublimé » pour la première fois, sans encore le définir, mais en le liant explicitement au désir de nudité et à l'activité artistique :

> La dissimulation progressive du corps qui va de pair avec la civilisation tient en éveil la curiosité sexuelle, laquelle aspire à compléter pour soi l'objet sexuel en dévoilant ses parties cachées, mais peut être aussi détournée (« sublimée ») en direction de l'art, lorsqu'il devient possible de détacher des parties génitales l'intérêt qu'elles suscitent pour le diriger vers la forme du corps dans son ensemble[17].

L'aspiration à dévoiler les parties intimes du corps, dissimulées sous les habits en vertu des contraintes sociales et morales qui régissent la civilisation, relève donc bien d'une pulsion sexuelle, thématisée ici comme la « curiosité sexuelle », cherchant une nudité totale de l'objet convoité qu'est le corps désiré. L'activité artistique offre alors un lieu de sublimation qui permet de « détourner » cette pulsion sexuelle d'exhibition vers la beauté des formes. Il s'agit de substituer l'intérêt esthétique pour « la forme » à l'intérêt sexuel. Cette acception freudienne de la sublimation dans l'activité artistique, consistant à détourner les pulsions de leur but sexuel vers un but esthétique, s'applique particulièrement bien au nu idéal observé tout au long de notre chapitre.

Toutefois, même si les deux notions ont un ancrage commun qui justifie de les mobiliser dans un propos sur le nu idéal, il faut distinguer la sublimation de l'idéalisation, comme le rappelle Sophie Mijolla-Mellor dans un de ses articles sur la sublimation :

---

[15] Sigmund Freud, *In Die Fähigkeit zur Sublimierung*, in *La Vie sexuelle,* trad. fr. D. Berger, PUF, 1969, *G. W.*, VII, p. 150.

[16] Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse,* PUF, 1967, p. 465 à p. 467.

[17] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle,* Paris, Gallimard, 1987, pp. 66-67.

> Il faut fondamentalement rappeler que la sublimation n'est pas l'idéalisation. Issues toutes deux du sol commun des valeurs, ces notions ne se confondent pas, mais elles sont le plus souvent intriquées. […] Dans « Pour introduire le Narcissisme », Freud différencie idéalisation et sublimation à partir de l'opposition entre un phénomène partiel, la modification de l'objet qui n'implique pas un changement mais une modification psychique (exaltation, surestimation), et un processus en profondeur qui concerne la pulsion dans sa totalité[18].

Si dans l'idéalisation, il y a une « modification de l'objet » qui lui fait perdre sa réalité pour qu'il puisse correspondre à une image idéale, dans la sublimation, c'est la pulsion elle-même qui fait l'objet d'une transformation. Le détournement de la pulsion est donc incomplet ou « partiel » dans l'idéalisation, tandis qu'il concerne le processus pulsionnel tout entier dans la sublimation, où un nouvel objet, non sexuel, se substitue à l'ancien de manière irréversible, sans pour autant que l'intensité de l'intérêt pour l'objet ne soit perdue.

Si les nus surréalistes sont le prolongement du nu idéal, ils participent néanmoins d'une idéalisation critique. Nous préférons ainsi parler de sublimation plutôt que d'idéalisation de la nudité, pour marquer un écart dans cette continuité des nus surréalistes avec les nus idéaux du chapitre précédent. Bien qu'il soit parfois difficile à thématiser dans la lecture des poèmes, cet écart se manifeste plus nettement dans les théories surréalistes. Dans le *Second manifeste du surréalisme,* pour Breton, le terme de « sublimation » rassemble les membres du groupe surréaliste par une disposition psychique commune : « […] cette donnée freudienne sous le coup de laquelle tombe la plus grande partie de leur agitation en tant qu'hommes – souci de créer, de détruire – je veux parler de la définition du phénomène de "sublimation"[19] ». Le recours à la notion de sublimation nous parait à ce titre nécessaire pour mieux comprendre la réversibilité de l'expérience érotique et de l'expérience esthétique au sein d'un mouvement qui accorde une importance majeure au freudisme et aux découvertes de la psychanalyse. Le terme peut aussi éclairer la complexité du rêve de beauté qui motive les nus idéaux, car si dans l'idéalisation il peut y avoir une dévalorisation ou une tentation de figer ou d'esquiver l'objet réel au nom de l'idéal, il en va différemment de la sublimation, celle-ci étant un renoncement possible du Moi aux idéaux par un travail intrapulsionnel. Dans la sublimation artistique, le poète parvient à substituer la beauté de la forme à l'objet du désir sexuel, comme l'illustrent, dans une certaine mesure, le recueil *Elsa* d'Aragon (1959), où le livre se substitue à la personne

[18] Mijolla-Mellor Sophie, « La sublimation : un concept majeur », *Dossier : journal des psychologues,* n°230, 2005, [en ligne] : https://www.jdpsychologues.fr/article/la-sublimation-un-concept-majeur.

[19] André Breton, *Second manifeste du surréalisme, O.C.,* t. I, *op. cit.,* p. 687. Comme l'indique la note de bas de page que Breton ajoute au mot, Freud désigne par ce terme le fait de parvenir ou non à « transmuer en réalités les fantaisies du désir »*, ibid.*

en chair et en os, ou le vers initial du poème « Sur la route de San Romano » dans lequel André Breton affirme que « La poésie se fait dans un lit comme l'amour[20] ».

1.1. L'irruption du merveilleux dans les nus de Breton

Les questions de l'amour et de l'érotisme sont centrales, dans la poésie et la théorie surréalistes. Breton leur consacre de longs développements tout au long de son œuvre, aussi bien dans *L'Amour fou* que dans *Les Vases communicants* (1932) ou *Arcane 17* (1945), même si l'on repère peu de références directes à la nudité dans ses poèmes. Quelques mentions de femmes nues sont pourtant à signaler dans ce panorama pudique des figures féminines bretoniennes, toutes placées sous le signe de l'apparition : dans *Poisson Soluble* (1924), au texte 26, la femme inconnue qui ouvre son manteau pour dévoiler sa nudité, « plus ensorcelante que les oiseaux[21] », ou celle aux « seins d'hermine[22] » du texte 22, et dans *Nadja*, la femme nue de l'Electric Palace :

> À la fin d'un après-midi, l'année dernière, aux galeries du côté de l'"Electric Palace", une femme nue, qui ne devait avoir eu à se défaire que d'un manteau, allait bien d'un rang à l'autre, très blanche. C'était déjà bouleversant[23].

L'apparition de la nudité se déroule sur le mode de l'épiphanie, sur le plan prosodique comme thématique : le groupe nominal « une femme nue » se fait désirer par l'antéposition d'un rythme ternaire de circonstants qui précisent le moment et le lieu de la rencontre avant de révéler son objet. La blancheur extrême du corps redouble le motif implicite de la lumière qui émane d'une silhouette féminine dont la nudité fait effraction dans un décor réaliste et quotidien. La femme nue se présente ici sous les abords de la révélation non religieuse que sont l'amour et la rencontre dans la pensée bretonienne. Le caractère « bouleversant » de la vision tient à l'étrangeté de cette apparition dans une rue passante : image surréaliste au sens littéral, la figure de la femme nue crée une percée mystérieuse voire sacrée dans le réel. Par le contraste entre les détails réalistes de la description comme les « galeries » ou le nom propre « Electric Palace », permettant de situer la scène dans la capitale, et par le surgissement incongru d'une passante

[20] *Id.*, « San Romano », *Signe ascendant, Œuvres complètes*, t. III, édition de Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 419.

[21] *Id.*, *Poisson soluble*, *O.C.*, t. I, *op. cit.,* p. 377.

[22] *Ibid.*, p. 382.

[23] *Id., Nadja*, *ibid.*, p. 668.

nue dans ce décor citadin, l'apparition de la nudité tient du merveilleux, source d'émotion esthétique, plus qu'elle ne déclenche une émotion érotique. La silhouette anonyme est paradoxalement peu corporelle parce que la nudité fait image et déclenche une perturbation esthétique même si elle ne met pas en scène les attributs du corps dénudé. Pour Breton, qui prend acte des théories de Freud sur le rêve, les visions et les pulsions incontrôlables qui échappent à la censure de la morale et de l'esprit de raison, cette vision onirique de la nudité, précisément *là* où elle ne devrait pas être, prouve que le rêve et la réalité sont les deux faces d'une seule et même « réalité absolue » pour l'homme, « ce rêveur définitif[24] » :

> Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires que sont le rêve et la réalité en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y parvenir, mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies d'une telle possession…[25]

Cette conquête, opposant une conception de la réalité sous le signe de la « normalité », régie par des conventions morales et sociales, à la *surréalité* où le rêve fait partie intégrante de notre expérience du monde, mène au merveilleux comme pierre angulaire de la beauté. Dans *L'histoire du surréalisme,* Maurice Nadeau revient sur la notion de surréalité comme la « [t]oison à la conquête de laquelle sont partis les surréalistes[26] » et précise que le merveilleux est une composante essentielle de cette quête esthétique : « Ils trouveront, ils ont déjà trouvé sur la route qui y mène *le merveilleux*, reflet, et essence peut-être de ce qu'ils vont découvrir[27] ». Dans le *Manifeste du surréalisme* (1924)*,* Breton définit explicitement la beauté par son surgissement inexplicable et surnaturel, faisant du merveilleux son critère esthétique majeur : « Tranchons-en : le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau ; il n'y a même que le merveilleux qui soit beau…[28] ».

Ce détour par les théories du mouvement nous conduit à mieux saisir la représentation bretonienne du corps nu comme une effraction du rêve et du merveilleux dans le réel. Toujours placée dans la tension de l'apparition et de l'occultation par sa beauté érotique-voilée, « [l]e

[24] André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), *O.C.,* t. I, *op. cit.,* p. 311.

[25] *Ibid.,* p. 319.

[26] Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme,* Paris, Seuil, « Essais », 1970 [1945], p. 53.

[27] *Ibid.*

[28] André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), *O.C.,* t. I, *op. cit.,* p. 319.

problème de la femme est, au monde, tout ce qu'il y a de merveilleux et de trouble[29] ». La « femme nue », croisée dans les rues de la ville, perturbe l'ordre rationnel mais aussi la décence publique : en produisant un choc visuel, elle matérialise le surgissement de fantasmes enfouis ou de pulsions inconscientes à la surface de la conscience dans la création esthétique, par des associations libres d'idées et les pratiques artistiques que sont « l'hallucination volontaire, le prérêve, l'illumination, le rêve diurne, l'aliénation mentale[30] » pour les surréalistes, selon le mot de Dali. Pour comprendre l'effraction du nu merveilleux dans le réel, on peut signaler l'existence d'un nu emblématique dans le groupe, celui du tableau de Magritte (« Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt ») qui place une femme dévêtue au centre des photos des membres du groupe[31]. Un tel tableau atteste du prestige du corps féminin et de l'érotisme dans la production surréaliste : la femme nue, pour Magritte et plus généralement le groupe surréaliste, est ici présentée au centre d'un réseau symbolique très dense. Elle figure aussi bien la prégnance de l'automatisme sexuel dans l'inconscient freudien que l'ouverture sur le rêve et le fantasme. Dans la continuité de la conquête définie par Breton, la femme nue de Magritte nous montre la nudité comme une voie d'accès érotique à la surréalité, comme le signale Henri Béhar :

> Les artistes surréalistes sont photographiés les yeux fermés, ou en état de rêve. Ce montage surréaliste établit une association entre le rêve, la femme et la forêt qui deviennent les voies d'accès au surréel. Le rêve est l'expression du monde intérieur de l'homme, la forêt est la réalité énigmatique, la femme étant l'érotisme et le mystère[32].

Ces occurrences nous permettent d'articuler l'appréhension idéalisante de la nudité par Breton à la portée esthétique du nu comme irruption du merveilleux dans le réel. La femme nue de l'« Electric Palace » fait l'objet d'une approche très chaste, d'un érotisme qui demeure idéalisant. Si le blason du corps féminin proposé dans l'« Union Libre » en 1931 sous forme d'images poétiques ne participe pas de la même illustration du hasard objectif, il nous met en prise avec un érotisme peu sensuel, déroutant et esthétisé. On peut dire que le poème entoure le

---

[29] *Id.*, *Second manifeste du surréalisme, op. cit.,* p. 822. Il s'agit, ici, d'une très longue note de bas de page que Breton rédige à son injonction autoritaire à l'occultation : « Je demande l'occultation profonde, véritable du surréalisme », *Ibid.,* p. 821.

[30] Salvador Dalì, *Oui,* t. I, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1971, p. 153. Le recueil réunit les écrits théoriques de Dalì, issus de conférence et de numéros de revue qui datent de l'année 1930, dont « Position morale du surréalisme » et « L'âne pourri ».

[31] Voir annexes, figure 17.

[32] Henri Béhar, *Réalisme-surréalisme*, *Mélusine n°21*, *Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, Paris, Éditions L'Âge d'Homme, p. 249.

nu féminin d'un voile mythique comme le rappelle Philippe Lavergne : « […] de l'Ève biblique à l'*Isis* de Nerval ou l'*Hérodiade* de Mallarmé, la Femme n'a perdu, sous la plume de Breton, aucune parcelle de sa présence mythique[33] ». Placée par le critique dans une suite chronologique – jusqu'au texte-source qu'est la Bible – d'écrits poétiques qui mythifient le féminin, la poésie bretonienne livre des exemples de corps féminins qui, bien qu'ils soient parfois dévêtus, ne sont pas simplement déshabillés ni d'ailleurs exposés en tant que nudités obscènes ou bien imparfaites, mais parés d'images mythiques, idéalisantes autant que déroutantes et incongrues. Dans *Arcane 17,* la figure de la « femme-enfant », tour à tour Balkis « aux yeux si longs », Cléopâtre « au matin d'Actium », « la jeune sorcière de Michelet au regard de lande », « Bettina près d'une cascade » ou encore celle à qui le texte s'adresse (« toi »), offre au monde une beauté inaltérable et ciselée, mise en parallèle avec la beauté de l'œuvre d'art :

> Même ce qui la frappe l'affermit, l'assouplit, l'affine encore et pour tout dire l'accomplit comme le ciseau d'un sculpteur idéal, docile aux lois d'une harmonie préétablie et qui n'achève jamais parce que, sans faux pas possible, il est sur la route de la perfection et que cette route ne saurait avoir de fin. Et la mort corporelle même, la destruction physique de l'œuvre, n'est, en l'occurrence pas une fin[34].

Cela ne revient pas pour autant à dire que ce nu esthétique n'est pas érotique, d'autant plus que ces représentations du corps, dans la création et les théories surréalistes, s'enracinent dans un geste artistique qui accorde une place majeure à l'expression du désir. Seulement, il s'agit d'un érotisme chaste et idéalisant parce qu'il participe de l'efficace esthétique du nu. Le nu est avant tout un mécanisme d'apparition : l'apparition de la nudité – qui est d'ailleurs toujours thématisée comme apparition – figure avant tout l'irruption onirique et mystérieuse du merveilleux dans la trivialité du quotidien. En ce sens, le nu est un moteur de la création artistique en ce qu'il fait entrer en collision, dans son surgissement merveilleux et inattendu, le monde imaginaire et le monde réel. Il s'agit d'une conception précise de l'érotisme dans laquelle le désir érotique est le plus souvent indissociable d'une expérience esthétique et dans laquelle le nu est toujours beau en vertu du merveilleux et du mystère qu'il incarne.

Cette conception bretonienne d'un érotisme esthétique (ou d'une esthétique érotique) est en accord avec ce que Mikel Dufrenne dit de l'objet érotique dans « Vers un éros cosmique ». Par le rapprochement qu'il établit entre l'expérience esthétique et l'expérience érotique, il remet en cause les définitions de l'érotisme par l'impudeur ou bien la mort,

[33] Philippe Lavergne, *André Breton et le mythe,* Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 57.

[34] André Breton, *Arcane 17* (1944)*, O.C.,* t. III, *op. cit.,* p. 68.

notamment héritées de Bataille. Partant de la prémisse que « ce que Bataille décrit, ce n'est pas l'érotisme, c'est le thanatisme[35] », Dufrenne repère à l'inverse dans l'art la révélation d'« un désir qui en s'illuminant transcende la génitalité […] et qui désarme toute violence : Éros sans Thanatos[36] » :

> Remarquons que ces images, plastique ou verbale, sont chastes : elles ne représentent pas l'accomplissement du désir dans l'acte charnel. Mais elles figurent à leur façon un désir, un désir qui semble bien sexualisé, même s'il reste affecté d'une équivoque. Mais suscitent-ils en qui les perçoit le désir propre à l'expérience érotique? Risquons une réponse : la sainte Thérèse n'est peut-être pas vraiment érotique : la figuration du désir est trop évidemment symbolique, et trop crue en même temps afin de bien mettre en évidence ce qu'elle entend signifier, elle n'éveille pas le désir en nous. […] Ceci autoriserait une première conclusion : l'objet érotique manifeste la réserve ou la pudeur du désir qu'il éveille. Il ne met pas le sexe en représentation – tout au plus parfois les alentours du sexe, mais ces alentours peuvent s'étendre bien au-delà des attributs sexuels secondaires, jusqu'à une toile de fond cosmique. Il se refuse à la grossièreté du porno ; s'il évoque pourtant l'organe sexuel, c'est de loin, à travers des figures qui le dissimulent en le poétisant. Et de fait c'est surtout la poésie qui creuse la différence entre l'érotique et le porno. Elle confère à l'objet son pouvoir de séduction, son aura et, si l'on veut, son mystère[37].

Cette définition peut bien sûr faire débat, et semble aller à l'encontre de ce qu'on observe de l'érotisme et de la représentation du corps nu dans des poétiques qui affectionnent l'obscène comme celles de Jouve, de Bataille lui-même, d'Artaud, de Joë Bousquet et de bien d'autres poètes qui ont à la fois écrit à contre-courant ou sous le signe du surréalisme. L'érotisme ainsi défini par l'esthétique, et plus précisément par le poétique[38], semble également éclipser l'écriture du corps vulgaire (chapitre 1) par le rejet de toute grossièreté, immédiatement associée à la pornographie. Pour le distinguer du trivial aussi bien que de l'obscène, Dufrenne place l'érotisme sous le signe du mystère et de la suggestion, et par la convocation de la poésie, sous un voile esthétique qui désigne le corps et notamment le sexe « de loin » et « à travers des figures qui le dissimulent », sans le désigner ou le montrer explicitement. Dans Les *Recherches sur la sexualité* (1927-1932), séances de discussions que les surréalistes consacrent aux pratiques sexuelles[39], Breton s'oppose sévèrement à l'exhibitionnisme : il considère en effet

[35] Mikel Dufrenne, « Vers un éros cosmique », *art. cit.,* p. 4.

[36] *Ibid.*, p. 8.

[37] *Ibid.*

[38] Voir aussi Mikel Dufrenne, *Le Poétique, op. cit.*

[39] La sténographie des deux premières séances est publiée dans la *Révolution surréaliste* du 15 mars 1928 tandis que la sténographie de l'ensemble des douze séances sera publiée dans la collection *Archives du surréalisme,* aux éditions Gallimard en 1990, comme nous l'indique Henri Pastoureau dans *Ma vie surréaliste,* suivi de *André Breton, les femmes et l'amour,* Maurice Nadeau, 1992, p. 343.

« l'exhibitionnisme masculin comme pathologique » et apprécie tout au plus un « demi-exhibitionnisme féminin[40] », à condition que celui-ci demeure chaste. S'il existe effectivement des poétiques – dont certaines se réclament d'ailleurs du surréalisme – qui proposent une vision très différente de l'érotisme, dont elles font un pouvoir d'exposition plutôt que d'esthétisation, la définition de Dufrenne permet de mieux se saisir du rêve d'une beauté « érotique-voilée » que cultive un corpus important de poèmes surréalistes. Puisque « l'objet érotique manifeste la réserve ou la pudeur du désir qu'il éveille », Dufrenne réunit aussi l'érotisme et le poétique sous le signe du « mystère » par l'intermittence du visible et du caché, en les distinguant du « porno ». Cette association de l'érotisme à l'esthétique par le mystère, dans laquelle se retrouvent aussi bien les théories freudiennes que différentes inspirations ésotériques ou religieuses, manifeste un nu féminin dont la représentation, toujours mystérieuse, est sublimée.

La proximité que le philosophe postule entre l'expérience érotique et l'expérience esthétique, qui refusent toutes deux l'impudeur pour cultiver le mystère, se vérifie aussi dans le rejet surréaliste d'une représentation mimétique dans laquelle le corps n'est pas transfiguré ou sublimé par le regard poétique. Selon Benjamin Péret, la beauté d'une femme est même indexée au potentiel de sublimation qu'elle offre, comme il l'écrit dans le texte « Le noyau de la comète » qui ouvre l'*Anthologie de l'amour sublime* :

> Une femme est belle dans la mesure où elle incarne plus complètement les secrètes aspirations de l'homme, l'incitant à donner les pleins pouvoirs à ses facultés de sublimation. Elle est d'autant plus belle qu'elle traduit avec ses nuances les plus subtiles le contenu latent de sa beauté. C'est pourquoi les femmes les plus indiscutablement belles selon l'esthétique ne sont pas toujours, comme chacun le sait, les plus follement aimées. Leur beauté s'impose avec trop d'évidence pour que l'homme y soupçonne quelque mystère. Ces femmes s'offrent dans toute la nudité de leur beauté. Elles n'ont plus rien à révéler. Pour qu'une femme soit réellement belle, il faut que de sa beauté, se dégage, pour la voiler, une promesse de bonheur par l'amour[41].

Le poète congédie ici une beauté « nue » qui s'impose avec trop d'évidence, n'offrant aucune possibilité d'imagination et de transfiguration esthétique. À l'inverse, le « mystère », le « contenu latent » et les voiles imaginaires situent la beauté féminine dans la dialectique « érotique-voilée », ouvrant le chemin à la sublimation.

[40] *Ibid.,* p. 344.

[41] Benjamin Péret, *Anthologie de l'amour sublime,* Paris, Albin Michel, 1988 [1956], p. 170.

1.2. L'alchimie du corps féminin dans *Elsa* d'Aragon

En reprenant des formes traditionnelles de la poésie encomiastique, les poètes du mouvement modernisent l'éloge du féminin, donnant à la notion de sublimation toute l'envergure qu'elle recouvre dans les théories freudiennes qui informent la création artistique de la période. On rencontre ces nouvelles formes que revêt l'éloge dans la poésie d'Aragon, en particulier dans *Elsa*, chant d'amour adressé à Elsa Triolet. Prolongement de la dernière partie du *Roman inachevé* et annonciateur du *Fou d'Elsa* qui sera publié en 1963, le recueil est un éloge du féminin qui court sur l'ensemble de la production poétique d'Aragon. *Elsa* invente une rhétorique encomiastique qui tient des avant-gardes tout en puisant dans les ressources de la tradition poétique : empruntant au genre du blason, aux chants médiévaux ou à la poésie orientale, cet éloge mêle vers libres, forme théâtrale et poésie versifiée pour louer les yeux, les mains, le corps tout entier de celle qui a « la beauté du feu / la douceur de l'eau dans [l]a bouche / De l'or pour rien dans [l]es cheveux[42] ». La beauté de la femme prend la forme d'une épiphanie esthétique, comme chez Breton : assimilée à la lumière à travers des tropes de la lyrique amoureuse, dont des métaphores astrales, la silhouette d'Elsa recompose des fragments de figures féminines idéales. Ses « yeux de lave et de lenteur[43] », ses « cheveux de fougère[44] », son « nom de rose effeuillée[45] » que le poète répète jusqu'à l'ériger en « cantique des cantiques[46] », font d'elle l'objet sublimé de rêveries qui convergent « vers un éros cosmique ». Le référentiel biblique émaillant le texte se combine à la conviction d'une immanence sacrée, dans laquelle, selon un *topos* romantique repris par le poète, la figure féminine épuise l'univers. Tour à tour soleil, arbre, feuille et fleur, les parties du corps se substituent au décor :

> Mon beau soleil mon beau soleil d'hiver
> Qui prend la couleur de qui tu touches
> Si jeune jaune noir et vert
> Mon soleil d'ombre d'arbre et d'air[47].

[42] Louis Aragon, *Elsa,* Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1959, p. 31.

[43] *Ibid.,* p. 29.

[44] *Ibid.,* p. 24.

[45] *Ibid.*, p. 20.

[46] *Ibid.,* p. 21.

[47] *Ibid.,* p. 80.

L'harmonie mélodique de la strophe, la rime ternaire (-er/-ert/-air) ainsi que les allitérations, assonances et paronomases (jeune/jaune, ombre/arbre/air) isolent le mot « touches » à la rime : le verbe est un clin d'œil érotique discret mais assimile surtout le toucher de la femme au toucher divin par la métaphore cosmique du soleil. Par son toucher de lumière qui n'est en réalité qu'un contact visuel, la figure féminine, perdant sa corporéité, se substitue à un principe transcendant. À travers le phénomène de la synesthésie entre les « touches » d'un instrument musical que suggère la musicalité des vers, le toucher et les couleurs, l'éloge évoque ici le souvenir baudelairien de corps féminins métamorphiques et fuyants, comme l'indiquent les périphrases laudatives « Ma fugitive passagère[48] » et « Fugitive ô nouvelle Mélusine[49] » et sculptés d'après un modèle pictural :

> Et ton pied d'oiseau s'éloigne sur les terrasses
> Ta robe encore un instant luit sous les arbres
> Comme dans les ténèbres d'un Watteau[50].

La référence picturale rappelle ici l'atmosphère bucolique des fêtes galantes, qui désignent en peinture les variations d'Antoine Watteau sur le thème de la fête champêtre où des personnages en tenue de bal apparaissent dans des clairières. Avec l'écho visuel aux tableaux de Watteau, la description de la robe qui brille par les reflets du tissu comme une touche de lumière suggère une beauté féminine « érotique-voilée », rappelant aussi les corps tour à tour couverts et découverts des nus éthérés de Watteau où la couleur triomphe sur la forme, de la *Diane au bain*[51] au *Nu couché*[52].

Le nu féminin, le plus souvent insaisissable dans l'intermittence du caché et du visible, se fige pourtant parfois dans *Elsa* comme une entité inanimée, à l'image du corps des amantes qui précèdent Elsa, « [c]elles que le plaisir laissait comme des mortes / Et les grands papillons cruellement cloués[53] ». Tristes archétypes de la beauté éphémère et du couple traditionnel *Éros* et *Thanatos,* les papillons inertes et décoratifs sont, de même que la comparaison aux cadavres, une métaphore de l'objet que devient le corps idéalisé. Dès les premières pages du recueil, Elsa

[48] *Ibid.,* p. 24.

[49] *Ibid.,* p. 39.

[50] *Ibid.*

[51] Voir annexes, figure 18.

[52] Voir annexes, figure 19.

[53] *Ibid.,* p. 79.

est transformée en « statue » par la figure virtuelle des lecteurs ou des interprètes qui lisent le texte : « On en prend et on en laisse de ce que je dis / Et pour me passer de t'aimer ils substituent / À ta réalité de chair une statue[54] ». Cette substitution de la statue au corps réel, à laquelle fera suite une substitution du principe féminin au principe divin à travers des tropes évoquant le sacré, est attribuée par le poète à la lecture erronée ou incomplète des poèmes. Elle émane pourtant de la plume du poète qui sublime la personne réelle d'Elsa en figure idéale. La sublimation prend les allures de l'alchimie baudelairienne où la chair molle et imparfaite du corps désiré se mue en une forme monumentale, intimidante par sa perfection. La transfiguration poétique s'apparente à l'adoration mais s'éloigne de l'amour (« Et pour me passer de t'aimer ») car elle est une esthétisation du corps jusqu'à en faire un être de pierre ou de papier, auquel le souffle vital est dérobé au nom d'une beauté inaltérable. Si Aragon semble contester cette lecture idéalisante de son chant amoureux dans les premières pages du recueil, il finit par y souscrire dans la page finale, comme un corollaire nécessaire de la destinée testamentaire de l'œuvre :

> Un jour Elsa mes vers que leur ajouterais-je
> D'autres qui les liront le diront après nous
> Mon bras est assez fort pour lier tes genoux
> Ne compte pas sur moi que l'étreinte s'abrège
> Il n'est plus de saison pour la rose vois-tu
> Car ceux-là qui vont lire un jour Elsa mes vers
> N'y peuvent séparer ton nom de l'univers
> Et leur bouche de chair modèle ta statue[55]

Ces vers font signe vers la sublimation du corps de l'autre qui cesse d'être un corps pour devenir écriture. Le corps d'Elsa, loué, idéalisé et recouvert de fantasmes qui l'assimilent tantôt aux astres, tantôt aux éléments naturels, parfois à une reine ou même à l'amour même, n'est plus tout à fait un corps. En même temps que sa vulnérabilité et son altérabilité, il perd aussi sa liberté, son pouvoir de décision et, en définitive, sa corporalité. Les imaginaires érotiques qui qualifient le corps nu expriment le rêve de sublimation : de l'image de femme-enfant délicate qu'il faudrait protéger et étreindre, le poème passe au rêve d'une forme immortelle, faite

[54] *Ibid.,* p. 16.

[55] *Ibid.,* p. 125.

éternelle par l'écriture et offerte, par le biais de l'œuvre, aux lecteurs de l'avenir. En cela, il est aussi question de la réception du recueil dans ces vers : le poète appelle de tous ses vœux la dimension universelle et intemporelle de sa poésie, destinée aux amoureux de toutes les époques. Si les saisons disparaissent pour « la rose » – image conjointe d'Elsa et de l'amour –, c'est parce que la mort comme l'oubli sont congédiés et que les lectures à venir pourront toujours reconnaître la passion intacte. Le contraste entre la « bouche de chair » des lecteurs virtuels et « la statue » que devient le corps réel d'Elsa est manifeste : le poète propose à « ceux-là qui vont lire un jour Elsa » de prendre le relais pour sublimer ce corps aimé jusqu'à le modeler à sa guise, par la mémorisation performative de sa parole poétique. L'ambiguïté principale plane sur l'onomastique : ces vers permettent de confondre le recueil de poèmes que le lecteur tient dans les mains et la personne en chair et en os qui a inspiré ce titre éponyme, faisant encore une fois d'un corps vivant et réel un objet livresque, publiquement célébré et mis à la disposition de tout un chacun.

1.3. Desnos et les fantasmes de nudité

Au sein du groupe surréaliste, Robert Desnos modernise, lui aussi, la rhétorique encomiastique, pour sublimer le corps féminin et faire du poème le réceptacle de multiples fantasmes de nudité. Dans le récit poétique *La Liberté ou l'amour !* (1927), dans l'essai *De l'érotisme* (1923), mais aussi dans les poèmes de différents recueils qui offrent des nus féminins énigmatiques fortement érotisés, le corps de la femme est une source d'inspiration majeure. Dans le livre qu'il consacre au poète, Michel Murat intitule « La muse idéale[56] » le chapitre qu'il dédie aux figures féminines en insistant sur l'idéalisation lyrique qui caractérise la poétique de Desnos. Le critique évoque « une épure du lyrisme[57] », pour souligner la manière dont l'épurement des formes informe la représentation du corps. Le jeu avec d'anciens modèles poétiques, que le poète affectionne, mène à cultiver l'expérimentation formelle chère au surréalisme et à ciseler l'agencement des formes et des sons jusqu'à créer un dispositif poétique codifié[58]. Desnos considère la reprise des formes classiques comme une pratique non pas

[56] Michel Murat, *Robert Desnos. Les grands jours du poète,* Paris, José Corti, « Rien de commun », 1988.

[57] *Ibid.*, p. 114.

[58] Desnos fait part de cette expérimentation formelle à Paul Éluard lorsqu'il évoque l'écriture de *Contrée* dans une lettre datée du 8 octobre 1942 : « C'est pour moi une curieuse expérience. Je vais à tâtons mais les images, les mots, les rimes s'imposent comme les détails d'une clé pour ouvrir une serrure. », Cahier de l'Herne, *Robert Desnos,* 1987, pp. 304-305, cité par Marie-Claire Dumas dans sa préface à Robert Desnos, *Contrée* suivi de *Calixto,* Paris, Gallimard / Poésie, « NRF », 2013 [1962], p. 8.

contradictoire mais complémentaire avec les avant-gardes, car elle est au service d'une quête poétique animée par le secret et le mystère. Cette exploration des formes poétiques facilite aussi l'exploration de fantasmes de nudité féminine souvent rencontrés dans le patrimoine littéraire, comme celui de la nature érotisée, de la nymphe ou de la passante épiée. Sous la forme d'une chanson populaire, le poème « Le Souvenir » (*Contrée,* 1944) reprend ce dernier *topos* et fait affleurer, au sein d'un recueil qui privilégie le décor champêtre, l'intertexte baudelairien de la passante citadine, incarnation des rencontres fortuites et éphémères offertes par l'anonymat de la ville moderne. Par opposition au *locus amoenus* de la majeure partie des poèmes du recueil qui font intervenir les cascades, les moissons et les clairières, ce texte est aussi l'occasion de revenir sur Paris sous l'occupation nazie[59]. La dimension historique du texte, bien qu'elle ne soit pas au premier plan, nourrit l'imaginaire de l'urgence et de l'inquiétude, comme une empreinte discrète de l'engagement politique de Desnos :

LE SOUVENIR
M'étant par bonheur attardé
En flânant dans les avenues,
À votre fenêtre accoudée
Je vous ai bien surprise nue,
Mais mon cœur était accordé.

Mais mon cœur était accordé
À de voix de très loin venues.
Le noir de l'ombre avait fardé
Les grands yeux blancs de la statue
Du carrefour où j'ai rôdé.

Venant d'Arcueil ou de Passy
Un vent frais soufflait dans la rue :
Je suis passé, c'était ici
Et je vous ai surprise nue
Tachant de blanc la molle nuit.

Feuille morte des temps passés,

[59] Voir l'analyse de Marie-Claire Dumas sur le contexte historique du recueil, *ibid.,* p. 14.

Fantôme une nuit apparue,
Beaux drapeaux au matin hissés,
Qu'êtes-vous belle devenue,
Dans Paris la ville pressée ?

Pressée de vivre et de flamber,
Impassible et bien vite émue,
De tant de nuits vite tombées,
Telle celle où vous étiez nue
À votre fenêtre accoudée[60].

Tous les *topoï* d'une poésie citadine moderne sont repris par Desnos pour accompagner l'apparition du corps nu : la flânerie du poète, la posture pensive d'une silhouette furtive, un arrière-plan historique hostile et le voyeurisme érotique. Le mélange de gravité mélancolique et de légèreté formelle rappelle, outre l'écho thématique à la passante de Baudelaire, le souvenir des figures féminines toujours fuyantes et regrettées qui peuplent *Alcools,* comme « Clotilde » ou bien « Marie ». En regard du nu, le mécanisme fantasmatique d'une apparition à la fenêtre renverse le rapport entre l'espace de la pudeur et celui de l'impudeur, et ouvre, par sa brièveté mystérieuse, aux possibles de l'imagination. La fantaisie onirique est autorisée par une scène qui s'apparente à un rêve où la silhouette dévêtue est une apparition chromatique plus que corporelle. L'hypallage « molle nuit » est le seul indice de la matérialité de cette chair blanche, dont la mollesse supposée est contenue dans la sensualité de la nuit. La blancheur du nu, qui contraste avec l'obscurité nocturne, figure le jeu de lumière bien plus que les contours d'une silhouette. Comme celle de la « [j]eune fille aux beaux seins, au regard sans lumière[61] » et à la « robe déchirée » du poème « La nuit d'été », cette nudité se situe dans l'intermittence érotique-voilée de la pudeur et de l'impudeur. Le poète situe explicitement ces nus qui le fascinent dans une série indifférenciée de figures féminines rêvées : « J'ai déjà vu tes sœurs. Tu n'es pas la première / À te perdre en courant les jardins et les champs[62] ». Le souhait intime est d'observer sans être vu et d'imaginer ce qui aurait pu être à partir d'une vision fugitive. L'image de la « fugitive beauté » telle que la nomme Baudelaire dans « À une passante » (*FdM,* 93) révèle le fantasme en tant que fantasme : un non-lieu de l'amour qui ouvre les possibles imaginaires

[60] Robert Desnos, « Le Souvenir », *ibid.,* p. 47.
[61] *Id.,* « La nuit d'été », *ibid.,* p. 58.
[62] *Ibid.*

autour du féminin. Ce qui a lieu, précisément, c'est ce qui n'a pas eu lieu et qu'on peut nommer « fantasme ».

La poésie de Desnos illustre cette puissance spéculative de l'image poétique qui tisse des réseaux de sens autour du corps féminin, production de l'imaginaire plus que silhouette réelle. Selon André Breton, dans le *Premier manifeste du surréalisme* (1924), Desnos « *parle surréaliste* à volonté » par « sa prodigieuse agilité […] à suivre oralement sa pensée[63] ». Le poème cultive le glissement imperceptible dans la succession d'images hétéroclites, faisant naître une coexistence arbitraire et pourtant fluide entre la fantaisie, le rêve et des détails réalistes voire triviaux du quotidien. Quête d'une cohésion parfaite bien que précaire entre des images et des objets qui semblent *a priori* hétérogènes, le texte mobilise de nombreuses ressources rythmiques ou prosodiques pour harmoniser un assemblage d'éléments épars. Marie-Claire Dumas le formule autrement dans sa préface aux recueils *Contrée* et *Calixto* : « [e]n somme le poème dans sa clôture peut devenir une mécanique de précision dont les pièces sont ajustées minutieusement pour assurer le fonctionnement de l'ensemble[64] ». Ce serait là une traduction du fantasme dans l'économie du texte ou, si l'on préfère, la mise en mot poétique de ce qu'est le fantasme par définition : agencer des désirs mal assortis par un tour de force formel qui bâtit des fils invisibles et des associations libres d'idées pour convertir le désordre des pulsions en une image.

Les jeux de mots et autres pratiques d'écriture surréalistes nourrissent un réservoir d'images oniriques qui donnent forme aux fantasmes. Cette transfiguration esthétique peut s'exprimer de différentes manières, pouvant être soit l'épurement excessif de la forme, soit la fragmentation cubiste du corps. On l'observe dans ce poème sans titre de *Corps et biens* (1930), recueil très représentatif de l'esthétique surréaliste :

> J'aime vos cous marqués de coups,
> maîtresse des fauves
> (mes tresses défaut)
> j'aime des desseins, non des seins,
> j'aime les dents des dames.
> Pis, j'aime les pieds non les pies non les pis
> mais l'épée[65].

[63] André Breton, *Manifeste du surréalisme, O.C.,* t. I, *op. cit.,* 1955, p. 331.

[64] Marie-Claire Dumas, préface à Robert Desnos, *Contrée* suivi de *Calixto, op. cit.,* p. 10.

[65] Robert Desnos, *Corps et biens,* Paris, Gallimard / Poésie, « NRF », 1968 [1930], p. 67.

Les effets d'homonymie et de proximité mélodique transforment ici le blason en un bric-à-brac ludique où les parties du corps virevoltent ainsi que des objets colorés disposés en mosaïque. Le poème déconstruit avec malice le rapport entre le mot et la chose, pour donner à voir un nu féminin aussi peu corporel que déroutant. « Blanc seing », où l'évocation du corps nu est l'occasion de contagions homonymiques qui produisent des images incongrues, convertit à son tour le fantasme érotique en une joyeuse expérimentation formelle :

> Hommes mangés aux mythes
> Il est trop tard pour soupeser vos tares
> aux cinq blancs seins si saints de n'être pas sains
> nous sommes soumis
> l'appeau ? La peau, peau-pierre
> Aimez-vous la paupière des seins[66] ?

Les vers, par la coexistence surprenante et la similarité sonore des mots, sont difficiles à interpréter littéralement : on y voit une expression du fantasme de nudité féminine, avec l'image obsédante des seins qui, détachés du corps, deviennent des objets imaginaires par la contamination homonymique. Le poème relève plus de la variation esthétique autour du nu féminin que d'une véritable description du corps nu. Il invite à une délectation formelle qui appréhende la silhouette féminine comme un objet langagier modulable et labile.

1.4. Les images surréalistes : voiler ou dévoiler ?

La poésie de Desnos illustre en cela ce que Lyotard affirme du fantasme lorsqu'il évoque les théories freudiennes de la sublimation :

> Pour Freud, l'art doit être situé par référence au fantasme. […I]l présente l'artiste comme un homme qui évite la réalité parce qu'il ne peut pas se familiariser avec le renoncement à la satisfaction des pulsions que la réalité exige dès le début, un homme qui, dans la vie fantasmatique, laisse libre cours à ses désirs érotiques et ambitieux. Seulement l'artiste ne cache pas ses fantasmes, il leur donne forme en des objets effectivement réels et de surcroît la présentation qu'il en fait est une source de plaisir[67].

[66] *Ibid.,* p. 75.

[67] Jean-François Lyotard, Note écrite pour l'UNESCO en 1969, *Les rapports à établir entre l'esthétique et la psychanalyse*, reprise dans *Dérive à partir de Marx et de Freud,* Paris, Éditions 10-18, 1973, p. 56.

Par ce lien entre l'art et le fantasme[68], on rejoint la notion de sublimation freudienne : l'artiste, s'il « évite la réalité », parvient, par la création artistique, à « donne[r] forme » à ses fantasmes « en des objets effectivement réels » que sont les œuvres d'art. Cela revient à dire qu'une autre réalité, celle-ci esthétique, qui invente un espace d'existence et de prolifération aux fantasmes, se substitue pour le poète à la réalité contraignante et insatisfaisante. En cela, la réalité esthétique est au plus proche de la « vie fantasmatique » : s'opposant toutes deux au principe de *réalité*, elles n'en sont pourtant pas moins *réelles*, car elles relèvent l'une comme l'autre d'« une réalité particulière qui se distingue de la réalité perceptuelle[69] », selon la définition du fantasme proposée par Julia Kristeva :

> Le sujet imagine – il est dans une illusion. Mais cette illusion n'en est pas moins forte, stable, persistante et soumise à une logique propre et rigoureuse : c'est la réalité de son désir. L'univers du fantasme nous conduit à prendre au sérieux cette autre réalité – la réalité psychique – qu'on a tendance à trop sous-estimer et à minorer dans un monde factuel, performant, pragmatique[70].

L'art conduit aussi à prendre au sérieux cette « autre réalité », psychique, que le fantasme révèle, ce qu'illustrent particulièrement les réflexions et œuvres surréalistes, comme ce fragment de René Char dans « Partage formel » de *Fureur et mystère* (1948) :

> L'imagination consiste à expulser de la réalité plusieurs personnes incomplètes pour, mettant à contribution les puissances magiques et subversives du désir, obtenir leur retour sous la forme d'une présence entièrement satisfaisante. C'est alors l'inextinguible réel incréé[71].

En même temps qu'elle est un lieu propice à l'expression de l'imaginaire, la poésie est aussi une fabrique du réel car pour Char, Desnos, et plus largement les surréalistes, ce qui relève de l'imagination n'est pas moins réel que ce qui relève du fait. Dans *L'Évidence poétique* (1937), Éluard développe cette idée : « […] il n'y a pas de dualisme entre l'imagination et la réalité, […] tout ce que l'esprit de l'homme peut concevoir et créer provient de la même veine, est de

---

[68] Voir aussi *Art et fantasme,* recueil de textes issus des conférences annuelles du Centre d'Études de l'Expression (Hôpital Saint-Anne, Paris) sur les liens, en psychanalyse, entre la création esthétique et le fantasme, notamment à travers la notion de sublimation, Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », 1984.

[69] Julia Kristeva, *La révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1997, p. 121.

[70] *Ibid.*

[71] René Char, « Partage formel », texte I, *Seuls demeurent*, *Fureur et Mystère* (1948), *O.C.*, *op. cit.*, p. 155.

la même matière que sa chair, que son sang et que le monde qui l'entoure[72] ». Le propos suggère que le poème, création pure de l'esprit, est fait de la même étoffe que le corps. Puisque le poème et le réel seraient faits de la même « matière », le conflit se situe plutôt entre le réel et un discours qui n'assumerait pas la part fantasmatique et imaginaire de celui-ci, en l'occurrence le réalisme. Selon la pensée surréaliste, le mot poétique qui appréhende le réel n'est en effet pas une représentation mimétique ou une description objective mais une parole qui rend justice à la dimension onirique et imaginaire du réel. En ce sens, le surréalisme serait non pas un au-delà du réel, mais du réalisme. Si, comme l'écrit Jacques Ancet, « tout poème est une critique en acte qui refuse [l]es voix et discours qui configurent ce qu'on appelle le réel[73]», pour les surréalistes ce refus est un refus du réalisme. La question du réel est alors d'autant plus centrale à l'esthétique surréaliste que la critique du discours réaliste est un détour nécessaire pour faire advenir une poésie de « chair » et de « sang ». C'est le sens de l'expression « la passion du réel[74] » qu'Éluard utilise pour évoquer la peinture de Picasso, aux antipodes de la peinture réaliste, mais au plus près du réel. Bien que le poète ou le peintre convertissent leurs fantasmes de nudité « en des objets effectivement réels », la représentation surréaliste du nu n'est pas pour autant réaliste, car elle sublime le corps par l'image poétique.

La poésie de l'image, qui sous-tend les exercices d'écriture ludiques et codifiés que les surréalistes pratiquent, est une plongée dans l'univers lui-même codifié du fantasme. L'image surréaliste est conçue comme une fabrique de la surprise qui reprend, voire radicalise, la définition reverdyenne de l'image comme « une création pure de l'esprit[75] ». Selon les définitions de Reverdy et de Breton, « la puissance émotive et la réalité poétique[76] » de l'image sont indexées au degré d'éloignement des réalités qu'elle associe. En proposant un rapprochement inattendu qui vise à déstabiliser les schèmes habituels de l'entendement par le

[72] Paul Éluard, *L'évidence poétique*, *O.C.*, t. II, *op. cit.,* p. 516.

[73] Jacques Ancet, « Henri Meschonnic, L'infinissable (le récit dans la poésie d'Henri Meschonnic) », *L'amitié des voix, II. Le temps des voix*, éditions numériques publie.net, 2009, p. 226.

[74] Paul Éluard, *Picasso, dessins* (1952), *O.C.*, t. II, *op. cit.,* p. 453.

[75] Nous restituons ici les définitions proposées par Pierre Reverdy, puis par André Breton, qui, malgré leurs divergences, convergent en ce qu'elles valorisent toutes deux l'inattendu et la nature profondément intellectuelle de l'image : « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus le rapport des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. », Pierre Reverdy, « L'Image » (1918) ; *Nord-Sud,* dans *Œuvres complètes,* t. I, Éditions Flammarion, Paris, 2010, p. 495. « C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, la lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons particulièrement sensibles. », André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), dans *O.C.,* t. I, *op. cit.,* p. 338.

[76] Pierre Reverdy, *ibid.*

merveilleux et l'étrange, l'image poétique rend compte d'un imaginaire du corps nu plus que du corps lui-même. Par l'étrange et le merveilleux, l'image vise la « réalité poétique » plus qu'une vérité du corps, aboutissant à un surplus de beauté, de mystère et de charmes dans la représentation du nu féminin. Dans son acception reverdyenne et bretonienne, l'image est ainsi un moyen poétique privilégié de la sublimation car elle permet de voiler ou de modeler des réalités, notamment corporelles, pour les faire accéder à une forme belle ou à une « présence pleinement satisfaisante », selon la formule de Char. La poésie de l'image risque ainsi de se trouver à distance trop grande de la vérité du corps en tant qu'entité vouée à l'altération et purement mortelle[77].

Mais les artistes surréalistes questionnent aussi constamment les pouvoirs de représentation de l'image et la difficulté à figurer le réel, et en particulier le corps, par une réflexion métapoétique ou métapicturale par la déconstruction de la forme, ou par le choix de nus non figuratifs. C'est le cas de « Dali nu » (1954) qui fait partie du mysticisme corpusculaire du peintre et dont le titre complet révèle bien une réflexion sur la sublimation et sur la désagrégation de la matière corporelle : *Dalì nu, en contemplation devant cinq corps réguliers métamorphosés en corpuscules dans lesquels apparaît soudain la Léda de Léonard chromosomatisée par le visage de Gala*[78]. On mentionnera aussi la *Mariée mise à nu par ses célibataires, même*[79] (1915-1923) de Marcel Duchamp dont les commentateurs proposent diverses interprétations possibles, dans lesquelles prévaut toutefois une lecture conceptuelle et métapicturale, ainsi que nous l'indique Bernard Noël dans un texte sur les avant-gardes qui s'intitule « L'Enfer, dit-on » :

> La Mariée de Duchamp est mise à nu par la transparence. Situation paradoxale puisque la transparence efface aussi bien la mise à nu que la nudité. C'est une ironie et c'est également la représentation du lieu où l'on pense la nudité sans l'exhiber. Qui a jamais vu une telle pensée ? En voici une pour la première fois montrée : elle se tient dans l'air du verre comme elle pourrait se tenir dans l'espace de la tête[80].

[77] Dans ses entretiens avec J. E. Jackson, Yves Bonnefoy revient sur sa prise de distance avec le mouvement surréaliste en 1947, date à laquelle il refuse de signer le manifeste *Rupture inaugurale.* Cet éloignement est en partie le fait d'un désaccord théorique sur la poésie de l'image. Le poète, dont la poétique fédère notre approche de la « mise à nu poétique », soupçonne l'image d'aboutir à la même aporie que le concept car comme ce dernier, celle-ci cherche, selon lui, à voiler la mort par la fabrication imaginaire d'un « arrière-monde » illusoire, inapte à rendre justice au monde réel.

[78] Voir annexes, figure 20.

[79] Voir annexes, figure 21.

[80] Bernard Noël, *L'Enfer, dit-on,* dans *Les Plumes d'Éros, Œuvre I,* Paris, Éditions P.O.L., 2010, p. 148.

Ralph Dekoninck le suggère à son tour, dans son article sur l'art abstrait, « What Abstrait Art Means To Me » :

> Comme les exégètes du Grand Verre ont pu le relever, la mariée mise à nu peut se laisser confondre avec l'art même, selon une idée reprise dans un contexte différent par Robert Motherwell, qui en tira les conséquences quant aux fins de l'abstraction : "L'un des aspects les plus frappants des apparences de l'art abstrait est sa nudité, un art mis à nu"[81].

Si l'on suit le raisonnement, l'art abstrait passe du dévoilement du corps dans les nus figuratifs au dévoilement des mécanismes de figuration : les nus de Dali et de Duchamp ne relèvent donc pas tant de la représentation de la nudité qu'ils mettent à nu les enjeux de la figuration elle-même dans son rapport à l'objet représenté, et en l'occurrence au corps nu.

Parmi de nombreux autres exemples possibles, nous pensons à deux nus de Magritte qui dévoilent les impasses et les possibles de la figuration d'un corps plus que les corps eux-mêmes : La *Tentative de l'impossible*, appelée aussi parfois *Tenter l'impossible*[82] (1928) et *Les liaisons dangereuses*[83] (1936). Le premier met en scène un nu inachevé qu'une figure de peintre est en train de peindre : la silhouette intégralement nue et partielle (il lui manque tout le bras gauche) de la femme fait contraste à la silhouette entièrement vêtue de l'artiste mais se place étonnamment sur le même plan de figuration que lui. Le titre « Tenter l'impossible » permet d'éclairer l'œuvre en insistant sur la réflexion méta-artistique sur la peinture du nu : l'image semble toujours par essence inapte à rendre dans toute sa totalité et toute sa nudité un corps réel car la nudité du corps demeure, comme l'exprime nettement le tableau de Magritte, inachevée et impossible à saisir. Dans *Histoire de l'art*, Ernst Hans Gombrich commente ce tableau ainsi :

> L'artiste de Magritte (et il s'agit d'un autoportrait) aborde ici le devoir traditionnel du peintre académique : la peinture d'un nu. Il comprend que ce qu'il fait n'est pas de copier la réalité mais de créer une nouvelle réalité, comme nous faisons dans nos rêves même si nous ne savons pas comment nous y parvenons[84].

---

[81] Robert Motherwell, « What Abstract Art Means To Me », *Theories of Modern Art : a source book by artists and critics* ; éd. Herschel B. Chipp, Berkeley, 1970, p. 563, cité par Ralph Dekoninck, « L'art mis à nu par ses théologiens, même. Image de la nudité, nudité de l'image dans la littérature ecclésiastique post-tridentine », *Nudité sacrée. Le nu dans l'art religieux de la Renaissance entre érotisme, dévotion et censure, op. cit.*, p. 199.

[82] Voir annexes, figure 22.

[83] Voir annexes, figure 23.

[84] Ernst Hans Gombrich, *Histoire de l'art,* trad. de l'anglais par Dennis Collins, J. Combe et C. Lauriol, Royaume-Uni, Éditions Phaidon, 1997, p. 591.

Cette analyse recoupe la tension de l'image surréaliste qui s'oppose au réalisme mais qui cherche, dans la création esthétique, à rejoindre une réalité différente, celle du rêve et des fantasmes. Autre nu emblématique de Magritte, « Les liaisons dangereuses » donne à voir le profil d'une femme nue qui tient dans ses mains un miroir tourné vers le spectateur : ce miroir masque le centre de son corps mais le dévoile de dos. Le jeu des perspectives et le détail de la chevelure permettent de deviner sans l'ombre d'un doute qu'il s'agit là du même corps féminin, vu de face et de dos dans une même image, fragmenté en deux images. Le nu de Magritte révèle ici le paradoxe de la représentation picturale et de l'image, qui ne peut saisir le corps dans sa totalité car une partie de celui-ci échappe toujours à la représentation. Ne pouvant mettre le corps intégralement à nu dans le tableau, Magritte désagrège l'intégrité du corps et met à nu le « désir d'unification[85] » qui se joue dans la peinture du corps. Comme le note Max Loreau qui propose une analyse de ce tableau dans *La peinture à l'œuvre et l'énigme du corps* :

> Vouloir représenter le corps revient donc à vouloir figurer l'irreprésentable. C'est en quoi l'emboîtement de la femme et de son image dans le miroir propose des liaisons dangereuses : la toile figure l'une en l'autre deux faces dont l'une est toujours par essence, donc par force, hors figuration. En ce sens, et conformément à ce qu'il souhaitait, Magritte, dans sa peinture, figure bien l'Impossible – le « possible de l'impossible »[86].

Dans une poétique qui mobilise très largement la puissance spéculative et onirique des images, « Les espaces du sommeil » (*Corps et biens,* 1930) de Desnos révèle une réflexion métapoétique similaire sur l'impossible saisie du corps par la *pure création de l'esprit* qu'est l'image. Le poème s'ouvre par la sublimation de la femme qui est mise sur le même plan que des espaces immenses, des monuments merveilleux et des abstractions :

> Dans la nuit il y a naturellement les sept merveilles du monde et la grandeur et le tragique et le charme.
>
> Les forêts s'y heurtent confusément avec des créatures de légende cachées dans les fourrés.
>
> Il y a toi[87].

Le texte fonctionne comme un rêve éveillé : il énumère, sur le mode de l'hallucination et de la synesthésie, des réalités disparates – telles que des bruits, des lumières, des objets ou des

[85] Max Loreau, *La peinture à l'œuvre et l'énigme du corps,* Paris, Gallimard, 1980, p. 262.

[86] *Ibid.,* pp. 263-264.

[87] Robert Desnos, « Les espaces du sommeil », *Corps et biens, op. cit.,* p. 114.

sensations – qui se trouvent « dans la nuit », aux côtés de la silhouette féminine. Le poème en vers libres, bien qu'il s'apparente à un récit de rêve, s'achemine pourtant, à mesure que l'on s'approche de la fin du texte, vers une inquiétude lucide quant au sort du corps fantasmé. Tout en étant représentatif d'une poésie de l'image par ses analogies déroutantes et par l'énigme qu'il propose à déchiffrer, le texte invite, dans une certaine mesure, au désaveu de l'image poétique. Dans le rêve aussi bien que dans la réalité, dans le poème et dans la relation érotique qui ne font qu'un, le corps aimé conserve son mystère irréductible :

> Il y a toi sans doute que je ne connais pas, que je connais au contraire.
> Mais qui présente dans mes rêves s'obstine à s'y laisser deviner sans y paraître.
> Toi qui restes insaisissable dans la réalité et dans le rêve.
> Toi qui m'appartiens de par ma volonté de te posséder en illusion mais qui n'approches ton visage du mien que mes yeux clos aussi bien au rêve qu'à la réalité[88].

2. L'ombre et la lumière

2.1. « Quel savoir se préfigure ici dans la splendeur ? »

Dans le poème « Je vis toujours » daté d'octobre 1946, Éluard écrit ces vers qui composent un « nu » féminin :

> J'ai vu clair dans la nuit toute nue
> Dans la nuit toute nue quelle femme
> M'a montré son visage s'est montrée toute nue[89].

Par la proximité étonnante des termes « clair » et « nuit », par l'apparition sensuelle qui éclaire le ciel nocturne, la nudité apparaît dans la tension entre l'obscurité et la lumière, révélant la beauté érotique-voilée du corps féminin. Ce poème publié en 1947 dans le recueil *Le temps déborde* est à peu près contemporain de « Source entière », un groupement de poèmes écrits par André Frénaud entre 1947 et 1949 et qui deviendra une section de son recueil *Il n'y a pas de paradis* (1962). Le poème liminaire de cette section s'intitule « Obscure apparue » : ce titre qui confine à l'oxymore situe à son tour la vision du féminin dans l'interstice de l'obscur et du

[88] *Ibid.*

[89] Paul Éluard, « Je vis toujours », *Le temps déborde* (1947), dans *O.C.*, t. II, *op. cit.,* p. 103.

lumineux. L'éloge de la beauté féminine qui parcourt le texte aboutit à un écho lexical au mot « nu » dans les derniers vers : « belle comme un coup de main chanceux, / dénuée, belle[90] ». La forme adjectivale « dénuée » évoque ici le dépouillement, notion chère à Frénaud d'un point de vue thématique comme stylistique, mais suggère aussi la mise à nu par son étymologie latine *denudare*. Aussi, l'apparition du corps nu semble être un point de convergence de la rhétorique laudative qu'on retrouve dans ces deux poésies, bien qu'elles n'accordent pas la même place à l'érotisme. En effet, si l'écriture du désir et de l'érotisme amoureux est une pierre angulaire de la poétique éluardienne, elle est plus périphérique au sein de l'œuvre frénaldienne, surtout animée par des interrogations ontologiques, dans la veine d'un ensemble de poètes de la seconde moitié du XX^e^ siècle que Jean-Yves Debreuille nomme « poètes de l'élément-terre[91] ». Malgré les divergences importantes qui existent entre l'esthétique d'Éluard, un des chefs de fil du surréalisme et celle de Frénaud, particulièrement méfiant envers les théories surréalistes, ce dernier partage avec son aîné et d'autres membres du mouvement une fascination pour la beauté féminine et une aspiration au féminin comme issue possible à l'angoisse existentielle. Une rhétorique encomiastique caractérise ces poèmes : le corps féminin y apparaît le plus souvent sublimé et doté d'un pouvoir métamorphique, transformant les couleurs et les lignes du paysage. Si nous observons chez les poètes une représentation parfois stéréotypée du corps nu, objet de fantasmes et de louanges, notamment à travers la modernisation de certaines formes traditionnelles comme celle du blason – que nous avons déjà étudiée dans les poésies d'Aragon et de Desnos –, la nudité féminine est aussi un principe de visibilité qui révèle le monde, car un « savoir » se profile dans la « splendeur » du corps de la femme, selon la formule d'André Frénaud[92].

Le corps de la femme apparaît dans « Sur les remparts » comme une source de lumière et de couleur par le rappel visuel de la rondeur qui place en miroir le soleil, les orangers, l'œil et les seins :

> SUR LES REMPARTS
>
> Toujours mille flèches du soleil, chacune est pour nous.
>
> Il fait chaud ici comme la terre est ronde comme l'œil est visible du bonheur.

[90] André Frénaud, « Obscure apparue », « Source entière », *Il n'y a pas de paradis,* Paris, Gallimard, « NRF », 1967 [1962], p. 49.

[91] Jean-Yves Debreuille, « Au tournant du siècle : la poésie de l'élément-terre », *art. cit.,* pp. 231-241.

[92] André Frénaud, « Quel savoir se préfigure ici dans la splendeur ? », « Le Turc à Venise », *Il n'y a pas de paradis, op. cit.*, p. 225.

> Au-dessus des remparts où le soleil couchant éparpille sa boule énorme entre les orangers, toi, tout à l'heure, tu laisseras monter tes seins dans mes paumes pour dorer notre nuit[93].

Deux sèmes sont associés ici à la nudité sublimée du corps de la femme : celui de la visibilité, à travers l'analogie entre la « terre » et « l'œil », et celui de la lumière avec la palette des couleurs chaudes – de l'orange au doré –, la mention de la chaleur et l'image des flèches qui évoque les rayons du soleil autant qu'une mythologie amoureuse bien connue. La sensualité de la scène tient à la fois de la rencontre érotique des paumes et des seins, et du dévoilement progressif et théâtral d'une partie du corps qui symbolise la féminité dans l'imaginaire collectif. La présence explicite de la couleur *orange* ainsi que l'obsession géométrique pour la forme sphérique rappellent ici l'érotique éluardienne[94] (notamment l'imagerie d'un poème comme « La courbe de tes yeux ») car elles révèlent le lien constant établi par les deux poètes entre le corps de la femme et une réalité d'ordre cosmique. Le corps et l'univers semblent être interchangeables. Au soleil qui disparaît derrière les remparts à l'heure où tombe le soir, succèdent les seins féminins, comme un « rempart » à l'obscurité de la nuit, des astres de substitution. Cette incommensurabilité du corps nu, qui a le pouvoir de réorganiser l'espace et d'influer sur le temps, est un élément essentiel de l'écriture encomiastique dans les deux poétiques. Le poème « Source totale » de Frénaud expose à son tour une représentation sublimée du corps nu. La lumière symbolise cette fois une forme d'absolu dans l'éloge du féminin :

> *Je t'ai reconnue aussitôt vue,*
> *forme de mon désir de lumière*.
>
> Beauté blasonnée par l'absolu,
> le triangle, la chevelure,
> les yeux rêvés par le malheur,
> la longue cuisse, la peau pâle,
> caressée sans amour,
> sans amour caressant […][95] ».

[93] André Frénaud, « Sur les remparts », *ibid.,* p. 172.

[94] Nous pensons aux vers « Ta chevelure d'oranges dans le vide du monde / Dans le vide des vitres lourdes de silence / Et d'ombre où mes mains cherchent tous tes reflets », Paul Éluard, *À défaut du silence, O.C.,* t. I, *op. cit.,* p. 165.

[95] André Frénaud, « Source totale », *Il n'y a pas de paradis, op. cit.,* p. 65.

La rime interne « reconnue » / « vue » met l'accent sur le *topos* du coup de foudre dans l'apparition de la figure féminine qui quitte sa forme humaine pour prendre la consistance (ou l'inconsistance) d'une entité de lumière au vers suivant. Ce corps épouse ainsi une forme paradoxale, qui n'est précisément pas une forme car elle est définie par le désir et la lumière qu'on ne peut toucher ni délimiter dans l'espace. Parce qu'il est identifié comme une « source totale », convoquant l'imaginaire pictural de la nudité par les motifs de l'eau et de la lumière dans ce titre métaphorique, le corps féminin est à proprement parler idéalisé. Il ne se limite pas à sa corporéité matérielle et, débordant les contours de la silhouette, confine à une étendue sans frontières, à l'illimité, à l'absolu. Il est aussi, plus qu'une vision, le principe même de visibilité. De même pour la notion abstraite de la « Beauté » qui met en avant le genre du blason que Frénaud reprend ici sous forme modernisée, au prisme de différentes parties du corps énumérées au fil du poème. Comme la sphère pour la poitrine, le triangle est une forme géométrique qui suggère le sexe féminin et le portrait cubiste se poursuit par « la chevelure », la métonymie de « la longue cuisse » et la « peau pâle ». Le mot « absolu » sous sa forme substantivée permet d'insister sur la dimension inhumaine et irréelle d'une beauté idéalisée. Il existe néanmoins une tension entre le voile d'idéal qui sublime cette beauté en une forme harmonieuse et la décomposition du nu par sa fragmentation en éléments corporels disparates.

Nous retrouvons une équivalence entre les notions de lumière et de nudité dans la poésie d'Éluard. Comme chez Frénaud, la lumière associée à la nudité féminine est moins une caractéristique du corps dépeint qu'une indication sur le bouleversement que produit la vision, un bouleversement chromatique et pictural dans le tableau poétique. Le poète va même jusqu'à apposer les mots « nudité » et « lumière » comme des synonymes qualifiant l'un l'autre dans ces vers extraits de *La rose publique* (1934) : « Ta nudité lumière me dénude[96] ». La nudité, parce qu'elle se présente dans ce vers sous le signe d'un élément immatériel tel que la lumière, produit l'effacement des contours qui séparent les corps, à la manière des nus impressionnistes[97]. Dans le dédoublement lexical de la dérivation, la nudité ne désigne pas seulement ici le corps de la femme mais dit quelque chose de l'état psychique du poète qui observe la scène. Il en va là d'un triple dévoilement, du corps regardant, du corps regardé, et du monde, rappelant la définition phénoménologique du corps propre à travers une relation

[96] Paul Éluard « Rien d'autre », *La rose publique, O.C.,* t. I, *op. cit.,* p. 437.

[97] Parmi un réservoir d'exemples nombreux, on peut citer les célèbres nus de Renoir : *La Baigneuse, La Baigneuse aux cheveux longs* ou *Nu couché, vu de dos*. Voir annexes, figures 24, 25 et 26.

intime entre mon corps et le monde, le monde incluant les corps autres que le mien. Michel Collot, qui mobilise les travaux des phénoménologues dans ses recherches sur la poésie moderne, cite Merleau-Ponty[98] dans une intervention intitulée « L'espace-corps » :

> L'expérience de la perception révèle que le corps est à la fois voyant et visible, touchant et touché, sujet et objet ; il nous ouvre à un monde dont il fait lui-même partie. C'est ce qui fait dire à Merleau-Ponty que mon corps « est fait de la même chair que le monde », ou que « le monde est fait de l'étoffe même du corps ». Le corps propre n'est qu'un pli dans la chair du monde, grâce auquel celle-ci accède à la conscience : « l'espace lui-même se sait à travers mon corps »[99].

À la lumière de cette définition, les nus d'Éluard relèvent autant de l'image poétique que d'une représentation fidèle à l'expérience de la perception. Le corps nu est certes sublimé à travers les tropes de la lumière, mais cette nudité figure la porosité entre le corps et le monde. L'association de la nudité à la lumière traduit aussi la nature labile du corps comme organe de connaissance et ce, doublement : par son double statut de sujet et d'objet, il est toujours à la fois ce qui perçoit et ce qui est perçu, éclairé par le regard mais en même temps source de lumière. Le corps de l'autre, étant à la fois le monde pour moi et pourtant lui-même « ouverture » à part entière au monde, a cette spécificité que sa mise à nu me met à nu ou, comme l'écrit Éluard, sa « nudité lumière me dénude ». Lorsqu'il évoque le corps féminin, le poète préfère d'ailleurs le dénommer comme « chair » plutôt que comme « corps », épousant, au-delà des raisons prosodiques et mélodiques qui peuvent justifier ce choix, la définition phénoménologique du corps propre qui est « fait de la même chair que le monde ». Dans un essai sur la phénoménologie de Husserl, Didier Franck propose un ajustement traductologique, significatif si on l'applique aux poèmes d'Éluard, en substituant le mot « chair » à la locution « corps propre[100] » habituellement choisie pour traduire le *Leib*. Que le terme retenu soit

---

[98] Michel Collot cite ici trois passages de Merleau-Ponty, extraits successivement des œuvres : *Le Visible et l'invisible* (1964), *L'Œil et l'Esprit* (1964) et *Signes* (1960).

[99] *Id.*, « L'espace-corps », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), [publication en ligne en septembre 2008] : www.epistemocritique.org, pp. 9-16. Voir aussi Ridha Bourkhis et Laurence Bougault, « Le paysage est un lieu privilégié du lyrisme moderne… », Entretien avec Michel Collot, *Acta fabula*, vol. 9, n°6, 2008, URL : http://www.fabula.org/revue/document4257.php.

[100] Dans son essai sur Husserl, Didier Franck discute en effet ce terme de « corps propre » par lequel on traduit le concept de « *Leib* » et propose de lui substituer le mot « chair ». Ainsi, il accompagne son analyse du paragraphe 44 des *Méditations cartésiennes* de Husserl par cette remarque traductologique : « Ce texte montre nettement l'absurdité qu'il y a à traduire, comme on le fait souvent et pour des motifs très différents et divergents, "*Leib*" par "corps propre". Dans la sphère du propre, tous les corps sont des corps propres, et la différence ne passe pas entre deux types de corps mais entre les corps en général et le "*Leib*". », Didier Franck, *Chair et corps. Sur la phénoménologie de Husserl,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 94.

« chair », ou « corps propre » (selon la terminologie de Merleau-Ponty que Michel Collot reprend dans ses travaux), il semble qu'il désigne une porosité des corps et du monde dans l'expérience de la perception.

La chair, lorsqu'elle est nue, est ainsi une matérialisation de la lumière pourtant immatérielle par définition. La superposition de ces deux éléments qui semblent *a priori* hétérogènes dans la représentation de la nudité révèle une conception précise du corps et de la relation érotiques pour le poète, qui les considère sous l'angle de la découverte. Jean-Pierre Richard va jusqu'à affirmer une identité possible entre la chair et la clarté dans la poésie d'Éluard, pour convertir la différence qualitative entre la matière corporelle et la lumière abstraite en « une différence de degré » :

> Claire, la chair, parce qu'essentiellement expansive et rayonnante. Entre chair et lumière n'existent ici qu'une différence de degré, que des variations de fluidité ou d'énergie : la chair étant une clarté plus lourde, moins agile, plus opaque, mais plus succulente aussi, plus liée, plus chargée de rêves et d'humeurs[101].

La chair érotique ainsi conçue comme clarté a la particularité de faire accéder la conscience à une sensibilité accrue au monde mais aussi à ma propre chair, comme le formule Éluard dans « Dit de la force de l'amour » : « Toi qui fus de ma chair la conscience sensible[102] ». Dans *Le phénomène érotique,* Jean-Luc Marion distingue, lui aussi, la chair « de simples corps physiques [qui] […] résistent en vertu de leur spatialité, donc de leur impénétrabilité[103] » à mon propre corps :

> Je ne me libère et ne peux devenir moi-même qu'en touchant une autre chair, comme on touche au port, parce que seule une autre chair peut me faire place, m'accueillir, ne pas me renvoyer, ni me résister – faire droit à ma propre chair et me la révéler à moi-même en lui ménageant une place[104].

Le corps d'autrui, en tant qu'il est chair, confirme et justifie ainsi ma propre existence charnelle. À la lumière de ces différentes définitions phénoménologiques de la chair, la découverte de la nudité dans les poèmes est double. Elle correspond d'abord à une découverte littérale du corps des amants dans la relation érotique. Mais elle fait surtout signe vers une découverte d'ordre

---

[101] Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 132.

[102] Paul Éluard, « Dit de la force de l'amour », *Poèmes politiques,* (1948), *O.C.,* t. II, *op. cit.,* p. 223.

[103] Jean-Luc Marion, *Le phénomène érotique, op. cit.*, p. 199.

[104] *Ibid.,* p. 201.

épistémique, car la révélation du corps d'autrui comme chair me révèle mon propre corps comme chair.

On retrouve cette boucle épistémique décrite par Jean-Luc Marion dans la poétique de Joë Bousquet qui établit un lien entre le motif de la lumière et cette révélation érotique de la chair à travers le thème de la nudité. Le poète voit en effet dans l'expérience érotique et amoureuse un mécanisme de connaissance de soi, car pour lui, « l'amour […] est accès à soi-même[105] ». L'image de l'ouverture, d'ailleurs articulée à la mise à nu par Bataille aussi bien que par Levinas, est une figuration du corps nu dans les poèmes de Bousquet, comme le montre Nicole Bhattacharya :

> Toutes ces perspectives métaphysiques, qui transfigurent la sensualité, se profilent dans la contemplation de la nudité féminine, cérémonie d'ouverture. […] Pour l'amant, la dénudation est l'instant de l'illumination première[106].

La nudité n'est dès lors plus réductible à une vision purement esthétique mais ouvre à une pensée métaphysique et à un au-delà de la pure corporéité. Débordant son enveloppe matérielle et en négociation intime avec l'altérité, la nudité contemplée est une source d'« illumination » au sens où elle révèle le « corps propre » ou la chair du poète à lui-même. Dans *Le Cahier noir* (1989), Joë Bousquet reprend la métaphore de la lumière observée chez Frénaud et chez Éluard pour souligner différentes expériences de *découverte* qui se jouent dans la dénudation :

> Si ton corps s'est découvert c'est à travers une beauté qui te change en pure lumière. Sa nudité est un berceau dans mon regard où je suis ce qui dénude mon regard. Il y a dans ton corps qui se découvre une lumière ensevelie où je me relève comme son roi d'avant la vie[107],

L'apparition de la nudité produit ici un faisceau épiphanique qui révèle symétriquement le corps regardant – le *je* poétique – dans toute son épaisseur temporelle, voire outre-temporelle. La formule énigmatique « roi d'avant la vie » signale aussi le dépassement du corporel vers le spirituel, dans un écho à la profondeur ancestrale et à la dimension littéralement métaphysique du corps, révélées par la mise à nu. Le texte fait entendre la polysémie du verbe « découvrir » dans la syllepse qui réunit la découverte concrète et métaphorique du corps sous le même terme

[105] Joë Bousquet, *La Tisane des Sarments,* Paris, Denoël et Steele, 1936, p. 98.

[106] Nicole Bhattacharya, *Joë Bousquet. Une expérience spirituelle*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1998, p. 155.

[107] Joë Bousquet, *Le Cahier noir,* texte établi et annoté par Christine Michel, Paris, Éditions Albin Michel, 1989, p. 50.

pour désigner une forme d'abandon confiant au regard de l'autre. Dans un autre extrait du *Cahier Noir,* le poète décrit plus précisément cette découverte du monde et de soi par celle du corps féminin. Le dévoilement est progressif, de la vision d'un corps qui est d'abord perçu comme « le premier objet venu » jusqu'au bouleversement de l'ordre du monde, dévoilé à son tour, pour celui qui perçoit la nudité :

> Une femme m'est apparue. Je la recevais depuis longtemps, mais sans la voir, comme le premier objet venu, elle mettait mes yeux dans mes yeux.
> Soudain elle s'est dévoilée dans une clarté qui la faisait intouchable. Le fait était nouveau, mais si merveilleusement ordonné qu'il me paraissait naturel, simple comme la beauté des cimes neigeuses pour qui n'a jamais vu que l'Afrique chaude. Sa transparence a fleuri entre mes pensées, elle m'enivre avec l'oubli de mon corps. Elle n'est pas une femme, elle est l'apparition de la vie, et je n'ai même plus un corps pour me sauver d'elle, il me faudrait la toucher, trouver sous ses vêtements la saveur de la chair que j'ai perdue.
> Je me réfugierai dans sa nudité, me glisserai en elle comme si un serpent me guidait. À pleines poignées, je saisirai sa chair pour m'en refaire un corps d'homme. Volupté de la pénétrer. Toute sa chair se hérisse pour m'unir au spectre qui m'avait devancé dans ses entrailles. Clarté que mes regards avaient appelée sur moi, ah ! je recevrai un corps de la lumière assez vivante pour m'enlever à la vie[108].

L'apparition de la nudité produit un premier déplacement perceptif avec la formule énigmatique « elle mettait mes yeux dans mes yeux » qu'on peut comprendre comme l'accès à une lucidité supplémentaire : les yeux qui ne voyaient pas auparavant sont replacés dans leur capacité visuelle pleine par la nudité réversible de ce corps nu. Loin d'être un simple objet qui se laisse passivement dévisager, le corps apparu est actif dans ce déplacement qu'il produit sur le plan syntaxique par sa position de sujet grammatical. L'adverbe « soudain » marque une première étape dans l'épiphanie du corps nu à travers le sème de la lumière. Cette épiphanie est la découverte d'un autre corps pour le poète, mais aussi, la découverte de sa propre chair. C'est en touchant cette chair que, comme l'écrit Jean-Luc Marion dans *Le phénomène érotique,* le poète peut « faire droit à [sa] propre chair » car seul le contact avec une autre chair peut lui permettre de retrouver « la saveur de la chair [qu'il a] perdue ». Comme celui de la lumière, le sème de la transparence contribue à faire de l'image de la nudité une voie d'accès à l'imaginaire (« Sa transparence a fleuri entre mes pensées ») sans pour autant que le texte néglige la dimension charnelle du corps nu. La dématérialisation de la forme en lumière n'est donc pas une désincarnation car, si dans le deuxième alinéa l'apparition nue est « intouchable » parce qu'elle est une pure clarté, la suite du texte, rédigée au futur, l'incarne dans le corps à corps

[108] *Id.*, *D'un regard l'autre. Journal,* Paris, Verdier, « Collection jaune », 1982, pp. 102-103.

érotique. Tout au long de l'extrait, la figure féminine oscille entre l'allégorie de la vie et une chair nue qui « se hérisse » lorsque le poète la saisit dans la « volupté de la pénétrer ».

Pourtant, contrairement à la rhétorique laudative qui relie la lumière à la nudité dans les poèmes que nous avons lus de Frénaud et d'Éluard, la découverte du corps dans le texte de Bousquet est aussi érotique qu'inquiétante : si la chair parcourue de frissons témoigne du plaisir érotique, le « serpent » qui guide le geste sensuel, mais aussi le « spectre » et les « entrailles » mentionnés à la fin de l'extrait, ouvrent le corps vers un au-delà morbide. La représentation de la nudité sous la plume de Bousquet, bien qu'elle participe par certains aspects des nus érotiques-voilés surréalistes, s'en distingue aussi nettement, notamment par une poétique de l'obscène et l'ouverture de l'imaginaire érotique à celui de la mort qui feront l'objet de notre chapitre suivant.

2.2. Les variations sur le nu féminin dans les poèmes d'Éluard

Dans la poésie d'Éluard, le mot « nu » sous toutes ses formes grammaticales et dans toutes ses nuances sémantiques est omniprésent dans la quasi-totalité des recueils, comme l'indiquent les trois cycles de poèmes d'amour qui révèlent chronologiquement les corps de Gala, de Nusch et de Dominique. À titre d'exemple, nous pouvons noter que le recueil *Poésie ininterrompue* (1946) s'ouvre avec le vers « Nue interrompue ensommeillée[109] » et l'adjectif inaugural « nue », au féminin, parcourt à huit reprises le recueil, sans compter les allusions par synonymie au corps dévêtu. Le « nu » correspond dans ces huit occurrences tour à tour à la nudité érotique,

> Nous deux toi toute nue
> Moi tel que j'ai vécu
> toi la source du sang
> Et moi les mains ouvertes
> Comme des yeux
> Nous deux nous ne vivons que pour être fidèle
> À la vie[110],

à la nudité du paysage qui est nu par analogie avec le corps féminin,

[109] Paul Éluard, « Nue effacée ensommeillée… », *Poésie ininterrompue, O.C.*, t. II, *op. cit.,* p. 28.
[110] *Ibid.*, p. 44.

Sur la nature nue où je tiens une place
Plus grande que mes songes
Où je suis seule et nue où je suis l'absolu
L'être définitif[111] »,

et à la nudité, au sens figuré, de l'amour pour souligner son caractère évident et limpide, comme dans le vers « Constant amour multiplié tout nu[112] ». Mais au-delà de son existence purement thématique, la nudité correspond à un mot d'ordre esthétique d'Éluard. D'un côté la nudité signale sans équivoque le désir érotique ; de l'autre, elle renvoie à une herméneutique, au désir de déchiffrer le réel, de le révéler au sein du poème. Ainsi lisons-nous dans le texte théâtral « La poésie contagieuse » ces mots attribués à la figure du poète : « La poésie véritable s'accommode de nudités crues, de planches qui ne sont pas de salut, de larmes qui ne sont pas irisées[113] ». La juxtaposition de ces trois groupes nominaux éclaire une ligne esthétique : la conception sacrée et esthétisée de la poésie est rejetée au profit d'une langue sans ambages et sans fioritures, qui s'empare des choses sans médiation. Par la mention des « nudités crues », le poète s'insurge ici contre un « langage poétisé[114] », inapte à saisir l'expérience du réel. La nudité désigne une forme de transparence, de simplicité voire de facilité dans l'écriture[115] :

Je te regarde tout est nu
Dehors les barques ont peu d'eau
Il faut tout dire en peu de mots
La mer est froide sans amour[116].

Le langage poétique, symétriquement aux corps et au monde, obéit à un principe de nudité exigeant, sur les plans syntaxique et lexical, le dépouillement et le minimal qui sont

[111] *Ibid.,* p. 31.

[112] *Ibid.,* p. 29.

[113] Paul Éluard, « La poésie est contagieuse », *Les sentiers et les routes de la poésie* (1952), *O.C.*, t. II, p. 531.

[114] *Ibid.*

[115] *Facile* est le titre d'un recueil de 1935 qui fait partie du cycle Nusch. Parmi de nombreux travaux éminents qui mettent l'accent sur ce qu'Éluard nomme lui-même « l'évidence poétique » de son écriture, nous pouvons mentionner l'étude de Jean-Pierre Richard dans *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, « Points Essais », Paris, 1964 ; la monographie de Jacques Gaucheron : *Paul Éluard ou la fidélité à la vie*, Toulouse, Le temps des cerises, [Éditeurs], 1995 ou encore l'ouvrage de Daniel Bergez : *Éluard ou le rayonnement de l'être*, Paris, Champ Vallon, « Champ poétique », 1982.

[116] Paul Éluard, « Marine », *Le phénix, O.C.,* t. II, *op. cit.,* p. 445 et 446.

paradoxalement la seule expression possible d'une totalité insaisissable. Pour Jean-Marie Gleize, qui propose le concept de « nudité intégrale[117] » pour identifier, dans l'écriture, un « désir d'accès à la nudité nue »,

> [c]e qui est sûr, c'est que l'intention d'Éluard est « réaliste » : il ne cherche pas, par la multiplication quasi magique des « merveilleuses » images […] à dé-payser le réel, à produire des doubles délirants ou rassurants, euphorisants, anesthésiants. Il croit au contraire. Il entend conduire ou reconduire incessamment au réel par l'image, qui ne saurait « mentir »[118].

Le terme « réaliste », ici entre guillemets, permet au critique de souligner la différence entre le réalisme en tant que courant artistique, auquel s'oppose justement le *sur*réalisme, et le souci constant du réel qui définit l'écriture « nue » d'Éluard. L'enjeu d'une esthétique de la nudité qui ne serait pas contradictoire avec la poésie de l'image pour le poète, réside en partie dans cet écart que postule le surréalisme entre le réalisme comme modalité de représentation et la notion même de réel. On y voit aussi l'indice, dans l'écriture, d'une conception de la beauté érotique-voilée sous le signe du contraste, qu'une grande partie des artistes surréalistes ont en partage : la nudité, dans la définition de l'érotisme comme intermittence, toujours partiellement voilée dans son dévoilement, se déploie dans l'écriture poétique à travers la conjonction d'une nudité syntaxique et lexicale et d'une poésie de l'image.

Éluard établit aussi une équivalence entre nudité et clarté, reprenant le motif pictural traditionnel du nu *clair* déjà observé chez Valéry pour le transposer dans l'écriture poétique. Le rapport analogique de la clarté et de la nudité recoupe celui du poème et de l'œuvre picturale qui font tous deux du corps féminin un principe de visibilité. Pour le poète, celle qui est « nue et visible de partout[119] » est surtout celle qui rend visible, car « [s]a douce nudité dispense la lumière[120] ». Le rapport du corps et du monde, le deuxième incluant le premier dans une cosmogonie traditionnelle, se trouve ainsi inversé par un retournement phénoménologique qui place le corps féminin au centre de l'expérience de la perception. Ouvrant la conscience du poète au monde, lui ouvrant les yeux sur ce qui lui était jusque-là indifférent, la nudité féminine n'est plus celle d'un corps mais celle de tous les corps :

> La nature s'est prise au filet de ta vie.

---

[117] Jean-Marie Gleize, *Le Principe de nudité intégrale. Manifestes,* Paris, Seuil, 1998.

[118] *Id., Paul Éluard,* Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 2002, pp. 194-195.

[119] Paul Éluard, « Nue effacée ensommeillée… », *Poésie ininterrompue, O.C.*, t. II, *op. cit.,* p. 28.

[120] *Id.,* « Les souvenirs et le présent », *Une leçon de morale* (1949)*, ibid.,* p. 320.

L'arbre, ton ombre, montre sa chair nue : le ciel.
Il a la voix du sable et les gestes du vent
Et tout ce que tu dis bouge derrière toi[121].

Par le flou référentiel (entre le pronom « tu » et le pronom « il »), l'attribution d'une « chair nue » à l'arbre et la synesthésie entre la vue, l'ouïe et le toucher, on ne sait plus vraiment qui de la femme ou de la nature est la silhouette de premier plan ou l'arrière-plan du tableau poétique. De même, on hésite dans la détermination générique du modèle pictural, entre le nu et le paysage. La nudité, attribuée à la fois au paysage, au corps mais aussi au poème lui-même qui dévoile tous ces éléments (« montre »), fait donc office de motif catalyseur dans l'extension du corps féminin au paysage. Pour Éluard, qui entretient des relations multiples avec les peintres et dont la réflexion esthétique se centre sur le paradigme pictural dans l'écriture poétique, l'analogie entre les deux médias de figuration[122] passe notamment par ce jeu générique sur les catégories du paysage et du nu en peinture :

LE PAYSAGE NU
Le paysage nu
Où je vivrai longtemps
A de tendres prairies

Des bois où les oiseaux
Entrouvrent tes paupières
Sous un ciel réfléchi
Par ton front sans nuages

Mon unique univers
Ma légère accordée
Au rythme de nature
Ta chair nue durera[123]

[121] *Id.*, « Les petits justes », *Capitale de la douleur, O.C.,* t. I, *op. cit.,* p. 173.

[122] Voir à ce propos, les analyses de Bernard Vouilloux dans *Tableaux d'auteurs : Après l'Ut pictura poesis*, Presses Universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 2004.

[123] Paul Éluard, « Paysage nu », *Lingères légères* (1945), *O.C.,* t. II, *op. cit.,* p. 11.

Là encore, le thème de la nudité, qualifiant d'abord le paysage puis la « chair » de la femme, véhicule une atmosphère picturale plus qu'il n'est un motif délimité. Le poème est à la fois un *nu* et un *paysage* par une contamination sémantique qui désigne la couleur claire des prairies, l'ouverture des paupières, le ciel dégagé et, sur un plan plus métaphorique, la légèreté des corps en harmonie avec la nature. Lola Bermudez souligne cette omniprésence lexicale et phonique de la nudité, qu'elle relie à « La couleur nue » de la poésie d'Éluard, faisant de ces « glissements sémantiques » qu'entraîne le nu, un paradigme pictural :

> Par ailleurs, outre la séquence [substantif « nudité » + préposition] fortement représentée, on trouve un autre circuit de production de sens, où le noyau NU semble être une matrice génératrice entraînant des chaînes mélodiques clés dans cette poésie, illuminant, comme par effraction, des mots tels que : « nuée », « exténuée », « nuage », « nuit », « ennui » […] Le nu entraînant, bien entendu, des glissements sémantiques vers corps, peau, etc., colorant de multiples connotations sensuelles l'érotisme d'Éluard[124].

La porosité générique du nu et du paysage s'accompagne le plus souvent d'une détermination genrée pour le poète qui attribue le privilège du voir et du « donner à voir » (selon sa célèbre formule esthétique) à une essence supposée féminine. Dans cette rhétorique encomiastique, le visible est indissociable de la nudité, très largement thématisée comme féminine (« Nous deux, toi toute nue »), à travers la reprise d'une cosmogonie héritée de la poésie romantique[125] qui lui permet, comme dans « Paysage nu » (*Lingères légères,* 1945), d'étendre la nudité féminine au paysage mais aussi de superposer deux imaginaires, celui de la figure érotique et celui de la figure maternelle. Cette superposition, propice à la démultiplication des rêveries autour du féminin, est aussi repérée par Bachelard comme une modalité de la poésie encomiastique dans *L'Eau et les rêves* :

> Cette valorisation substantielle qui fait de l'eau un lait inépuisable, le lait de la nature Mère, n'est pas la seule valorisation qui marque l'eau d'un caractère profondément féminin. Dans la vie de tout homme, ou du moins dans la vie rêvée de tout homme, apparaît la seconde femme : l'amante ou l'épouse. La seconde femme va aussi être projetée sur la nature. À côté de la mère-paysage prendra place la femme-paysage. Sans doute les deux natures projetées pourront interférer ou se recouvrir[126].

[124] Lola Bermudez, « La couleur nue », *art. cit.*, p. 270.

[125] Voir Émilie Frémond, *Le surréalisme au grand air,* Paris, Classiques Garnier, 2016.

[126] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.,* p. 171.

L'articulation de ces deux images d'Épinal permet aussi à Éluard un certain dépassement des stéréotypes du féminin en ce qu'elle abolit, toujours dans l'exigence d'une beauté « érotique-voilée », l'injonction morale de la femme-mère à la pudeur et au dévouement autant qu'elle perturbe le fantasme sexuel de la femme-objet. Dans de nombreux poèmes, par cette double superposition de la femme au paysage et de la mère à l'amante, la femme nue est matricielle au sens spatial avant de l'être au sens symbolique : elle est la matrice de la vision poétique, le retour à l'enfance face au « paysage féminin » autorisant une découverte originaire :

EXTASE
Je suis devant ce paysage féminin
Comme un enfant devant le feu
Souriant vaguement et les larmes aux yeux
Devant ce paysage où tout remue en moi
Où des miroirs s'embuent où des miroirs s'éclairent
Reflétant deux corps nus saisons contre saisons

J'ai tant de raisons de me perdre
Sur cette terre sans chemin et sous ce ciel sans horizon
Belles raisons que j'ignorais hier
Et que je n'oublierai jamais
Belles clés des regards clés filles d'elles-mêmes
Devant ce paysage où la nature est mienne

Devant le feu le premier feu
Bonne raison maîtresse
Étoile identifiée
Et sur la terre et sous le ciel hors de mon cœur et dans mon cœur
Second bourgeon première feuille verte
Que la mer couvre de ses ailes
Et le soleil au bout de tout venant de nous
Je suis devant ce paysage féminin
Comme une branche dans le feu[127].

[127] Paul Éluard, « L'extase », *Le temps déborde*, *O.C.*, t. II, *op. cit.,* p. 107.

Le « paysage féminin » ou la « femme-paysage » selon le terme de Bachelard, est une variation picturale qui, dans le poème, révèle aussi des associations d'idées inconscientes. Ici, l'imaginaire érotique de la matière, du reflet comme « le principe fondamental de la cosmogonie éluardienne[128] » au feu qui réchauffe avant de consumer et à la branche phallique, accompagne la plongée dans l'enfance du poète. La conjonction de l'érotique et du maternel dans la nudité, celle des corps, celle, picturale et chromatique, de la nature aussi bien que, celle, métaphorique, de l'origine et des premières perceptions, est aussi interprétable par l'influence des théories freudiennes sur le complexe d'Œdipe. Par ces associations d'images – peut-être inconscientes –, la vision érotique de la nudité féminine se colore implicitement ou explicitement des empreintes d'une figure maternelle. Ce même phénomène de dédoublement de la figure féminine prend la forme du jeu homonymique dans un poème d'André Frénaud, « C'est pour moi la mer ». Le texte associe la rumeur et le mouvement érotiques de la « mer » au souvenir obsédant et originaire de la « mère », deux images ouvrant au rêve et perturbant le sommeil calme, par l'homonymie des deux mots :

> Une grande masse de mer bruissante
> s'élance et revient. […]
> Mille instants de l'eau qui s'en vont, puis frappent
> sans lune et sans crainte la chambre où je dors.
> Ô je m'ouvrirai, les rêves débordent[129].

Au temps qui déborde pour Éluard à la mort de Nusch (*Le temps déborde,* 1947), répond ici le débordement des rêves rappelant le souvenir de la mère disparue, reliant deux écritures où la figure féminine matricielle est à l'origine de la parole poétique, par sa présence ou par le vide que son absence « creuse[130] ». Face à cette figure féminine ambiguë, dans laquelle l'image de la mère redouble en filigrane l'image, plus évidente, de l'amante, le poète redevient un enfant émerveillé. En témoigne aussi un poème du recueil *Corps mémorable* (1947) publié par Éluard après la perte de sa compagne Nusch au mois de novembre 1946 :

---

[128] Atle Kittang, *D'amour de poésie. Essai sur l'univers des métamorphoses sur l'œuvre surréaliste de Paul Éluard,* Paris, Lettres modernes, coll. « Situations », 1969, pp. 60-61.

[129] André Frénaud, « C'est pour moi la mer », *La Sorcière de Rome, Depuis toujours déjà, op. cit.*, p. 127.

[130] « Ô mon amie creuse qui m'a pris et t'enfles, / en vain, tu t'acclames, ô claquemurée. », *ibid.*

ENTRE LA LUNE ET LE SOLEIL
Je te le dis, gracieuse et lumineuse
Ta nudité lèche mes yeux d'enfant.
Et c'est l'extase des chasseurs heureux
D'avoir fait croître un gibier transparent
Qui se dilate en un vase sans eau
Comme une graine à l'ombre d'un caillou.

Je te vois nue, arabesque nouée,
Aiguille molle à chaque tour d'horloge,
Soleil étale au long d'une journée,
Rayons tressés, nattes de mes plaisirs[131].

Par sa structure formelle et la simplicité du lexique choisi, ce poème obéit au principe esthétique de la *facilité* : il est composé de deux strophes de longueur inégale – un sizain suivi d'un quatrain – qui se centrent respectivement sur la parole amoureuse et sur la vision du corps nu, cette dernière se substituant à l'échange verbal dans le dispositif en entonnoir. La perception de la nudité déclenche, comme dans « Extase », un émerveillement enfantin. Les mots sont très simples, comme ceux d'un enfant : « chasseur », « gibier », « vase », « ombre », « caillou ». S'il rappelle les fictions des jeux d'enfant, cet enchaînement d'images et d'objets déclenche une rêverie aussi innocente qu'érotique, par la synesthésie entre le goût et la vue. Le contact avec le corps nu n'est en effet pas seulement visuel : la distance propre au sens de la vue est abolie grâce à l'intervention de la sensation gustative par le choix du verbe « lécher ». Aperçue comme un foyer de lumière *a priori* impalpable, la nudité est immédiatement goûtée et savourée. Le mot « extase », très présent dans l'œuvre d'Éluard, suggère ici la jouissance sexuelle, en écho au pluriel suggestif de « mes plaisirs ».

À partir du troisième vers du poème, une chaîne d'images surréalistes imbriquées les unes dans les autres fait surgir un imaginaire érotique spécifiquement éluardien. Un lexique lyrique apparait en pointillé à travers deux métaphores et une comparaison qui se déclenchent mutuellement dans l'enjambement des vers 4 à 6 : l'extase, la transparence, l'eau. Si la métaphore des « chasseurs heureux » évoque le gibier et par extension la chair, une deuxième métaphore rappelle le sexe féminin avec la dilatation et la forme suggestive du vase. La

[131] Paul Éluard, « Entre la lune et le soleil », *Corps Mémorable* (1947 ; 1948), *O.C.,* t. II, *op. cit.,* p. 123.

comparaison avec la graine, qui clôt la strophe, complète cette atmosphère érotique par une image, sexuelle encore, d'ensemencement. Le premier vers du quatrain estompe les contours du corps nu mais décrit avec précision ses mouvements à travers la métaphore de l'« arabesque nouée » pour désigner le corps féminin. Ce corps n'est plus simplement une image : aiguille de l'horloge par sa souplesse sensuelle et sa délicatesse ciselée, il figure, pour le poète, la conscience spatio-temporelle du monde et révèle les fantasmes qui peuplent son inconscient. Les « nattes » de cheveux se substituent aux rayons du soleil, rappelant par l'évocation de cette coiffure féminine la célèbre finale du poème « Un hémisphère dans une chevelure » de Charles Baudelaire : « Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs » (*SdP,* 301).

Ce doublet en prose du poème « Une chevelure » des *Fleurs du mal* (*FdM,* 26) établit une corrélation sensorielle entre l'appréhension érotique du corps féminin et l'accès à une conscience de soi, et plus précisément à l'épaisseur temporelle de la conscience. Le corps de l'autre dans la relation érotique ouvre sur un au-delà paradoxalement extra-corporel dans ces deux poèmes, qu'il s'agisse de souvenirs, de rêves ou de fantasmes. Le rapport entre le fantasme et la nudité est ainsi inversé : d'une image modelée par le fantasme, le corps nu de la femme se mue en voie d'accès aux souvenirs, secrets et fantasmes du poète. La nudité du corps est au cœur de cette quête poétique qui, dans le souvenir de nus féminins idéaux de Baudelaire, sublime son désir du corps féminin en une exigence esthétique :

> Je cherche un corps rien moins que corps
> comme charogne pour les hyènes
> Une table où la loi s'inscrive
> Pour un corps nu rien moins que nu[132].

2.3. Nuit et nudité dans la poésie de René Char

À première vue, cette exigence d'une nudité thématique et esthétique, figurée par la lumière, oppose la poétique d'Éluard à celle de René Char, souvent placée par la critique sous

[132] *Id.,* « Dans les pires conditions », *Une leçon de morale* (1950)*, ibid.,* p. 322.

le signe de l'obscur[133]. Symétriquement au motif de la lumière chez Éluard, la profusion de termes référant à l'isotopie de l'obscur dans la poésie de Char[134], au sens figuré comme au sens propre, qualifient une prédilection thématique pour la nuit en même temps qu'une écriture réputée difficile, voire hermétique. Contrairement aux poèmes d'Éluard dans lesquels la « soif d'être nue éteint toutes les nuits[135] », Char associe la nudité à l'imaginaire nocturne. Le poète se distingue aussi, comme Frénaud et Bousquet – plus proches de lui sur un plan esthétique –, de son ami Éluard et d'autres membres du groupe surréaliste, par la distance qu'il prend avec le mouvement dans une *Lettre à Benjamin Péret* rédigée en décembre 1935, juste après la publication de son recueil surréaliste *Le Marteau sans maître* en 1934. En dépit de sa brièveté, cette « traversée du surréalisme », étudiée par Olivier Belin dans *René Char et le surréalisme* (2011), a une influence déterminante[136] pour la production poétique de Char, qui souscrit lui aussi à la vision d'une beauté « érotique-voilée » dans la représentation du corps nu. Comme l'indique le titre de son recueil le plus connu *Fureur et mystère* (1948)*,* le poète entend réunir les contraires dans la densité d'une parole poétique qui place, dans la filiation de Baudelaire, la Beauté au centre de sa quête : « Dans nos ténèbres, il n'y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la Beauté[137] ».

La Beauté, qui éclaire les ténèbres mais conserve leur mystère, prend le plus souvent les traits d'une figure féminine par l'intermédiaire de laquelle le poète s'adresse à la femme aimée en même temps qu'à la poésie elle-même :

> LA VÉRITÉ VOUS RENDRA LIBRES
> Tu es lampe, tu es nuit ;
> Cette lucarne est pour ton regard,
> Cette planche pour ta fatigue,
> Ce peu d'eau pour ta soif

[133] De nombreux travaux sur Char portent sur la poétique de la nuit. Nous pouvons notamment mentionner le livre de Christine Dupouy *Jour et nuit de l'écriture dans l'œuvre de René Char*, Paris, Le Manuscrit, « Essais et Documents », 2007 ; la thèse de Nathalie Riou, *Se pencher sur l'obscur : la poésie de René Char* soutenue en 2008 sous la dir. de Philippe Forest ou bien l'étude de Laure Michel, « Obscurité de René Char. » dans *Études littéraires*, vol. 47, n°3, automne 2016, pp. 51-63 : https://doi.org/10.7202/1054010ar.

[134] Pour exemples, deux recueils publiés à plus de trentaine d'années d'écart, *Dehors la nuit est gouvernée* (1938) et *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle* (1972).

[135] Paul Éluard, « Portrait en trois tableaux », *Corps mémorable*, *O.C.,* t. II, *op. cit.,* p. 123.

[136] Pour l'importance du surréalisme dans la trajectoire poétique de Char, voir Jean-Claude Mathieu, *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, *op. cit.*, 1985.

[137] René Char, *Feuillets d'Hypnos*, texte 237, *Fureur et Mystère*, *O.C.*, *op. cit.,* p. 232.

> Les murs entiers sont à celui que ta clarté met au monde,
> Ô détenue, ô Mariée[138] !

Ce poème, extrait du recueil *Les Matinaux* (1950)*,* révèle l'importante intrication du jour et de la nuit (pour paraphraser le titre du livre de Christine Dupouy) dans l'apparition de la figure féminine. Par la structure attributive en parallélisme, le poète décrit cette apparition sous le signe de l'oxymore : « Tu es lampe, tu es nuit ». Le texte met au jour le mariage des contraires à travers l'allégorie de la « Mariée », pouvant être une figure cachée de la Vierge qui accouche dans la clarté symbolique, ou une incarnation de la parole poétique, seule trace d'un monde sacré dans notre vie terrestre pour le poète athée. Paul Veyne, qui commente ce texte dans *René Char en ses poèmes,* opte pour cette deuxième lecture, le poète invoquant ici selon lui non pas la Vérité mentionnée dans le titre mais la Beauté, et donc la poésie, comme seul accès possible à la liberté[139]. Dans tous les cas, on note la dimension « érotique-voilée » du féminin, avec une asymétrie légère dans le parallélisme des deux métaphores, qui donne la primauté à la nuit, par opposition à une source de lumière artificielle que serait la « lampe ». Dans *Le jour et la nuit de René Char,* Christine Dupouy conclut de même à l'ascendant de la nuit sur le jour dans cet imaginaire érotique de la féminité :

> La Rencontrée, incarnation de la poésie, est le plus souvent une apparition nocturne, mystérieuse, de l'ordre du rêve, et si elle est lumière, c'est une lumière de par-delà la nuit[140].

À la manière d'un peintre qu'il admire, Georges de la Tour, Char compose un tableau poétique où les degrés pluriels d'obscurité se concurrencent et côtoient parfois la lumière. Une palette nocturne traverse les poèmes, qui composent une déclinaison allant des « gerbes de ténèbres » dans *Recherche de la base et du sommet* à la « nuit la plus nue[141] » du recueil *Dehors la nuit est gouvernée*. La nudité qui apparaît dans cette dernière occurrence est un thème central

---

[138] *Id.*, « La vérité vous rendra libres », *Les Matinaux*, *ibid.*, p. 308.

[139] « Poésie et liberté : ici les idées de Char sont beaucoup plus personnelles, mais une autre légende politique guette ; un poème s'intitule en effet, *La vérité vous rendra libres*, mais c'est la Beauté qu'il invoque : "Tu es lampe, tu es nuit, ô détenue, ô mariée !'' Le titre veut dire : "Je vais, lecteurs, vous dire en ce poème où réside la seule liberté : dans l'amour et la beauté'' ; Char aime reprendre des phrases connues pour en détourner le sens, ou les rendre à leur vrai sens. La seule liberté est celle de l'écriture. », Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990, p. 402.

[140] Christine Dupouy, *Jour et nuit de l'écriture dans l'œuvre de René Char*, t. I, *op. cit.*, p. 84.

[141] « Les vivres du retour », *Placard pour un chemin des écoliers, Dehors la nuit est gouvernée* (1938), *O.C.*, *op. cit.,* p. 99.

dans le rêve d'une beauté conjuguée au féminin : on l'entend dans le titre du recueil *Le Nu perdu* (1971), et elle ponctue les poèmes, désignant tour à tour la femme et la poésie comme deux entités superposables, de « [l]a poésie qui va nue sur ses pieds de roseaux[142] » à la référence à Sade dans l'« empire de la rose déshabillée[143] », jusqu'à l'adresse à une figure féminine mystérieuse qui, elle aussi, avance toute nue dans « Gravité » : « Tu vas nue, constellée d'échardes[144] ». Mais à l'inverse d'Éluard, qui valorise la clarté et la limpidité par leur proximité sémantique avec la nudité, la nudité dans les poèmes de Char est le plus souvent nocturne. Plutôt qu'une lumière éblouissante, elle désigne l'apparition érotique dans la tension irrésolue de la lumière et de la nuit. « La nuit la plus nue » du poème « Les vivres du retour » reprend presque au mot près la « nuit toute nue[145] » d'Éluard, mais oppose à l'éclairage de la nuit le maintien d'une nuit occulte :

LES VIVRES DU RETOUR
Au fond de la nuit la plus nue
Pas trace de village sur la houle
Je n'ai qu'à prendre ta main
Pour changer le cours de tes rêves
Embellir ton haleine malmenée par la rixe

Tous les sentiers qui te dévêtent
Ont dans le lierre de mon corps
Perdu leurs chiens leurs carillons
La tige émoussée de l'étoile
Fait palpiter ton sexe ému
À mille lieues vierges de nous

Nous restons sourds à l'agneau noir
À toute goutte d'eau de pieuvre
Nous avons ouvert le lit
À la pierre creuse du jour en quête de sang

[142] René Char, fragment XXXI, « Partage formel », *Fureur et mystère* (1948)*, ibid.,* p. 163.

[143] *Id.,* « Sade, l'amour enfin sauvé de la boue du ciel, cet héritage suffira aux hommes contre la famine », *Le Marteau sans maître, ibid.,* p. 40.

[144] *Id.,* « Gravité », *Seuls demeurent, Fureur et mystère* (1948)*, ibid.,* p. 150.

[145] Paul Éluard, « Je vis toujours », *Le temps déborde* (1947), *O.C.*, t. II, *op. cit.,* p. 103.

De résistance[146].

Poème obscur par la difficulté d'images rétives à l'interprétation (« l'haleine malmenée par la rixe » par exemple), « Les vivres du retour » véhicule pourtant l'intuition d'une atmosphère érotique, voire sexuelle, associée au motif de la nuit. La « tige émoussée de l'étoile », emblème de la « beauté de la chair[147] » selon Christine Dupouy, devient un symbole phallique dans l'échange avec le « sexe ému » de la femme. De même, l'« eau de pieuvre » évoque, par la symbolique qu'on peut attribuer à l'animal dans l'inconscient sexuel, l'attraction et la répulsion qui se jouent dans le désir érotique. Le texte révèle aussi l'image d'un poète qui transfigure le réel par le rêve et « embellit » une figure abîmée. La notion de « résistance » qui clôt le poème fait entendre, quant à elle, la portée politique de la nuit pour un poète résistant, dans une poétique de la résistance plus large, qui oppose la résistance d'une parole oraculaire et sibylline à la dictature du jour. Profondément marquée par la poésie des romantiques allemands, et en particulier par Novalis, la poésie de Char dévoile ici une nuit sensuelle, à la lisière de la lumière et de la nuit. La fin du poème « Congé au vent » du recueil *Fureur et mystère* rejoint cette nocturne sensuelle par l'inscription de la nuit sur le visage de la femme : « Peut-être aurez-vous la chance de distinguer sur ses lèvres la chimère de l'humidité de la Nuit[148] ? ». Les lèvres de la femme, métonymies de l'érotisme au féminin, sont analogues à la page blanche où s'écrit le poème, dans la continuité d'une figure double qui superpose la femme aimée à la poésie. Cette « chimère de la Nuit » est un rêve de beauté érotique-voilée, apparition mystérieuse qui donne libre cours aux fantasmes érotiques.

La puissance fantasmatique de la nuit se loge pour le poète dans un modèle pictural qui conjugue visions antinomiques et jeux de lumière, rappelant les tableaux de peintres aimés, d'époques et de filiations esthétiques hétéroclites : Georges Braque, Nicolas Poussin, Nicolas de Staël, Georges de la Tour ou encore Van Gogh. Comme dans les œuvres de ces peintres, auxquelles le poète consacre de nombreux écrits[149], la sensualité nocturne se dessine en clair-obscur au prisme d'une lumière diaphane. Dans le poème « L'extravagant », le poète décrit ainsi un paysage clair-obscur qui contamine la représentation du corps par la synesthésie de sensations olfactives, visuelles et auditives. On peut entendre le parallèle entre les couleurs et

[146] René Char, « Les vivres du retour », *Dehors la nuit est gouvernée* (1938), *O.C.*, *op. cit.,* p. 99.

[147] Christine Dupouy, *Jour et nuit de l'écriture dans l'œuvre de René Char*, t. I, *op. cit.,* p. 103.

[148] René Char, « Congé au vent », *Seuls demeurent*, *Fureur et mystère* (1948), *O.C., op. cit.,* p. 130.

[149] Voir notamment René Char, *Les Voisinages de Van Gogh* (1985) ou encore « Georges Braque », *II. Alliés substantiels, Recherche de la base et du sommet, ibid.,* respectivement p. 819 et p. 673.

les arômes évoqués dans le poème comme une mise en parallèle du corps et du paysage, rêvés et rayonnants à la lueur de la lune : « Le voile du paysage lunaire maintenant très haut déploie ses couleurs aromatiques au-dessus du personnage que je dis[150] ».

Bien qu'elles prennent une forme nocturne, les représentations de la nudité féminine sous la plume de René Char, symétriquement à la « nudité lumière » d'Éluard ou à l'« Obscure apparue » de Frénaud, thématisent le corps nu de la femme comme une apparition. Cette beauté « érotique-voilée », qui surgit sur fond d'ombre ou de lumière, prend aussi sens par rapport à la déclaration de Baudelaire, « [L]a femme est l'être qui projette la plus grande ombre et la plus grande lumière dans nos rêves. La femme est fatalement suggestive […][151] », et s'apparente à une épiphanie esthétique plus qu'à un corps en chair et en os. Le nu surréaliste, dans ces diverses modélisations, se démarque par les contrastes qu'il cultive mais se situe dans la continuité des nus idéaux, malgré les écarts que nous avons notés entre le paradigme d'une beauté idéale et celui d'une beauté « érotique-voilée » du corps nu. Le chapitre « Sens de l'autre et utopie du féminin » du livre d'Eugénie Morin sur la poétique de René Char abonde dans ce sens :

> Car il y a bien dans cette œuvre une figure utopique de la féminité – au sens de construction chimérique, d'idéal inaccessible – qui tend à se substituer aux diverses femmes rencontrées, et si cette utopie du féminin pose question, c'est qu'elle a pour corollaire un certain déni de la femme réelle[152].

3. La pureté morale de la nudité féminine

Dans l'économie poétique de l'union des contraires, de même qu'il accorde une place primordiale à la nuit, René Char valorise la notion de transparence qui s'oppose à l'opacité nocturne. Il fait notamment référence, comme Breton, au mythe des Grands Transparents dans son recueil *Les Matinaux,* proposant un glissement sémantique de la lumière matinale à la transparence. En vertu des sens littéral et figuré que peut recouvrir le terme de « nudité », les deux poètes lui associent en effet tantôt la visibilité, ce qui est nu étant ce qui apparaît et fait irruption dans le réel par le décalage avec l'*habitus* social du vêtement, et tantôt un effacement, rejoignant ainsi ce motif de la transparence. Ces deux sens ne sont d'ailleurs pas contradictoires

[150] René Char, « L'extravagant », *Le Poème pulvérisé* (1945-1947), *Fureur et mystère*, *O.C.*, *op. cit.,* p. 255.

[151] Charles Baudelaire, « Opium et Hachisch » (1860), *Les Paradis artificiels, O.C.,* t. I, *op. cit.,* p. 399.

[152] Eugénie Morin, *René Char, éthique et utopie*, sous la direction de Didier Alexandre, Paris, Garnier, « Éditions classiques », 2012., p. 447.

dans la définition de l'image héritée par Reverdy, comme « rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées » pour bousculer les oppositions binaires.

Breton termine les *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942)*,* par une section qui s'intitule « Les Grands Transparents », où il évoque le mythe social d'« êtres transparents qui évoluent dans un espace terrestre indéfinissable[153] ». Ces êtres déréalisés et fantomatiques, qui prennent l'apparence de mirages, sont nus, comme l'est *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même,* de Duchamp, aussi connue sous le titre « le Grand Verre », l'œuvre picturale la plus présente derrière le texte de Breton d'après Romy Golan. Cette dernière section du troisième manifeste place les Transparents sur l'échelle de la surréalité, mais au-dessus de l'homme, invoquant un imaginaire de la sublimation sur le plan ontologique et moral :

> L'homme n'est peut-être pas le centre, le point de mire de l'univers. On peut se laisser aller à croire qu'il existe au-dessus de lui, dans l'échelle animale, des êtres dont le comportement lui est aussi étranger que le sien peut l'être à l'éphémère ou à la baleine[154].

Breton, qui définit l'opacité comme l'ennemie de l'homme dans *Arcane 17,* lui substitue cette transparence qu'on peut entendre à la fois comme une valorisation morale et un principe de figuration esthétique. Contrairement à Bataille qui remet en cause le primat occidental accordé à la perception visuelle par une insistance sur l'informe, Breton choisit, par ces figures de Transparents, le paradigme de l'immatérialité, qui est une invisibilité par surplus de lumière.

Dans la poésie de René Char, ces Transparents le sont au nom de la lumière et acquièrent une dimension plus nettement morale, toujours redoublée d'une dimension esthétique. Dans le texte liminaire au poème théâtral qui deviendra une section des *Matinaux*, Char les nomme « vagabonds luni-solaires[155] », les plaçant dans une même tension de la lumière et de la nuit, des voiles et du dévoilement, attribuant aussi à ces figures de poètes (ils s'expriment en vers) un aspect suranné. Ces êtres appartiennent en effet à un monde révolu, ils sont d'outre-monde : la fin du poème dialogué nous précise qu'ils sont amenés à disparaître dans les temps modernes, ce qui leur confère aussi une « dimension politique » dans une époque de grands désastres historiques, selon l'analyse de Christine Dupouy. La nudité prend ainsi une coloration

---

[153] André Breton, *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942), *O.C.,* t. III, *op. cit.,* p. 14.

[154] *Ibid.*

[155] René Char, « Les Transparents », « La Sieste blanche », *Les Matinaux, O.C., op. cit.,* p. 295.

morale positive par contamination synonymique avec ces figures de Transparents qui incarnent la simplicité et l'innocence primitives d'êtres voués à l'extinction sous le joug de la modernité. Cette nudité morale s'applique avant tout aux habitants originaires du Vaucluse, pays natal du poète, notamment dans *Le Nu perdu* (1950), mais désigne, dans de nombreux recueils, la franchise et la naïveté innocente d'autres figures originelles. On le note dès les premiers recueils : Artine, dans la section éponyme d'*Arsenal* (1929), se distingue par une nudité à toute épreuve, qui symbolise son inépuisable candeur :

> Artine gardait en dépit des animaux et des cyclones une intarissable fraîcheur. À la promenade, c'était une transparence absolue[156].

Dans la section « Abondance viendra » du *Marteau sans maître* (1934), la nudité cristallise la rencontre de la baigneuse sensuelle et de l'enfance innocente, à travers un « rêve » qui mêle ces deux motifs picturaux :

> Je me rappelle avoir rêvé d'une exquise petite fille, haute comme une bille, se baignant dans la coque d'une source, toute nue[157].

Dans *Dehors la nuit est gouvernée* (1938), la nudité est l'apanage moral du juste et le signe d'une exposition à la violence :

> Depuis toujours les justes meurent mutilés
> Pour s'être exposés nus au toucher du bien[158].

C'est enfin à la figure du poète que Char attribue la nudité, comme ce fragment 30 des *Feuillets d'Hypnos*, dans lequel « aller nu » est une des actions associées à la création poétique à travers la métaphore baudelairienne de l'alchimiste :

> Aujourd'hui *il aime*, il se dépense, il est engagé, il va nu, il provoque. J'apprécie beaucoup cet alchimiste[159].

---

[156] *Id.*, « Artine », *Artine* (1930), repris dans *Le Marteau sans maître, O.C., op. cit.,* p. 18.

[157] *Id.,* « Eaux-mères », *Abondance viendra* (1933), repris dans *Le Marteau sans maître, O.C.,* p. 52.

[158] *Id.,* « L'essentiel intelligible », *Dehors la nuit est gouvernée* (1937-1938), *ibid.,* p. 109.

[159] *Id.,* texte 30, *Feuillets d'Hypnos* (1943-1944), repris dans *Fureur et mystère, ibid.,* p. 182.

On retrouve le glissement sémantique entre la transparence et la nudité dans la poésie d'Éluard à travers la sublimation physique et morale de la figure féminine :

> Tous les jours : matinée. La lumière aussitôt : ce qui ne se dit plus : qu'une femme est nue, car les femmes, avant les hommes, sont transparentes[160].

La femme a ainsi le privilège de la transparence, qu'on peut ici entendre comme une caractéristique physique (un corps diaphane apparu dans la lumière matinale) aussi bien que comme une qualité morale. Par ce sème de la transparence, la nudité signale en effet une nébuleuse de valeurs morales, celle de la franchise, de la naïveté, de l'innocence, jusqu'à être un attribut de la vérité. Ainsi que l'indique aussi le titre du poème « Nudité de la vérité » du recueil dans *Mourir de ne pas mourir* (1924), l'acception métaphorique du terme désigne l'évidence d'une vérité par-delà l'opacité des apparences trompeuses et des illusions de la perception : « La vérité peut sortir toute nue, intacte, d'entre les apparences les plus diverses, les plus obscures[161] » dans l'*Anthologie des écrits sur l'art*. En commentant les différentes variantes morales de la nudité dans la poésie d'Éluard, Jacques Gaucheron écrit :

> Tous les poèmes disent le triomphe de la nudité, et ce serait assez banal, si le poète n'y ajoutait toutes sortes de nuances, celle de la franchise, celle de la confiance, comme si le bien, au sens moral, commençait seulement à partir de la nudité[162].

La démultiplication des nuances morales que prend la notion dans les poèmes n'est en effet pas un simple recours métaphorique et fait signe vers la revalorisation morale du corps nu. Selon Daniel Bergez, dans cette poétique, l'érotique n'est pas dissociable d'une éthique, car « l'amour atteint à la plus haute dimension morale[163] », permettant aussi de considérer la nudité érotique comme un paradigme axiologique. Le poète affirme « ma chair est ma vertu », à rebours de l'idée d'une chair qui serait le réceptacle du péché. Les poèmes expriment avec une grande constance la pureté de la figure féminine : « Tu es pure, tu es encore plus pure que moi-même ». De même que la nudité, la pureté convoque l'épurement du langage poétique réduit à son expression la plus fluide et simple mais elle affirme aussi la posture morale irréprochable de la femme.

---

[160] Paul Éluard, « Seul, l'unique », *Les nécessités de la vie et les conséquences des rêves* (1921), *O.C.,* t. I, *op. cit.,* p. 81.

[161] *Id*., Préface à l'*Anthologie des écrits sur l'art* (1952-1954), *O.C., op. cit.,* t. II, p. 513.

[162] Jacques Gaucheron, *Paul Eluard ou la fidélité à la vie*, *op. cit.*, p. 221.

[163] Daniel Bergez, *Éluard ou le rayonnement de l'être*, *op. cit.*, p. 39.

La nudité qui symbolise la « franchise » et le « bien » est un modèle esthétique et moral pour un ensemble de poètes surréalistes. Or cette conception morale du corps érotique nu subvertit l'imaginaire fautif qui émane des exégèses augustiniennes du péché originel, qui n'associent la nudité à l'innocence que jusqu'à la consommation du fruit défendu. Pour ces poètes qui accordent, eux aussi, une symbolique morale à la nudité, la valeur érotique et la visée éthique de la notion sont au contraire intimement liées. La nudité des amants n'est pas sans rappeler celle du couple originel ; l'image des corps dénudés d'Adam et d'Ève traverse en filigrane les poèmes. En témoigne l'exergue du recueil *Le Phénix* d'Éluard (1951) : « Le Phénix, c'est le couple – Adam et Ève – qui est et n'est pas le premier[164] ». La phrase énonce une contradiction logique qui traduit, pour le poète, le paradoxe réel de l'expérience amoureuse et érotique : la succession des personnes aimées obéit bien à une loi ordinale où un amour sera désigné comme le premier par rapport auquel les autres amours seront chronologiquement ordonnés. Pourtant, au sein de chaque nouvelle relation, l'amour est vécu avec la même intensité et naïveté qu'un premier amour. *Le Phénix* évoque la relation amoureuse du poète avec Dominique : celle-ci correspond à une renaissance après la mort de Nusch – à l'image du phénix qui renaît de ses cendres – mais garde l'éclat et l'émotion d'un amour originel. Dans l'analyse qu'il fait du discours amoureux dans la poésie d'Éluard, Jean-Yves Debreuille met l'accent sur ce motif de « couple premier » :

> […] La naissance est celle d'un couple adamique, seul au monde, dont les « rêves » sont l'aliment naturel, et dont la créativité est aussi naïve que spontanée[165].

Les figures d'Adam et d'Ève incarnent donc l'utopie de l'amour qui recrée un jardin d'Éden pour les amants. Leur nudité figure, quant à elle, une innocence et une pureté « aussi naïve[s] que spontanée[s] ». Au sein du poème, ce qui était lu dans les exégèses comme une perte de l'innocence, est converti en l'innocence de la perte. Le couple adamique devient le symbole du désir érotique, un désir épuré de l'idée de péché, amoureux et originel. La chair est par conséquent sublimée dans les poèmes d'Éluard puisque l'amour ne peut pas être fautif. Jacques Gaucheron insiste sur ce point :

> Éluard est un poète moderne, inscrit dans son époque, et, comme tel, il est le chroniqueur des révoltes de l'amour moderne, dans les conditions de son temps. Il

[164] Paul Éluard, exergue du recueil, *Le phénix*, *O.C.*, t. II, *op. cit.,* p. 420.

[165] Jean-Yves Debreuille, « Aspects du discours amoureux dans la poésie d'Éluard », *Éluard a cent ans*, textes réunis et présentés par Colette Guedj, *Les Mots la Vie,* revue sur le surréalisme n° 10, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 61.

> défend la libération de l'amour, il excommunie tout ce qui l'empêche de s'épanouir comme, par exemple, l'idée d'un pêché originel qui obligerait Adam et Ève à dissimuler sous un manteau de feuilles de vigne leur nudité, au moment même où ils sont déchus de leur béatitude paradisiaque. Dans l'univers de Paul Éluard, le pêché d'amour n'existe pas, l'amour est tout au contraire sacralisé comme force pure[166].

Dans un poème qui s'intitule « Coucher avec elle », Desnos proclame à son tour l'innocence et la pureté de l'acte sexuel, pour subvertir un imaginaire moral qui associe l'échange charnel au péché :

> Coucher avec elle
> Pour se prouver et prouver vraiment
> Que jamais n'a pesé sur l'âme
> Et le corps des amants
> La tache d'un mensonge originel[167].

L'expression « mensonge originel » incrimine le paradigme moral du péché de même que le substantif « tache » renverse l'imaginaire de la souillure pour l'attribuer non pas aux corps nus des amants mais au dogme chrétien d'une nudité fautive. La preuve s'entend aussi comme l'*épreuve* des corps : dans le contact physique, les corps amoureux accèdent à une pureté qui innocente l'acte sexuel en déconstruisant la lecture augustinienne du péché originel.

Dans sa préface à *l'Anthologie de l'amour sublime,* Benjamin Péret relie explicitement la place du surréalisme dans l'histoire littéraire à cette « réhabilitation de la chair ». Son propos met en évidence la filiation romantique d'une célébration érotique et amoureuse tout en soulignant la singularité de la révolte surréaliste par le refus d'une condamnation morale et religieuse du corps. En cela, ce propos fournit une conclusion à notre hypothèse de lecture, qui est de voir dans la nébuleuse des nuances morales attribuées à la nudité par les surréalistes une subversion des exégèses augustiniennes du péché de chair :

> La révolte surréaliste est née en grande partie des conditions imposées à l'amour par le monde et par l'homme et s'y est sans cesse alimentée, tandis qu'elle s'amplifiait et gagnait d'autres domaines. Cependant, si les romantiques reconnaissaient implicitement la fusion du cœur, de l'esprit et de la chair dans l'amour sublime, souvent celle-ci gardait la trace de l'indignité dont le christianisme l'avait affublée. La réhabilitation de la chair reconnue dans sa splendeur et sans laquelle la notion

[166] Jacques Gaucheron, *Paul Eluard ou la fidélité à la vie*, Toulouse, Le temps des cerises, 1995, p. 179.

[167] Robert Desnos, « Coucher avec elle », *The Night of Loveless Nights*, *Fortunes*, Paris, Gallimard, « Poésies », 1969, p. 44.

même d'amour sublime s'évanouit, est justement une de ces grandes tâches que le surréalisme s'est assignée dans ce domaine. Ainsi le fantôme grimaçant du péché s'est dissous à la lumière du jour éclairé par la beauté de la femme[168].

*

La représentation de la nudité dans la poésie surréaliste se démarque du *nu* idéal dont la représentation donne le primat à la pureté des formes ainsi qu'au symbolisme culturel et mythologique du corps. Par l'importance qu'il accorde aux pouvoirs d'exploration de l'image, aux théories freudiennes de l'inconscient[169] et aux pulsions érotiques, le surréalisme entrouvre ainsi les voiles qui recouvrent les réalités du corps dans les *nus idéaux*. À notre sens, cet écart signale cependant un infléchissement et non un point de rupture. Les nus surréalistes subliment le corps par la transfiguration esthétique et prêtent un contenu moral à la nudité, dans la continuité des nus idéaux. L'imaginaire surréaliste de la nudité, qui s'alimente à la même source que l'érotisme surréaliste, se définit surtout par la mise en relation des opposés. D'une certaine manière, on retrouve dans le néologisme « érotique-voilée » l'héritage baudelairien d'une représentation ambivalente du corps, spécifiquement du nu féminin, héritage dont les surréalistes sont dépositaires et continuateurs. D'une beauté traversée de discordances et d'antinomies chez Baudelaire, on passe toutefois à une beauté définie comme un pouvoir d'union des contraires, qui deviennent des *vases communicants*. Cet infléchissement est aussi, à notre sens, le passage d'une beauté oxymorique qui fait naître un déchirement violent dans l'esprit du poète à une beauté qui réconcilie les dichotomies. L'univers onirique et le merveilleux autorisent cette articulation rêvée, comme l'écrit Emmanuel Rubio à propos de Breton : « le merveilleux est en effet le lieu privilégié de la fusion du réel et de l'imaginaire[170] ». Ce point de rencontre dans lequel les contraires se combinent sans s'annuler est une composante essentielle de l'esthétique et de la théorie du mouvement, comme l'atteste, en 1929, le *Second manifeste du surréalisme* :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le

[168] Benjamin Péret, *Anthologie de l'amour sublime, op. cit.,* p. 67.

[169] Même si, comme le précise Emmanuel Rubio, qui étudie l'influence de la psychiatrie et de la psychanalyse sur le surréalisme, la réception des théories freudiennes dans le mouvement surréaliste et notamment dans la pensée de Breton est parfois teintée d'incertitude et d'imprécision, *Les Philosophies d'André Breton,* Lausanne, L'Âge d'homme, « Bibliothèque Mélusine », 2011, p. 38.

[170] *Ibid.,* p. 71.

> haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement…Le point dont il est question ici est *a fortiori* celui où la construction et la destruction cesseront de pouvoir être brandies l'une contre l'autre[171].

L'image surréaliste est un dispositif poétique qui répond à ce propos théorique en permettant au désir d'unification de se déployer dans le poème par le rapprochement surprenant d'éléments disparates. La représentation et l'imaginaire surréalistes de la nudité s'en trouvent fortement imprégnés, à travers le rêve d'un corps partiellement dévoilé, entre lumière et nuit, apparition et retrait, et le fantasme d'une pureté morale irréprochable dans son attentat même à la pudeur bourgeoise. Pour Breton, la « contradiction » entre le bas corporel et l'idéalisation du corps est évacuée par cette réconciliation harmonieuse : la beauté érotique-voilée est en ce sens un troisième rêve de nudité qui émerge dans la période poétique que nous explorons. Bien qu'elle dialectise en partie la nudité vulgaire et le nu idéal, l'image du corps nu sous la plume des surréalistes n'est ainsi pas une sortie du rêve car les poèmes composent bien une féminité rêvée, ou si l'on veut, un rêve au féminin.

À l'inverse de Breton qui rejette l'adverbe « contradictoirement » pour penser un pouvoir de fusion dans l'art surréaliste, Bonnefoy pense le surréalisme sous le signe d'une « simple contradiction » :

> Contradictoire le surréalisme, assurément, puisqu'il proposait simultanément de vivre de façon plus intense les désirs les plus naturels – une surréalité lumineuse, dite par les poèmes de Paul Éluard mais par Breton tout autant, bien que de façon plus fantasmatique – et de prêter attention à la nuit épaisse, peuplée de cris, d'entrevisions fugitives, qui s'étendait des romans gothiques aux collages de Max Ernst, par exemple ceux d'*Une semaine de bonté,* vraiment extraordinaires. […] C'est comme si le surréalisme avait su percevoir et différencier avec une lucidité sans précédent dans l'histoire du poétique, les deux grandes postulations qu'il m'a d'ailleurs permis de mieux comprendre, à mon tour. Ne cherchant pas, cependant, à penser l'en avant qui permettrait d'en faire une dialectique et non une simple contradiction[172].

Dans ce texte qui s'intitule « Le sens d'un premier écrit » (*Traité du pianiste,* 1946), dans lequel il revient entre autres sur les raisons de son éloignement du mouvement, Bonnefoy reproche au surréalisme de ne pas trancher entre des « postulations » qu'il a pourtant le mérite de mettre en regard, entre une aspiration à épouser les désirs les plus simples et la plongée dans les visions

[171] Le *Second Manifeste du surréalisme* paraît pour la première fois dans le douzième numéro de la revue *La Révolution surréaliste* (décembre 1929)*,* qui sera publiée par la suite sous le nom *Le Surréalisme au service de la Révolution.* André Breton, *Second Manifeste du surréalisme, O.C.,* t. II, *op. cit.,* p. 248.

[172] Yves Bonnefoy, « Le sens d'un premier écrit » dans *Le Traité du pianiste et autres écrits anciens,* Paris, Mercure de France, 2008, pp. 27-28.

sombres de l'imaginaire, ouvrant à la « nuit épaisse » de l'inconscient. D'après Bonnefoy, cette double postulation, qu'il est fondamental de percevoir (et là est un des mérites les plus importants du surréalisme selon le poète), ne prend pas, dans le mouvement surréaliste, la forme d'une dialectique puisqu'elle ne cherche pas à dépasser la contradiction mais à déjouer, ce qui, en elle, relève de l'impossible. Par la théorie bretonienne des vases communicants, le surréalisme rêve donc à une complémentarité heureuse du rêve et du réel, qu'une poésie plus profondément mue par la dialectique, affrontant peut-être avec plus d'inquiétude et de violence la contradiction, tient en échec.

***

Dans ses poèmes, Baudelaire revient inlassablement sur la contradiction qui pèse sur les représentations du corps nu, entre l'image fantasmée d'une nudité féminine qui « remplace » « [l]a lune, le soleil, le ciel et les étoiles » « pour qui la voit nue et sans voiles » (*FdM,* 159) et la mise à nu lucide du corps mortel, voué à ne devenir plus « [q]'une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus ! » (*Ibid.*). Ici palpable dans « Les Métamorphoses du vampire », cette dualité est maintenue en tant que telle dans l'ensemble des *Fleurs du Mal* : il est difficile d'appliquer aux corps qui peuplent « À une mendiante rousse », « Les Bijoux », « Le cadre » ou « Les métamorphoses du vampire » les termes de Kenneth Clark – qui distingue le *nu* artistique de la *nudité* – tout autant, d'ailleurs, que la terminologie de Didi-Hubermann – qui invite à déchirer le voile d'idéal – car dans ces poèmes, l'idéalisation du nu est toujours duelle, ou, si l'on préfère, à double tranchant. En cela, la lecture des poèmes de Baudelaire jette un trouble sur la séparation stricte établie par les théoriciens de l'art entre la dimension idéale du nu artistique et la représentation d'une nudité pétrie de désir et de temporalité. Produite pour penser différentes modélisations de la nudité féminine dans l'histoire de l'art, cette distinction s'affaiblit au contact d'une poétique qui livre du corps des imaginaires infiniment *réversibles*. Dans celle-ci, la représentation idéale de la nudité, loin d'empêcher l'accès à la réalité du corps, ouvre toujours sur l'horizon qu'elle semble d'abord dérober au regard. Le rêve de beauté vacille sans cesse face à la réalité de la mort, qui est son ombre portée :

> Ange plein de beauté, connaissez-vous les rides,
> Et la peur de vieillir, et ce hideux tourment
> De lire la secrète horreur du dévouement
> Dans des yeux où longtemps burent nos yeux avides !

Ange plein de beauté, connaissez-vous les rides ? (*FdM,* 44)

Dans ces vers extraits de « Réversibilité », à l'instant où il le formule, le poème transgresse ici le rêve de beauté par un sursaut de lucidité anxieuse sur le destin funeste du corps érotique. Il en va là d'une pensée radicalement dialectisée qui, ne se contentant jamais de maintenir harmonieusement les contradictions, les renvoient dos à dos : une pensée dans laquelle, selon la « réversibilité » qui est le sort d'êtres finis et imparfaits, la beauté idéale n'est que l'autre visage du périssement, la pureté n'est que l'autre versant de l'impureté.

PARTIE II : LA NUDITÉ À L'ÉPREUVE DES LIMITES

Car je cherche le vide, et le noir et le nu!

Charles Baudelaire, « Obsession », *Les Fleurs du mal,* 1857.

Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,
Au fond d'un monument construit en marbre noir,
Et lorsque tu n'auras pour alcôve et manoir
Qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse creuse ;

Quand la pierre, opprimant ta poitrine peureuse
Et tes flancs qu'assouplit un charmant nonchaloir,
Empêchera ton cœur de battre et de vouloir,
Et tes pieds de courir leur course aventureuse,

Le tombeau, confident de mon rêve infini
(Car le tombeau toujours comprendra le poète)
Durant ces grandes nuits d'où le somme est banni,

Te dira : « Que vous sert, courtisane imparfaite,
De n'avoir pas connu ce que pleurent les morts ? »
– Et le ver rongera ta peau comme un remords.

Charles Baudelaire, « Remords Posthume », *Les Fleurs du mal,* 1857.

Comment ne pas reconnaître, au-delà de ses bergeries, le goût de la poésie
pour quelque chose d'errant et de livide qui semble sous des arbres éternels
le spectre de la limite que l'on voudrait oublier ?

Yves Bonnefoy, « L'Acte et le Lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais*, 1980.

Baudelaire et « la conscience des limites de la vision esthétique »

La beauté est une notion-clé qui éclaire la borne chronologique, ou plutôt l'origine que constitue Baudelaire pour notre corpus : à partir de Baudelaire en effet, se produit une conversion du rêve de beauté en quête de vérité, conversion qui influe de manière décisive sur le sens qu'on peut donner à la mise à nu. C'est cette conversion que Mikel Dufrenne pointe dans *Le Poétique,* évoquant la lutte tragique des poètes dans leur quête spirituelle à partir de l'affaiblissement graduel d'un sentiment du divin dans les imaginaires poétiques de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle :

> Lutte désespérée lorsque son enjeu implique une contradiction : lorsque le poète pense que Dieu est mort, et pourtant cherche la Beauté qui est « un nom divin » ; si bien que le refus l'emporte parfois sur le consentement, et que la beauté même est congédiée, comme déjà chez Baudelaire. Toutefois si le poète renonce à la beauté, si Rimbaud la trouve « amère », si Breton dénonce dans le second *Manifeste* « l'absurde distinction du beau et du laid », ce n'est pas nécessairement parce que la beauté est un visage ou un Dieu qu'il ne veut plus connaître, car elle peut aussi bien, comme chez Mallarmé, en être le substitut ; c'est aussi […] parce que le poète a désormais une autre ambition : il veut être le voyant, il veut savoir[1].

Pour donner sens à leur quête poétique après la prise de conscience de la « mort de Dieu » dans les années 1850[2], les poètes énumérés – Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Breton – se tournent vers une « ambition » neuve : celle de *se faire voyant*. L'interrogation du divin entraîne donc un changement de paradigme esthétique car la conception d'une Beauté absolue, qui prend en charge la notion de sacré après la mort de Dieu, vacille à son tour. Après Dieu, c'est au tour de la Beauté d'être, en quelque sorte, soupçonnée[3] voire parfois « congédiée », au profit d'un désir de vérité. À l'ambition esthétique se substitue ainsi progressivement l'ambition énoncée par Rimbaud dans sa « Lettre du voyant » : être « le suprême Savant[4] » qui, à commencer par « sa propre connaissance, entière », cherche à connaître « [t]outes les formes d'amour, de

[1] Mikel Dufrenne, *Le Poétique, op. cit.,* p. 170.

[2] Voir notamment Sophie Guermès : « Pour les poètes et les penseurs qui abordent les années 1850, la disparition du Créateur équivaut à un cataclysme. », *La Poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, *op. cit.*, p. 8.

[3] Nous pensons au beau titre du dernier recueil de René Char, *Éloge d'une soupçonnée* (1988)*,* qui évoque ce soupçon. La position du poète est à cet égard intéressante car, dans la continuité de Baudelaire dont il se réclame, Char sauve la beauté par une pensée dialectique. À la différence de Baudelaire qui écrit dans un cadre de pensée encore largement fécondé par le christianisme, Char ne se contente pas de discuter l'idée de la transcendance divine, mais la récuse par un athéisme affiché. Voir dans *O.C.,* p. 837.

[4] Arthur Rimbaud, « Rimbaud à Paul Demeny », *O.C.*, *op. cit.*, p. 251.

souffrance, de folie[5] ». Pour le formuler encore autrement, en cette *heure nouvelle au moins très-sévère,* fait concurrence à la soif de beauté*,* « un besoin de lucidité[6] ». Cette expression déjà citée, que Bonnefoy emploie pour qualifier la filiation de Rimbaud avec Baudelaire dans *Notre besoin de Rimbaud*, donne lieu à un diagnostic historiographique similaire sur la poésie, qui se détourne petit à petit du « pôle de la beauté » pour lui *opposer* « la vérité du regard » :

> Au pôle de la beauté formelle, vers lequel vont néanmoins se tourner bientôt, chacun à leur façon, Mallarmé et les poètes symbolistes de la fin du XIX^e^ siècle, à ce pôle de la beauté qui voue la poète à l'élaboration d'une langue « pure », il [Baudelaire] oppose la vérité du regard qui porte le sujet parlant vers autrui pour une relation de fondamentale solidarité en leur condition commune. […] En bref, Baudelaire révèle ce qu'est la poésie, au moins dans les grandes œuvres : sinon le déni de beauté, du moins la « double postulation » qui garde vive à l'esprit la conscience des limites de la vision esthétique, et cherche à la transcender[7].

Mais à la différence de Dufrenne, Bonnefoy distingue ici Mallarmé et les poètes symbolistes de la fin du XIXe de Baudelaire, en réservant une place originaire à ce dernier dans le paysage de la poésie française moderne et contemporaine – place à laquelle nous souscrivons. Le propos souligne ce que la poétique de Baudelaire comporte à la fois de rêve et de transgression. Cette césure baudelairienne éclaire la typologie que nous avons proposée en trois chapitres sur les rêves de nudité. *Transcender la vision esthétique*, signifie précisément transgresser ces rêves de nudité sans pour autant les éradiquer, afin d'accompagner l'image du corps nu par le spectre de la mort. Qualifiant un geste dont Baudelaire, et à sa suite, Rimbaud, sont à l'origine dans les poétiques de la mise à nu, la transgression prend des formes toujours plus radicales au fil du XX^e^ siècle : d'une exhibition obscène à la profanation de la Beauté, de la déformation à la fragmentation d'un corps exposé dans sa faillibilité sans remède.

L'« anxieuse lucidité »

Dans un deuxième temps de la réflexion, nous comprendrons donc la nudité de manière métaphorique non plus au sens d'un rêve de représentation esthétique mais comme un accès d'« anxieuse lucidité[8] » qui conduit les poètes à outrepasser les limites du corps. Sous la plume de Bonnefoy, à qui nous empruntons l'expression, apparaît aussi plus nette la distinction entre

[5] *Ibid.*

[6] Yves Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud, op. cit.,* p. 16.

[7] *Ibid*., p. 377.

[8] *Id.*, « L'Acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 127.

la lucidité et la naïveté que nous avons comptée parmi les « rêves de nudité » de la partie précédente (chapitre 1). Par opposition à la naïveté qui peut prendre la forme d'une confiance excessive, la lucidité est en effet « anxieuse » et inquiète, par son rapport intrinsèque à la mort. Dans son livre *Apocalypse de la vérité* où il discute la « catastrophe de la vérité ontologique » chez Heidegger à l'aide du concept d'apocalypse, Jean Vioulac définit la lucidité à la lumière de la radicalité phénoménologique, en la distinguant de deux termes qui lui sont proches : la « clairvoyance », définie comme « la vue du visible[9] » et l'« évidence », définie comme la « clarification de la vue[10] ». La lucidité, qui serait « l'exigence la plus haute de la pensée », « *vision de la lumière* » dont procède la condition de possibilité de toute apparition[11], « impose de reconnaître plus humblement que nous ne savons pas qui nous sommes[12] ». Ainsi que l'indique Vioulac, qui cite Heidegger à l'appui, la manifestation paradigmatique de la lucidité est l'angoisse, imposée par « le rapport à la mort » :

> À la différence de l'évidence, qui est méthodiquement conquise par le doute, l'angoisse est imposée : par le rapport à la mort. […] Dans la claire lucidité de l'angoisse je me révèle à moi-même comme *sum moribundus* : "Pour autant que je suis, je suis *moribundus* : le *moribundus* est ce qui donne avant tout son sens au *sum*". Le "courage de l'angoisse de la mort" est en cela un mode insigne de la lucidité, qui permet d'élucider dans le rien tout à la fois l'essance de l'existence et celle de l'être[13].

La lucidité est donc chez Heidegger mue par l'angoisse, dans ce face à face avec la condition mortelle. Ces lignes entrent dès lors en résonance avec le propos de Bonnefoy dans *Notre besoin de Rimbaud* : à la lumière crue d'une « anxieuse lucidité », les limites du corps apparaissent à la conscience en même temps que les « limites de la vision esthétique ». La mise à l'épreuve de la « beauté formelle » ouvre ainsi la poésie, « celle qu'on nomme moderne – celle qui vient "après les dieux"[14] », à une dialectique du rêve et de la lucidité dont le point de départ est

---

[9] Jean Vioulac, *Apocalypse de la vérité,* avec une préface de Jean-Luc Marion, Paris, Éditions Ad Solem, 2014, p. 18.

[10] *Ibid.*

[11] *Ibid.,* p. 20.

[12] *Ibid.,* p. 22.

[13] *Ibid.,* p. 24. Pour les citations de Heidegger entre guillemets, Jean Vioulac indique que la première est extraite de *Prolégomènes à l'histoire du concept de temps, Martin Heidegger Gesamtausgabe*, Hrsg. von F.-W. von Hermann, Frankfurt/Main, Klosterman, 1976 - …, t. XX, p. 440 et la deuxième d'*Être et temps,* § 53, trad. d'Emmanuel Martineau, édition hors commerce, 1985, p. 254.

[14] Nous empruntons cette formule à Jérôme Thélot qui cite lui-même Bonnefoy dans *L'Improbable et autres essais* : « Il est aisé d'être poète parmi les dieux. Mais nous autres venons *après les dieux*. », *L'Origine du poème et ce qu'il peut, op. cit.*, p. 62. Nous soulignons.

Baudelaire, « le premier voyant[15] ». En témoigne le poème « Les métamorphoses du vampire » des *Fleurs du mal*, qui révèle en deux volets le conflit de la nudité rêvée avec la mise à nu comme éveil lucide. La première partie du poème formule, par la bouche de la femme désirée, une vision érotique :

> La femme cependant, de sa bouche de fraise,
> En se tordant ainsi qu'un serpent sur la braise,
> Et pétrissant ses seins sur le fer de son busc,
> Laissait couler ces mots tout imprégnés de musc :
> – « Moi, j'ai la lèvre humide, et je sais la science
> De perdre au fond d'un lit l'antique conscience.
> Je sèche tous les pleurs sur mes seins triomphants,
> Et fais rire les vieux du rire des enfants.
> Je remplace pour qui me voit nue et sans voiles,
> La lune, le soleil, le ciel et les étoiles !
> Je suis, mon cher savant, si docte aux voluptés,
> Lorsque j'étouffe un homme en mes bras redoutés,
> Ou lorsque j'abandonne aux morsures mon buste,
> Timide et libertine, et fragile et robuste,
> Que sur ces matelas qui se pâment d'émoi,
> Les anges impuissants se damneraient pour moi ! (*FdM,* 159)

La figure féminine revêt ici un caractère sacré car elle incarne l'exercice d'un pouvoir démiurgique : celui de la parole et de l'image érotiques. En cela, douée d'une vision omnipotente et munie de la « science » des « voluptés », celle qui s'exclame orgueilleusement « [j]e remplace pour qui me voit nue et sans voiles », incarne la puissance des séductions exercées par l'érotisme fondamental des images, et en l'occurrence d'une image de nudité féminine. Les effets de celle-ci s'expriment avec une certaine violence (« étouffe », « redoutés », « morsures ») et s'éprouvent dans la perdition sensuelle, conduisant les contemplateurs du corps voluptueux du rire au délire. Mais la suite du poème constitue une rupture, transformant la silhouette rêvée en vision cauchemardesque. L'image et la parole érotiques s'effacent subitement dans la strophe suivante, laissant derrière elles un silence lugubre et des débris d'illusions :

[15] Arthur Rimbaud, « Rimbaud à Paul Demeny », *O.C.*, *op. cit.,* p. 253.

Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle,
Et que languissamment je me tournai vers elle
Pour lui rendre un baiser d'amour, je ne vis plus
Qu'une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus !
Je fermai les deux yeux, dans ma froide épouvante,
Et quand je les rouvris à la clarté vivante,
À mes côtés, au lieu du mannequin puissant
Qui semblait avoir fait provision de sang,
Tremblaient confusément des débris de squelette,
Qui d'eux-mêmes rendaient le cri d'une girouette
Ou d'une enseigne, au bout d'une tringle de fer,
Que balance le vent pendant les nuits d'hiver. (*FdM*, 75-76)

Lorsque le « mannequin puissant » laisse sa place au squelette, le poète semble se réveiller : le fantasme érotique d'un corps nu laisse place à la mise à nu du cadavre, qui est une prise de conscience de la mort. Au-delà d'une réalité horrifiante du corps, le poème dévoile dès lors la violence inouïe des images, qui sont autant de *leurres* pour reprendre un terme cher à Bonnefoy. Quand le pouvoir de fascination de la nudité belle s'inverse en vision morbide, c'est, plus en avant, le leurre des images qui est dévoilé. En cet instant d'« anxieuse lucidité », Baudelaire transgresse ainsi le rêve du corps idéal pour donner à voir la mort.

L'épreuve du négatif

Georges Bataille, dont la pensée et la poétique seront déterminantes au cours de cette deuxième partie qui opposera les gestes de transgression aux rêves de nudité, semble *a priori* rejoindre Breton dans des écrits plus ou moins contemporains du *Second manifeste,* tel que *L'Histoire de l'œil,* où il évoque le « point de coïncidence de la vie et de la mort, de l'être et du néant » atteint dans ses « [s]es débordements sexuels[16] », mais s'en sépare radicalement par une réévaluation de la notion même de dialectique. Dans un cas, celui du surréalisme, la dialectique est interprétée comme une synthèse réconciliatrice, mais dans l'autre, celui de Bataille, elle

[16] Georges Bataille, *Histoire de l'œil* (1928)*, Œuvres complètes*, t. I, édition de Denis Hollier et préface de Michel Foucault, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1970, p. 34, cité par Pierre Macherey dans « Georges Bataille et le renversement matérialiste », *À quoi pense la littérature ? Exercice de philosophie littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 105.

maintient les opposés dans leur scission originaire et dans une énergie du négatif. Ce qu'il faut alors rappeler, et qui informe de manière décisive les imaginaires et les représentations de la nudité dans la période étudiée, c'est le désaccord fondamental des poètes sur la réception de la philosophie hégélienne. Selon Pierre Macherey, qui commente cette polémique ouverte entre Breton et Bataille,

> [a]u centre de ce débat, on trouvait l'interprétation de la philosophie hégélienne. Breton cherchait alors du côté d'une dialectique un moyen en vue de parvenir à la réconciliation des contraires (le bas et le haut, le réel et l'imaginaire, la révolution et la poésie) […]. À l'inverse, Bataille, on l'a vu, s'était orienté du côté d'un matérialisme, si l'on peut dire, dédialectisé, prophétisant le retour aux formes brutes et immédiates de la réalité naturelle, au nom d'un renversement des valeurs de type nietzschéen ; et ceci excluant d'emblée la possibilité de conduire les oppositions du réel jusqu'au moment de leur résolution définitive, qui aurait signifié une réduction ou une récupération du bas par le haut, au nom d'un « idéalisme gâteux ». Et Bataille s'était précisément servi de cette expression pour caractériser le surréalisme[17].

Cette divergence d'interprétation donne une indication précieuse sur la vision du corps nu dans les poèmes. Bataille reproche ainsi au surréalisme, qui entend placer le corps et l'érotisme au centre de la création artistique, son « idéalisme gâteux », en identifiant dans cette esthétique un mouvement d'élévation et de transfiguration poétique de la matière corporelle. Cette critique recoupe celle d'un matérialisme qui remet en cause la hiérarchie axiologique du haut et du bas seulement pour inverser les rôles, idéalisant le bas corporel et perpétuant l'« obsession de la forme idéale[18] ». C'est le sens de l'expression « bas matérialisme » – que Bataille reprend en titre de l'essai « Le bas matérialisme et la gnose » –, qui peut paraître tautologique mais qui dénonce en réalité un idéalisme déguisé en matérialisme. À cette « obsession » qui pourrait qualifier, bien en amont de l'esthétique surréaliste, la quête baudelairienne de l'Idéal, Bataille substitue une obsession de la mort et de l'irreprésentable qu'on retrouve chez Baudelaire comme un pendant à l'idéal, en témoigne le poème « Obsession » :

> Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces étoiles
> Dont la lumière parle un langage connu!
> Car je cherche le vide et le noir et le nu!
>
> Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles

[17] *Ibid.*, pp. 106-107.

[18] Georges Bataille, *Documents*, *O.C.*, t. I, *op. cit.*, pp. 179-180.

Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
Des êtres disparus aux regards familiers[19].

Dans ces deux tercets, Baudelaire énonce les modalités de sa quête poétique à travers l'association de trois termes : « le vide », « le noir » et « le nu ». La mise à nu, nommé sans détour, prend la forme substantivée de l'adjectif « nu », faisant écho au genre artistique qui lui est afférent. Mais nous comprenons par la contamination sémantique du vide et du noir qui lui sont coordonnés, que le « nu » ne désigne, ici, pas tant une représentation esthétique du corps que sa réduction au néant. Ce que le poète « cherche » est bien un dénuement extrême qui révèle la véritable nature d'une existence obscure et insaisissable, sans cesse confrontée à l'absence de sens. Une ombre pascalienne traverse ces vers : le « silence éternel de ces espaces infinis[20] », autant qu'il « effraie » le philosophe, fascine ici le poète, attiré par le « vide ». L'univers est nu car il est muet ou du moins parle un langage inconnu, à l'inverse de la lumière des étoiles qui sont autant de signes dont le langage trop familier est galvaudé. Inquiet mais aimanté par ce mystère, Baudelaire donne par ces trois termes la formule de l'irreprésentable qui appelle le dévoilement tout en y échappant. Le vers « Car je cherche le vide, et le noir, et le nu ! », établissant un lien de coordination logique entre l'obscurité, la nudité et l'absence par la polysyndète, révèle une pulsion destructrice où, selon l'interprétation qu'en propose Jérôme Thélot, « la volonté d'abolir les astres signifie celle d'abolir les êtres – qui pourtant résistent[21] ».

Ce mouvement d'abolition, cherchant « le vide, et le noir et le nu », peut être considéré comme un travail du négatif, menant du connu à l'inconnu, du savoir au non-savoir, des formes constituées à la mort. Chez Bataille et des poètes qui sont les héritiers de Baudelaire en ses heures de désillusion les plus sombres, qui ont d'emblée pris leurs distances avec le surréalisme, qui ont gravité autour du surréalisme sans y adhérer ou qui s'en sont progressivement éloignés, mettre le corps à l'épreuve consiste à *transgresser*. Dans cette deuxième acception, la mise à nu est une mise à l'épreuve des normes, des connaissances et des acquis, conformément à la définition de l'expérience proposée par Bataille dans les premières pages de *L'Expérience intérieure* : « L'expérience est la mise en question (à l'épreuve), dans la fièvre et l'angoisse, de

[19] Charles Baudelaire, « Obsession », *Les Fleurs du mal*, *O.C.*, t. I, *op. cit.* (1975), p. 75.

[20] Blaise Pascal, *Pensées*, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 615.

[21] Jérôme Thélot, *Baudelaire. Violence et poésie,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1993, p. 474.

ce qu'un homme sait du fait d'être[22] ». À l'inverse d'un dévoilement motivé par différents rêves de figuration (Partie I), cette mise à nu émane d'une « anxieuse lucidité » pour conduire le corps, le mot et plus largement la représentation esthétique à l'épreuve des limites.

Des gestes de transgression

La transgression, selon le mot même de Bataille dans *L'Érotisme,* « lève l'interdit sans le supprimer[23] », et embrasse en cela l'acception bataillienne de la dialectique hégélienne :

> Inutile d'insister sur le caractère hégélien de cette opération [la transgression], qui répond au moment de la dialectique exprimé par le verbe allemand intraduisible *aufheben* (dépasser en maintenant)[24].

Dans son premier sens, la transgression est liée à un interdit. Transgresser signifie « [n]e pas respecter une obligation, une loi, un ordre, des règles[25] ». La représentation idéale du *nu* en poésie et dans l'art ne relève ainsi pas d'une transgression, bien que les *nus* encourent le risque de la censure pour offense à la morale publique. Pour Bataille, qui considère l'érotisme comme « le domaine de la violence, le domaine de la violation[26] », la beauté « érotique-voilée » de la nudité est profanée. La représentation du corps nu est ainsi sous-tendue par un désir de violer l'idéal de beauté qui constitue une norme de représentation. La nudité ainsi comprise n'est pas une forme mais à l'inverse une voie de dissolution des formes, ouvrant les corps au « sentiment de l'obscénité[27] » et préfigurant la « dépossession de soi » qui a lieu dans l'expérience érotique :

> La nudité s'oppose à l'état fermé, c'est-à-dire à l'état d'existence discontinue. C'est un état de communication, qui révèle la quête d'une continuité possible de l'être au-delà du repli sur soi. […] Cette dépossession est si entière que dans l'état de nudité, qui l'annonce, qui en est l'emblème, la plupart des êtres humains se cachent, à plus forte raison si l'action érotique, qui achève de la déposséder, suit la nudité[28].

---

[22] Georges Bataille, *L'Expérience intérieure* (1943)*, Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1973, p. 16.

[23] Georges Bataille, *L'Érotisme, O.C.,* t. X, *op. cit.,* p. 39.

[24] *Ibid.*

[25] Voir la définition du CNRTL : https://www.cnrtl.fr/definition/transgresser.

[26] Georges Bataille, *L'Érotisme, O.C.*, t. X, *op. cit.,* p. 18.

[27] *Ibid.*

[28] *Ibid.,* p. 19.

La dissolution ou la dépossession, dont la nudité est « l'emblème », sont liées à la question de la limite. La transgression, définie comme une infraction à la loi et une désobéissance au commandement (à l'exemple de la transgression du commandement divin par Adam et Ève), ne prend de sens que par rapport à une limite. La limite constitue en effet le point de convergence d'un premier sens de la transgression, désignant la violation d'une loi et plus largement de tout cadre normatif qui consigne des règles à respecter ; et d'un deuxième sens – l'action d'« aller au-delà d'une limite[29] » –, celui-ci spatial, lorsque la mer « avance sur la côte au-delà des limites antérieures[30] », dessinant dans sa progression de nouvelles limites par l'effacement des précédentes. Dans sa « Préface à la transgression », publiée en 1963 dans un numéro de la revue *Critique* qui rend hommage à Bataille, Foucault écrit :

> La limite et la transgression se doivent l'une à l'autre la densité de leur être […] La transgression porte la limite jusqu'à la limite de son être ; elle la conduit à s'éveiller sur sa disparition imminente, à se retrouver dans ce qu'elle exclut (plus exactement peut-être à s'y reconnaître pour la première fois), à éprouver sa vérité positive dans le mouvement de sa perte[31].

Ainsi, l'interdit et la limite doivent leur existence au geste de transgression par lequel ils sont à la fois révélés et niés. Ce qui distingue le désir de transgression du rêve d'impudeur (chapitre 1) est précisément ce jeu avec la limite. Le rêve d'impudeur, ainsi que nous l'avons étudié, est une contestation irrévérencieuse des injonctions qui pèsent sur la représentation d'une nudité devant se conformer à un modèle de pudeur. Cherchant à liquider la honte ou, comme l'écrit Verlaine, à l'envoyer se promener[32], à bousculer les bienséances, les nudités communes et prosaïques du premier chapitre congédient les interdits par le scandaleux, le subversif, la parodie ou le goût provocant du mot vulgaire, « dans l'oubli charmant de toute pudeur[33] ». À l'inverse, le geste de transgression n'oublie pas l'interdit mais le rend visible. Opposant au registre parodique des nus vulgaires une tonalité tragique, dans laquelle le vertige métaphysique provoque une

[29] *Ibid.*

[30] *Ibid.*

[31] Michel Foucault, « Préface à la transgression » (1963), *op. cit*., p. 237. Ce texte de Michel Foucault a été republié. Voir *Préface à la transgression,* avec une postface de Francis Marmande, Paris, Éditions Lignes, 2012.

[32] Paul Verlaine, XVIII, *Chansons pour elle*, *O.C.*, *op. cit.*, p. 723.

[33] *Ibid.*

« horreur comique[34] » – *continuum* tonal de l'« Horreur sympathique » baudelairien – qui se substitue au rire badin, la nudité obscène et la nudité sans défense exhibent toutes deux les limites qu'elles transgressent et la honte dont cette transgression est le symptôme.

La honte ressentie par Adam et Ève au moment où ils prennent conscience de leur nudité éclaire cette réversibilité de la transgression et de la limite : c'est bien parce qu'ils ont à tour de rôle transgressé le commandement divin – ne pas consommer le fruit défendu de l'arbre de la connaissance du bien et du mal –, que les deux figures originelles font l'expérience de la honte. Leur nudité fait signe vers l'attente terrifiante du châtiment divin dont ils savent qu'il aura lieu parce qu'ils savent qu'ils ont transgressé l'interdiction. En cela, la transgression se fait toujours dans la pleine conscience de sa dimension transgressive, donc de l'interdit qu'elle enfreint. Plus encore, la transgression est la conscience même de l'interdit, qui n'est pas « imposé du dehors » (comme les injonctions sociales auxquelles répondent les nudités vulgaires), mais qui émane d'une *expérience intérieure* :

> Nous devons, nous pouvons savoir exactement que les interdits ne sont pas imposés du dehors. Ceci nous apparaît dans l'angoisse, au moment où nous *transgressons* l'interdit, surtout au moment suspendu où il joue encore, et où nous cédons néanmoins à l'impulsion à laquelle il s'opposait. Si nous observons l'interdit, si nous lui sommes soumis, nous n'en avons plus conscience. Mais nous éprouvons, au moment de la transgression, l'angoisse sans laquelle l'interdit ne serait pas : c'est l'expérience du péché. […] *L'expérience intérieure de l'érotisme demande de celui qui la fait une sensibilité non moins grande à l'angoisse fondant l'interdit qu'au désir menant à l'enfreindre*[35].

De même, pour Freud, si les rêves « typiques » de nudité sont toujours liés à la honte, c'est parce qu'ils font signe vers un interdit social et civilisationnel. Dans le rêve de nudité, ce qui est craint avec effroi (être aperçu nu dans un contexte social) est en même temps ce qui est désiré : c'est en cela que nos rêves révèlent le désir sexuel comme un désir de transgression. Dans le cas d'un rêve où la nudité apparaît (au premier abord) comme imposée au sujet à son corps défendant, l'analyse des pulsions inconscientes permet de déceler en l'expression de cette

---

[34] L'oxymore, qui rappelle inévitablement le titre du célèbre poème des *Fleurs du mal,* apparaît dans le récit érotique *Madame Edwarda.* Dans la préface de ce dernier, Bataille s'explique sur « la gravité de son livre ». Cette préface est très utile pour comprendre, dans l'écriture bataillienne, le mélange tonal et métaphysique du comique et de la gravité, mélange dont le symptôme est un rire qui est « le signe de l'horreur ». Ainsi, les représentations du corps obscène dans les écrits de l'auteur postulent une « parenté fondamentale » du plaisir et de la douleur qu'on a coutume d'opposer.

Voir respectivement *Madame Edwarda, Œuvres complètes,* t. III, édition de Thadée Klossowski, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1974, p. 24 et « Préface » à *Madame Edwarda, ibid.,* p. 9.

[35] Georges Bataille, *L'Érotisme, O.C.*, t. X, *op. cit.,* p. 42.

honte le désir intime de transgresser l'interdit. La transgression, dans ce jeu permanent avec la limite qui la constitue, révèle un imaginaire érotique de l'angoisse, liant le désir sexuel à l'effroi, aux antipodes de l'érotisme esthétique du chapitre précédent.

La limite à la fois révélée et excédée par la nudité sera notre champ d'investigation, en deux temps : le nu défendu (chapitre 4) qui transgresse les interdits moraux et esthétiques et la nudité sans défense (chapitre 5) qui mène le corps et l'écriture au bord de l'abîme. Cheminant de la forme à l'informe, de la norme à l'excès, du savoir au non-savoir, Bataille, Lely, Artaud, Jouve, mais aussi, dans les prolongements du siècle, Dupin, Noël, Jabès, Bonnefoy associent la nudité à un geste de transgression, que chacun infléchit pour l'incorporer à sa poétique singulière[36]. Levant les « défenses » du corps – le mot étant entendu dans son double sens d'interdit et de protection –, les poèmes que nous lirons dans cette deuxième partie mettent les rêves de nudité à l'épreuve des limites.

[36] Ainsi, selon l'analyse de Patrick Née, Bonnefoy oppose la notion de « franchissement » à celle de transgression pour subsumer l'influence décisive de Bataille sur sa propre poétique. Voir le quatrième chapitre « Franchissement contre transgression » du livre de Patrick Née, *Zeuxis auto-analyste. Inconscient et création chez Yves Bonnefoy*, Bruxelles, La Lettre volée, « Essais », 2006, pp. 109-155.

CHAPITRE 4. LE NU DÉFENDU. EXHIBER L'INTERDIT

Les deux sens du mot « transgression », qui signifie désobéissance à la loi et violation des limites, convergent dans le thème de la nudité. Le corps exhibé dans les poèmes transgresse et révèle l'interdit qui pèse sur la représentation de la nudité par les sentiments troubles (la honte, la culpabilité, l'horreur, le dégoût mais aussi l'attrait irrésistible) que la vision du corps nu provoque. Cette vision est obscène parce qu'elle heurte le regard en montrant ce qui ne doit pas avoir de spectateur, non seulement dans les règles de bienséance morale ou sociale, mais aussi dans la loi du refoulement de la mort : les parties génitales, les fluides corporels, les excréments, les boyaux et les viscères sont des indices du corps allant vers la mort. Le nu défendu, exposé envers et contre la *défense d'exhiber le corps,* est indiscernable de l'angoisse voire d'une nausée existentielle : en même temps que le malaise social, il provoque un vertige métaphysique sur « notre nature en entier ». La nudité, que Bataille définira dans *L'impossible* (1962) – d'abord paru sous le titre *Haine de la poésie* (1947) – comme « la furtive lueur entrevue dans l'obscurité[1] » est alors ordurière, car elle ouvre sur l'horreur : « La nudité fait peur : *notre nature en entier* découlant du scandale où elle a le sens de l'horrible…[2] ». Les poèmes que nous étudierons dans cette partie, « bravant l'hypocrisie de tous » – les conventions du vêtement et de la dissimulation –, semblent réaliser le programme annoncé dans la suite de ce même passage de *L'Impossible* :

> Chacun ne doit-il pas, bravant l'hypocrisie de tous (quelle stupidité dans le fond des "conduites humaines"!), retrouver la voie qui le mène, à travers les flammes, à l'ordure, à la nuit de la nudité[3] ?

Le désir de transgression qui mène à la représentation de nudités lugubres révèle le « contenu *spirituel* de l'obscénité[4] », comme l'écrit Michel Camus dans sa préface aux *Poèmes et nouvelles érotiques* de Bataille : « *Mortis et vitae locus* ». On identifiera deux modalités de représentation du nu défendu, exposé et ouvert au regard dans la violation des interdits : l'exhibition d'un corps « nu comme une bête » sous le signe de Bataille et les nus *qu'on ne*

[1] Georges Bataille, *L'Impossible*, *O.C.*, t. III, *op. cit.*, p. 115.

[2] *Ibid*.

[3] *Ibid.*

[4] Michel Camus, « *Mortis et vitae locus* » (1999), préface aux *Poèmes et nouvelles érotiques,* Paris, Mercure de France, « Le Petit Mercure », 2002, p. 7.

saurait voir de Jouve, qui font la jonction du nu défendu et des nudités sans défense. Les poèmes mettent ainsi en œuvre un rapprochement dialectique du « feu de la chair et [de] la blancheur du ciel[5] » selon la très belle expression de Jouve[6], dans laquelle « le plus bas […] rejoint instantanément le plus haut[7] », non pas par une inversion du bas avec le haut qui maintiendrait une hiérarchie verticale (ce que Bataille reproche au matérialisme[8]), mais circulairement, comme une continuité ininterrompue. Cette dialectique érotique, qu'on retrouve sous différentes formes chez Bataille et Jouve, rappelle de manière significative ce que Freud dit de la sexualité dans ses *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905) : « Ce qu'il y a de plus élevé et ce qu'il y a de plus bas dans la sexualité montrent les plus intimes rapports. (Du Ciel – à travers le monde – jusqu'à l'enfer)[9] ».

Cette première étude du désir de transgression se focalise sur l'articulation bataillienne du sacré et de l'érotisme, qu'on rapprochera de la circularité jouvienne du bas et du haut. À travers l'analyse d'une « nudité de l'ordure[10] », qui transgresse les codes moraux et les normes de représentation, les poèmes que nous lirons dévoilent le corps comme lieu de possibilité de la mort, ou, pour reprendre le mot de Michel Camus, un *mortis et vitae locus.*

---

[5] Pierre Jean Jouve, *Moires* (1962)*, Œuvre*, t. I, *op. cit.*, p. 1121.

[6] Jean Starobinski reprend la formule jouvienne en titre à son introduction au tome I de l'*Œuvre* du poète : « Le Feu de la chair et la Blancheur du ciel », *ibid.*, p. 29.

[7] Pierre Jean Jouve, « Inconscient, Spiritualité et Catastrophe », préface à *Sueur de sang* (1933-1935), *ibid.*, p. 198.

[8] Notamment dans l'entrée « Matérialisme » du *Dictionnaire critique* : « La plupart des matérialistes, bien qu'ils aient voulu éliminer toute entité spirituelle, sont arrivés à décrire un ordre des choses que des rapports hiérarchiques caractérisent comme spécifiquement idéalistes. Ils ont situé la matière morte au sommet d'une hiérarchie conventionnelle des faits d'ordre divers, sans s'apercevoir qu'ils cédaient ainsi à l'obsession d'une forme *idéale* de la matière d'une forme qui se rapprocherait plus qu'aucune autre forme de ce que la matière *devrait être.* », Georges Bataille, *Documents, O.C.*, t. I, *op. cit.*, p. 178.

[9] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité,* trad. Blanche Reverchon et Pierre Jean Jouve, Paris, Gallimard, 1923, p. 50, cité par Muriel Pic en exergue de la partie « Connaissance par l'érotique » de son ouvrage *Le Désir monstre, poétique de Pierre Jean Jouve, op. cit.,* p. 220.

On notera ici l'importance de la pensée freudienne sur la poétique de Jouve, dont l'œuvre est grandement inspirée et influencée par l'imaginaire psychanalytique à partir de sa rencontre avec Blanche Reverchon, elle-même psychanalyste et amie de Lacan, au début des années 20. Comme l'indique aussi la note qui précède, Jouve traduit en 1923 *Trois essais sur la théorie de la sexualité* avec Blanche, qu'il épousera en 1925.

[10] Georges Bataille*,* « La Foudre », *Poèmes, O.C.*, t. IV, *op. cit.*, p. 31.

1. « Nue comme une bête », sous l'étoile de Bataille

Dans la scène centrale du récit érotique *Madame Edwarda* (1941)*,* le personnage éponyme se dénude à l'arrière d'un taxi sous les yeux du narrateur et du chauffeur, accompagnant son geste d'exhibition de ces mots : « Nue comme une bête[11] ». De même, dans la nouvelle *Sainte*[12], le corps nu de Thérésa – fille de joie que le narrateur rencontre dans un bordel – est d'une obscénité bestiale car il excède les contours de la forme et trouble le regard en exposant ce qu'on ne doit pas voir :

> La nudité de Thérésa avait une certaine bestialité. Elle n'était pas tellement velue : seuls des sourcils épais et des touffes courtes de cheveux noirs en donnaient l'impression. Quelques parties de son corps fluet avaient quelque chose de gonflé, de difforme : elle était jolie, mais irrégulière, ce qu'elle avait de sexuel gênait et attirait, comme *une infirmité inavouable, mais avouée*[13].

La définition que ce passage livre de la nudité érotique est tout entière contenue dans la formule « une infirmité inavouable, mais avouée ». L'oxymore exprime ici au mot près le geste de transgression qui motive l'imaginaire de la nudité sous la plume de l'auteur de *L'Erotisme* : le sentiment de fascination face au spectacle du corps nu, mêlant l'attrait à la répulsion, tient ainsi à la tension interne d'un secret inavouable *et pourtant* avoué. Cette contradiction tenue et ce renversement moral composent l'essence même du geste de transgression qui franchit les limites tout en les révélant.

De *Madame Edwarda* « [n]ue comme une bête » à la « nudité de l'ordure[14] » dans le poème « La foudre », la mise à nu du corps est constamment travaillée par un mouvement descendant dans les écrits de Bataille. On peut l'observer dans la critique et les récits en prose, mais aussi dans les poèmes, dont l'importance est souvent minorée par la critique de l'œuvre bataillienne. Par une confusion troublante entre le haut et le bas, par sa défense et illustration du *bas matérialisme,* par l'exhibition de ce qui doit être dissimulé, la poétique de l'obscénité se matérialise dans des mots et des images qui heurtent ouvertement le regard.

---

[11] *Id.*, *Madame Edwarda, O.C.,* t. III, *op. cit.,* p. 28.

[12] Michel Camus précise dans sa préface à l'édition Mercure de France des *Poèmes et nouvelles érotiques,* que cette nouvelle « fait partie du projet *Divinus Deus* (faux titre de *Madame Edwarda,* selon Thadée Klossowski) où elle aurait dû venir en appendice après *Madame Edwarda, Ma Mère* et *Charlotte d'Ingerville* suivi de *Paradoxe de l'érotisme* », Michel Camus, préface aux *Poèmes et nouvelles érotiques, op. cit.,* p. 13.

[13] Georges Bataille, *Sainte, O.C.*, t. IV, *op. cit.*, p. 301. Nous soulignons.

[14] *Id.,* « La Foudre », *Poèmes, ibid.,* p. 31.

1.1. Poétiques de l'obscène. Une « infirmité inavouable, mais avouée »

L'imaginaire érotique de la nudité dans *L'Archangélique* (1944) est bien celui de la brutalité, de la déchirure ou de l'ouverture, ramenant le corps à sa bassesse fondamentale par une objectivation parfois violente, qui fait surgir l'image d'un corps discontinu. À travers l'imaginaire de la bestialité[15], il s'agit moins de mettre en scène le corps nu que de l'ouvrir sur une table chirurgicale comme un véritable objet à disséquer :

> Je mets mon vit contre ta joue
> le bout frôle ton oreille
> lèche mes bourses lentement
> ta langue est douce comme l'eau
>
> ta langue est crue comme une bouchère
> elle est rouge comme un gigot
> sa pointe est un coucou criant
> mon vit sanglote de salive
>
> ton derrière est ma déesse
> il s'ouvre comme ta bouche
> je l'adore comme le ciel
> je le vénère comme un feu
>
> je bois dans ta déchirure
> j'étale tes jambes nues
> je les ouvre comme un livre
> où je lis ce qui me tue[16].

Le poème a une structure thématique nette : au quatrain initial, qui évoque ouvertement le sexe de l'homme et la pratique de la fellation, fait écho le dernier quatrain qui inverse les rôles, pour se centrer sur le sexe féminin. Les quatrains centraux portent respectivement sur deux parties

[15] Même si, chez Bataille, « l'érotisme s'oppose à la sexualité animale » et qu'il est, comme le sacré, ce qui distingue l'humain de l'animal, ainsi que le rappelle Michel Camus dans sa préface aux *Poèmes et nouvelles érotiques, op. cit.,* p. 14.

[16] *Id., L'Archangélique*, *O.C.*, t. IV, *op. cit.,* p. 161.

du corps particulièrement sexualisées dans l'imaginaire érotique : la langue et les fesses. Les deux derniers quatrains se focalisent sur le pouvoir fantasmatique des orifices, comparées à la brèche de signification métaphoriquement ouverte par une lecture bouleversante. La comparaison du « derrière » à la « bouche » permet de confondre le *haut* et le *bas* corporels par une commune ouverture à la béance, en transgressant les codes du portrait aussi bien que des blasons traditionnels, qui suivent le plus souvent un ordre vertical. Le motif de la bouche[17], qui préoccupe Bataille par son statut d'orifice et de « trou » (Le narrateur de Mme Edwarda dira de la nudité de celle-ci qu'elle est « angoissante comme un trou[18] »), est central, au même titre, d'ailleurs, que d'autres orifices corporels, tels que l'anus ou bien le sexe féminin. La représentation picturale et poétique de la bouche ouverte, qui évoque la béance et le cri[19], fait en effet surgir « un fantasme inversé de la forme belle, de toute forme en tant qu'elle est belle[20] », ainsi que l'écrit Bernard Vouilloux :

> Tache ou creux : c'est dans un système du manque, de la privation, que la bouche est caractérisée ; sa béance ouvre l'image aux pouvoirs incoercibles et fascinants de l'horreur, de l'abjection : elle en défait, en défraye la formalité, l'abîme dans la perte, en *ab-jecte* l'objectité.

Outre la crudité d'un langage ordurier, nous observons dans le poème de Bataille le découpage froid et chirurgical du nu dont les parties génitales sont comme désarticulées, séparées des corps : à l'inverse d'un blason traditionnel qui recompose l'unité d'une silhouette fragmentaire, le poème cadre ici exclusivement les parties sexuelles, isolant un ou plusieurs détails du corps. Les sexes, la langue et les fesses deviennent les acteurs principaux d'une scène très visuelle où les membres, détachés des corps, s'agitent comme des morceaux de viande inanimés. Les comparaisons entre la chair érotique et la chair de la viande le disent explicitement : la langue est d'abord assimilée à une bouchère, puis déshumanisée à travers la comparaison à un gigot. La métaphore du « coucou criant » produit une allitération peu harmonieuse, voire cacophonique, qui accompagne le démantèlement d'une silhouette proportionnée. La série des comparaisons qui émaillent le troisième quatrain, par le mélange du sublime et du trivial, frisant parfois volontairement le risible, redouble l'obscénité d'un rire grinçant, qui est, pour Bataille,

[17] Voir aussi l'article « La bouche » dans *Documents*, *O.C.*, t. I, *op. cit.*, pp. 237-238.

[18] *Id.*, *Madame Edwarda* (1941), *O.C.,* t. III, *op. cit.,* p. 24.

[19] Voir la réflexion de Jérôme Thélot sur la violence et le cri à l'origine de l'image picturale dans son livre *La Peinture et le cri, de Botticelli à Francis Bacon,* Strasbourg, Éditions L'Atelier contemporain, 2021.

[20] Bernard Vouilloux, « La bouche et le voile », *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, *op. cit.*, p. 240.

le « signe de l'horreur[21] », ainsi qu'il le rappelle dans sa préface à *Madame Edwarda*. Les parties génitales, objets d'un culte qui brouille la frontière entre souillure et sacré, s'apparentent à des morceaux autonomes, disloqués du reste de la silhouette.

Aux images de discontinuité et de morcellement, s'ajoute néanmoins une métaphore filée qui s'y oppose : celle de l'eau, qui représente la continuité sans heurt, avec l'allitération en liquides du premier quatrain (« lèche mes bourses lentement / ta langue est douce comme l'eau ») et l'isotopie de l'humidité. Des images de liquéfaction, qui mêlent les sanglots du liquide séminal à la « salive », traduisent la décomposition de la forme et une tendance au mélange indistinct, consubstantiel à l'érotisme selon Bataille. L'imaginaire liquide qui traverse le poème rappelle aussi ce passage de *L'Histoire de l'érotisme* : « La douceur, l'enflure, la coulée laiteuse de la nudité féminine anticipent sur une sensation de fuite liquide, qui elle-même ouvre sur la mort comme une fenêtre dans la cour[22] ». La nudité érotique de la femme, ici définie par une oscillation métaphorique entre la forme du corps et le fluide informe, les courbes sensuelles se « coulant » dans le lait maternel, donne à voir un au-delà de la peau qui révèle l'identité insoupçonnée du corps : un amas de fluides étonnamment dépourvu de consistance corporelle, dont la « coulée » fuyante rappelle la fuite du temps. Cette vision du nu, non pas comme une surface mais comme un orifice sans fond, est ainsi la conséquence directe de ce sur quoi le nu ouvre immanquablement : un aperçu vertigineux du corps comme témoin du temps qui passe, comme *une fenêtre sur mort*. Au-delà d'une injonction morale à la pudeur pour maintenir l'ordre social et permettre le bon déroulement du travail[23], la *défense* d'exhiber la nudité vise à masquer cette vision insoutenable du corps dans son mouvement irréversible vers la mort. Ainsi, les nus de Bataille transgressent, par l'écriture, les limites de l'acceptable mais l'écriture elle-même mène à une acceptation de la condition mortelle : il y a là une dialectique de l'acceptation et du refus des limites, comme l'auteur le précise par une note de bas de page dans la préface à *Madame Edwarda* :

> Je ne récuse pas la connaissance, sans laquelle je n'écrirais pas, mais cette main qui écrit est *mourante* et par cette mort à elle promise, elle échappe aux limites acceptées en écrivant (acceptées de la main qui écrit mais refusées de celle qui meurt)[24].

---

[21] Georges Bataille, préface à *Madame Edwarda* (1941), *O.C.,* t. III, *op. cit.,* p. 9.

[22] *Id., L'Histoire de l'érotisme, Œuvres Complètes,* tome VIII, édition de Thadée Klossowski, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1976, p. 132.

[23] Voir la définition de l'interdit et de la transgression par rapport à la valeur travail dans *L'Érotisme, O.C.*, t. X, *op. cit.*

[24] *Id.,* préface à *Madame Edwarda* (1941), *O.C.,* t. III, *op. cit.*, p. 12.

Au carrefour du fétichisme et d'une tentation irrépressible de saccage, la poétique de l'obscène est essentiellement contradictoire dans les textes de Bataille. Cette contradiction, nous la retrouvons dans les poèmes pornographiques[25] de Gilbert Lely. L'athéisme[26] du poète s'accompagne d'un désir sexuel affirmé sans détour et investi d'une aura sacrée dans sa contestation de la morale religieuse. Son « appartenance érotique[27] » selon le mot de Jean-Louis Gabin, le conduit à cultiver le fantasme et la fantaisie pornographiques, dans une ligne poétique propre qui emprunte aussi bien à l'esthétique surréaliste, dont son œuvre porte les traces, qu'à la « sensibilité grecque[28] ». Cette œuvre, qui recueille l'admiration de Breton, aussi bien que de Char ou de Bonnefoy[29], témoigne d'un érotisme bisexuel, oscillant entre désir du masculin et désir du féminin selon les périodes poétiques. À rebours des codes dominant l'érotique surréaliste, la poétique de Lely transgresse ainsi les normes hétérosexuelles et le genre du nu féminin car elle intègre librement des nus masculins voire androgynes et des pratiques homosexuelles. Comme chez Bataille, le corps nu est primordial dans cet imaginaire érotique largement fécondé par une fascination sans retenue pour le marquis de Sade, auquel Lely ne cesse de rendre hommage[30]. Aussi, le poète rappelle explicitement le lien entre l'érotisme, la

[25] Dans les théories et pratiques qu'elle implique, nous entendons « pornographie » comme une radicalisation de l'érotisme, poussé à ses extrémités ou dilaté au-delà de ce qui le délimite, par le rêve de transgression. Nous produisons cette distinction quelque peu artificielle par commodité discursive pour comparer des poèmes qui élaborent un imaginaire érotique pluriel du corps nu. Comme l'écrit Marie-Anne Paveau, le plus souvent, cette distinction est « essentiellement argumentative » car elle « permet de condamner la pornographie en sauvant la sexualité et aide à la conservation des mythologies amoureuses et des arts de la séduction. », Marie-Anne Paveau, *Le discours pornographique,* Paris, La Musardine, « L'attrape-corps », 2014, p. 39, cité par Caroline Crépiat et Lucie Lavergne dans leur introduction à la collection d'articles *Masques, corps, langues. Les figures dans la poésie érotique contemporaine,* Paris, Classiques Garnier, « Rencontres n° 284 », 2017, p. 7.

[26] Voir la biographie du poète par Jean-Louis Gabin qui note, « [p]our ce qui est de ses positions religieuses », « une véritable répulsion pour la *Bible* dont seul l'érotisme du "Cantique des cantiques'' trouvait grâce à ses yeux […] », *Gilbert Lely. Biographie,* Paris, Librairie Séguier, 1991, p. 80.

[27] *Id.*, « Le feu sous la glace », introduction à Gilbert Lely, *Poésies complètes,* t. II, édition de Jean-Louis Gabin, Paris, Mercure de France, 1996, p. 9.

[28] *Ibid.,* p. 14.

[29] Des propos élogieux de chacun de ces poètes sont mis en exergue sur la quatrième de couverture de la biographie de Jean-Louis Gabin : « J'admire toujours vos poèmes (votre lampe scabreuse est de celles qui m'éclairent le mieux). » (André Breton). « Je crois que plus que jamais que nous sommes en poésie vers la seule voie juste, efficace, "vraie dans ses fins''. » (« Le génial Gilbert Lely », René Char). « *La forme des nuages au-dessus de la Gaîté-Lyrique, le dimanche 18 mars 1928, à deux heures de l'après-midi* : une phrase qui mérite certainement de devenir l'une des références majeures de la poésie de ce siècle. » (Yves Bonnefoy). Voir Jean-Louis Gabin, *Gilbert Lely. Biographie*, *op. cit.*

[30] Voir, entre autres, « L'Almanach illusoire de M. De Sade », « Préface de la *Vie de Sade* », *Notices d'histoire sadiste, Clio, Sotadès, Charcot, Poésies complètes,* t. III, édition de Jean-Louis Gabin, Paris, Mercure de France, 2000, pp. 139-149.

nudité et la souffrance dans son poème « Le supplice et l'amour » (1976), un distique asymétrique où la primauté est donnée au supplice dès le titre : « Le supplice et l'amour ont un commun début / C'est que, l'un pour l'autre, il faut se mettre nu[31] ».

Si cette poétique rappelle parfois l'érotisme érudit de Pierre Louÿs[32], elle s'en distingue aussitôt par son désir de modernité et la vision avant-gardiste qu'elle offre de l'érotisme : l'objectif poétique est d'allier la sobriété percutante de l'image surréaliste à une « métaphysique du désir[33] », qui incarne sexuellement des épisodes de la mythologie grecque en se tenant à la bonne distance de l'esthétique néo-classique. Dans la poésie de Lely, l'érotisation du sacré a pour particularité de réveiller l'énergie sexuelle de personnages mythologiques. Dans les apparitions de la nudité, l'obscène prend le dessus sur le symbolique et subvertit la relation de déférence du neuf à l'ancien, pour investir les épisodes empruntés à la mythologie d'une jeunesse éclatante, selon l'analyse de Jean-Louis Gabin : « Trempé par le désir, le langage classique se dénude et renaît […]. Jamais les dieux n'ont été si jeunes, jamais les Anciens n'ont paru si neufs[34] ». L'usage du terme « dénuder » n'est pas anodin sous la plume du critique, qui pointe par là une forme d'exhibition sans détour dans l'évocation des corps : la stylistique librement inspirée du symbolisme et la prosodie classique de Gilbert Lely se mêlent harmonieusement à l'univers du fantasme sexuel et s'éloignent par là des abstractions cultivées par le Parnasse.

Comme Bataille, qui reproche au matérialisme d'intervertir la hiérarchie idéaliste du haut et du bas, chez Gilbert Lely, l'idéal et le bas corporel coexistent de manière irrévérencieuse qui en empêchent la sacralisation. Dans ce quatrain du poème « Pasiphaé » (1981), cité par Jean-Louis Gabin pour montrer les modifications apportées par le poète à cinquante années d'écart, on voit une accentuation de l'imaginaire obscène entre la première et la deuxième version :

> C'est toujours vainement que sa caresse obsède

[31] Gilbert Lely, « Le Supplice et l'Amour », *Inédits et autres poèmes* (1947-1982), *ibid.*, p. 178.

[32] Gilbert Lely assume d'ailleurs une filiation littéraire avec le poète dans le tombeau poétique qu'il lui consacre, « La mort de Pierre Louÿs », où l'apostrophe lyrique « Ô Maître » qui ouvre le texte est la confirmation d'une admiration sans retenue. La disparition du poète entraîne même la remise en cause de l'inspiration poétique : « Tel un soldat qui fuit et laisse choir ses armes / Quand son chef est tombé sous les coups ennemis, / J'abandonne Aréthuse et les rythmes chéris, / Et je veux désormais n'avoir plus que les larmes », Gilbert Lely, « La mort de Pierre Louÿs », *Les Thalysies, Allusions ou Poèmes* (1927)*, Poésies complètes,* t. II, *op. cit.*, p. 119.

[33] Jean-Louis Gabin, « Le feu sous la glace », *ibid.*, p. 10.

[34] *Ibid.*

Le sexe monstrueux et la blancheur des flancs
Et c'est sans fruit qu'ayant cambré ses reins brûlants
Elle s'allonge sous le ventre vaste et tiède[35].

C'est toujours vainement que ses doigts et sa bouche
D'un sperme idolâtré sollicitent le flux
Et c'est sans fruit, si belle, arc-boutée au talus,
Croupe mouvante, qu'elle attend le pal farouche[36].

La première version du quatrain pointe scrupuleusement la dimension animale du corps sexué par les termes « monstrueux », « flancs » et « cambré », rappelant la trame essentielle du mythe de Pasiphaé condamnée par Poséidon à ressentir un désir irrépressible pour un taureau. La description érotique se révèle plus crue dans la deuxième version : le corps est évoqué plus directement car on peut visualiser les positions ainsi que les parties sexuelles impliquées dans l'acte sexuel, comme les « doigts » et la « bouche » qui attendent de recueillir le sperme. Le mot « sperme » remplace le « sexe », reliant explicitement le corps à la jouissance, tandis que le terme « arc-boutée », plus visuel, se substitue au verbe « ayant cambré ». Le dernier vers marque la plus nette différence entre les deux versions : l'euphémisme déjà très érotique de la posture de Pasiphaé, qui « s'allonge sous le ventre vaste et tiède », laisse place à l'image phallique du « pal farouche », indice métaphorique d'un sadisme sexuel qui reprend la violence et le désir présents dans le mythe.

La réversibilité de la violence et de la jouissance recoupe la poétique du corps obscène, travaillée par un rêve de transgression et tiraillée entre la pulsion de saccage et une aspiration à l'adoration. Cette réversibilité fait partie de la mémoire littéraire de Gilbert Lely, qui convoque aussi bien l'imaginaire érotique de Sade, auquel il a consacré une biographie que celui de Baudelaire. Dans *Les Fleurs du mal,* on rencontre un même personnel féminin qui incarne la nudité défendue et le désir de transgression – bien qu'il ne s'agisse pas toujours de poèmes directement pornographiques –, à l'image des « femmes damnées » dont le corps dévêtu inspire au poète des sentiments ambivalents. Outre la « morale de la stérilité[37] » qui séduit Baudelaire

[35] Gilbert Lely, « Pasiphaé », *Les Thalysies, Allusions ou Poèmes (1927), ibid.*, p. 112.

[36] Cette version corrigée est restituée par Jean-Louis Gabin dans « Sommaire de 1981 » du recueil *Clio, Sotadès, Charcot*, *Poésies complètes,* t. III, *op. cit.*, p. 138.

[37] L'expression est de Dominique Jamet qui a établi les notes et notices de l'édition des *Œuvres complètes* de Charles Baudelaire, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 954.

chez la figure de la lesbienne, un érotisme trouble et voluptueux caractérise les corps féminins dans le poème. La tentation de saint Antoine est évoquée pour rappeler un univers de fantasmes vivaces et interdits, symbolisés par la nudité féminine :

> D'autres, comme des sœurs, marchent lentes et graves
> À travers les rochers pleins d'apparitions,
> Où saint Antoine a vu surgir comme des laves
> Les seins nus et pourprés de ses tentations. (*FdM*, 114)

L'imaginaire sadomasochiste se mêle librement aux références religieuses de même que le plaisir se mêle à la souffrance :

> Et d'autres, dont la gorge aime les scapulaires,
> Qui, recelant un fouet sous leurs longs vêtements,
> Mêlent, dans le bois sombre et les nuits solitaires,
> L'écume du plaisir aux larmes des tourments. (*FdM*, 114)

Le « fouet », instrument commun de plaisir et de torture dans les pratiques sadomasochistes, se dissimule sous la robe tout comme le corps nu, pour cristalliser les ambivalences d'un imaginaire érotique qui naît du châtiment autant que de l'abandon jouissif, mêlant les fluides du plaisir à ceux de la douleur. À l'échelle du poème entier, le fantasme saphique de Baudelaire produit aussi un rapport ambigu à ces corps féminins réduits à une bestialité répulsive à travers de multiples comparaisons – « Comme un bétail pensif sur le sable couchées » (*FdM*, 113), « démons », « monstres » (*FdM*, 114) – autant qu'ils recueillent son empathie fraternelle et sa compassion dans le dernier quatrain : « Pauvres sœurs, je vous aime autant que je vous plains » (*FdM*, 114).

Finalement, la duplicité essentielle du fantasme érotique est ce qui brouille et transgresse les limites du corps dont le statut hybride d'objet-sujet est trouble. Dans la section « L'objet érotique » de *L'Érotisme* (1957), Georges Bataille souligne ce « paradoxe » de l'érotisme :

> […] l'érotisme, qui est fusion, qui déplace l'intérêt dans le sens d'un dépassement de l'être personnel et de toute limite, est pourtant exprimé par un objet. Nous sommes

> devant ce paradoxe : devant un objet significatif de la négation de tout objet : devant *un objet érotique*[38].

D'après ces lignes, l'érotisme est donc simultanément la fusion des individualités visant la continuité des êtres et la négation de cette même continuité, par un rapport inévitablement objectivant au corps de l'autre. Le trouble produit par la nudité obscène trouve peut-être son origine dans ce même paradoxe : au fil d'un processus qui vise la fusion indistincte dans la reconnaissance des subjectivités, le corps de l'autre redevient pourtant un *objet* – bien qu'il soit érotique – sous mon regard. C'est une course poursuite sans issue : cherchant à atteindre le point de rencontre des corps, mais mu par la pulsion de faire du corps de l'autre l'instrument du plaisir, de le dénuder encore et encore jusqu'au nu inatteignable qui est le point de fuite du désir, le rêve d'une nudité obscène finit par générer un rapport d'objectivation au corps de l'autre. La poésie de Gilbert Lely se situe dans ce paradoxe : représentant de la poésie érotique surréaliste mais rétif à suivre les mots d'ordre du groupe[39], assumant une filiation symboliste sans pour autant adhérer à l'esthétique néo-classique, le poète a une place à part dans ce panorama des poètes post-baudelairiens. En regard du nu, cette poétique propose aussi une perspective particulière : elle met au jour une forme de présence « à l'extrême de rêveries rattachables à la pulsion érotique[40] », au sens où Bonnefoy entend le terme lorsqu'il préface les *Œuvres Complètes* de Gilbert Lely :

> Il est à remarquer, de ce point de vue, que c'est la plupart du temps dans des figures de femmes que cette idée de la présence victime a vacillé et se ressaisit, c'est-à-dire à l'extrême de rêveries rattachables à la pulsion érotique, laquelle ne passe pas pour se soucier à l'excès de ce que pense ou désire si justement son objet. Mais ces désignations de l'autre, là-bas, dans son rapport à soi-même, sa liberté, sont indubitablement transposées, ici, dans l'écrit, en formulations qui confirment l'autorité d'un langage. Reste le fait, dans *Ma Civilisation*, de tous ces noms propres, de toutes ces allusions directes ou voilées à des personnes réelles, ou à des lieux ou des moments partagés : ce qui signifie tout de même, comme les photographies ou autres vestiges que ce « fétichiste » aimait conserver aux marges de ses poèmes, un

[38] Georges Bataille, *L'Érotisme, O.C.*, t. X, *op. cit.*, p. 130.

[39] Voir l'entretien du 9 août 1987 de Jean-Louis Gabin avec Georges Mounin où ce dernier revient sur le lien conflictuel de Gilbert Lely au groupe surréaliste : « Les surréalistes auraient dû l'apprécier davantage. Mais Lely, se remettant continuellement en cause, disant "ceci annule tout ce que j'ai écrit auparavant'' devait les troubler, eux qui ont tellement le culte de ce qui sortait de leur plume. Ils ont dû penser que ce n'était pas sérieux. », cité par Jean-Louis Gabin, *Gilbert Lely. Biographie, op. cit.*, p. 282.

[40] Yves Bonnefoy, « Crier le nom », préface aux *Poésies complètes* de Gilbert Lely, t. I, édition de Jean-Louis Gabin, Paris, Mercure de France, 1990, pp. 17-18.

> surcroît de réalité, une transcendance, de l'être dit par rapport aux façons dont il a pu être dit[41].

Selon les mots de Bonnefoy, la présence irreprésentable de l'être singulier et fini déborde les rêveries érotiques qui motivent ou modulent son image érotique dans les poèmes. Sans occulter la poétique de l'obscénité de Lely, l'analyse de Bonnefoy souligne ce qui est deviné ou entr'aperçu « aux marges de ses poèmes » par-delà les imaginaires érotiques du corps : les êtres réels qui excèdent les fantasmes de nudité féminine par des « allusions directes ou voilées », le surplus de « l'être », sa transcendance sur les « façons dont il a pu être dit », c'est-à-dire sur sa représentation.

1.2. Nudité monstre : « Mademoiselle Bistouri » et *Madame Edwarda*

L'expression « nudité monstre » nous a été inspirée par l'expression « désirs monstres[42] » de Pierre Jean Jouve et par le titre de l'ouvrage de Muriel Pic sur la poétique de Jouve[43], permettant de mettre en exergue l'obscénité et une présence invisible – celle de la mort notamment – qu'on ne devrait pas voir mais que le nu offre au regard. Nous analyserons donc l'écriture de la figure de la prostituée sous la plume de Baudelaire, de Jouve ou de Bataille, à la lumière d'une *nudité monstre*. L'usage adjectival du terme réfère, dans notre lecture, au caractère anormal et angoissant de la nudité aussi bien qu'il dénote la force de *monstration* et d'avertissement du nu qui ouvre sur l'extra corporel. Il indique enfin la prégnance inhabituelle et démesurée que revêt le thème de la nudité dans les textes. Dans *Madame Edwarda,* que

[41] *Ibid.*

[42] Voir Pierre Jean Jouve, « Les erreurs, les années », *Sueur de sang*, *Œuvre*, t. I, *op. cit.*, p. 215 : « Les erreurs, les années, chagrins inexorables / Les désirs monstres devenus de fer et de laine, / Le regard aux latrines, les combats rangés / La sœur, la mère, le frère, le père / Voilà ce qui formant taches et initiales / Imprègne de sang les murs de ce château / Sinistre enchanteur de la mer : / La quantité de sang / Que l'âme de tout voyageur revient flairer. »

[43] Voir le travail inspirant de Muriel Pic sur la poésie de Pierre Jean Jouve : *Le Désir monstre, la poétique de Pierre Jean Jouve*, *op. cit.* Concernant le terme « monstre », qui lui permet de décliner différentes nuances sémantiques pour qualifier le désir jouvien, du monstrueux à l'origine étymologique *monstrum* (signifiant « avertissement » divin), l'autrice renvoie à l'ouvrage d'Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes,* 2, *Pouvoir, droit, religion,* Paris, Éd. de Minuit, 1969, pp. 256-258. Voir Muriel Pic, *Le Désir monstre, la poétique de Pierre Jean Jouve*, *op. cit.,* p. 29.

Bataille publie sous pseudonyme aux Éditions du Solitaire en 1941[44], la nudité apparaît en effet comme un thème clé du récit érotique. Les premières lignes du texte relatent une errance citadine à la tombée de la nuit, dans l'espoir (teinté à la fois d'angoisse et d'excitation sexuelle) de faire la rencontre d'une prostituée :

> Au coin d'une rue, l'angoisse, une angoisse sale et grisante, me décomposa (peut-être d'avoir vu deux filles furtives dans l'escalier d'un lavabo). À ces moments, l'envie de me vomir me vient. Il me faudrait me mettre à nu, ou mettre nues les filles que je convoite : la tiédeur des chairs fades me soulagerait[45].

L'impératif d'une double mise à nu (se dénuder et dénuder l'objet du désir érotique) est donc énoncé dans le premier paragraphe et sera mis en exécution par le narrateur dès le paragraphe suivant :

> La nuit était nue dans des rues désertes et je voulus me dénuder comme elle : je retirai mon pantalon que je mis sur mon bras ; j'aurais voulu lier la fraîcheur de la nuit dans mes jambes, une étourdissante liberté me portait. Je me sentais grandi. Je tenais dans la main mon sexe droit[46].

Par contamination érotico-sémantique, le cadre spatio-temporel est ainsi lui-même dénudé, dans un imaginaire nocturne citadin prompt à accueillir les rencontres anonymes et sensuelles. La sensation de « liberté » et de grandeur ressentie par le narrateur émanent ici de la transgression que constitue l'acte de se dénuder dans un lieu où, précisément, il est défendu d'être nu. L'image est obscène dans l'esprit de celle ou de celui qui lit la scène : cette obscénité de la nudité découle directement de l'interdit qui pèse sur l'exhibition des parties intimes du corps dans un cadre public. La nudité est d'autant plus visible qu'elle est mise en exergue par la main qui tient le sexe pour l'exhiber. Quelques lignes plus loin, l'apparition « ravissante » de la prostituée Madame Edwarda redoublera le motif de la nudité : « Au milieu d'un essaim de

[44] Didi-Huberman revient sur le contexte d'écriture et de publication de *Madame Edwarda,* écrit pendant la guerre, comme *Le Coupable* (1939-1944), mais proposant pourtant un « contre-sujet » à l'actualité historique : « […] nous comprenons que *l'expérience érotique* pourrait offrir une première réponse du "coupable'' aux événements de mort qui règnent partout en Europe. C'est une danse du désir dans la nuit parisienne, un contre-sujet aux mouvements des avions et aux féroces projecteurs de la guerre en cours. », Georges Didi-Huberman, « Politique du non-savoir (guerre, expérience, image) », dans *La pensée sans abri, non-savoir et littérature,* sous la dir. de Muriel Pic, Barbara Selmeci Castioni, Jean-Pierre van Elslande, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Défaut, 2012, p. 95.

[45] *Ibid.,* p. 19.

[46] *Ibid.*

filles, Mme Edwarda, nue, tirait la langue. Elle était, à mon goût, ravissante. Je la choisis : elle s'assit près de moi[47] ».

On peut situer ce début dans la filiation littéraire de « Mademoiselle Bistouri », où le poète fait la rencontre impromptue d'une prostituée fétichiste des médecins (et plus spécifiquement des chirurgiens, comme l'indique le titre du texte), au cours de sa flânerie nocturne dans les rues de la ville :

> Comme j'arrivais à l'extrémité du faubourg, sous les éclairs du gaz, je sentis un bras qui se coulait doucement sous le mien, et j'entendis une voix qui me disait à l'oreille "Vous êtes médecin, monsieur ?" (*SdP*, 353)

Au-delà de la symétrie lexicale qu'on note entre les titres *Madame Edwarda* et « Mademoiselle Bistouri », c'est la figure de la prostituée, centrale dans les deux textes, qui permet d'établir le lien entre les extraits. Bien que dans le cas de Bataille, la rencontre avec Madame Edwarda soit explicitement recherchée et d'emblée placée sous le signe d'une nudité érotique double (celle du narrateur et celle de Madame Edwarda), cette rencontre fortuite avec « Mademoiselle Bistouri » mènera, elle aussi, à thématiser le mystère de la monstruosité. La monstruosité de ces deux personnages féminins les éloigne de la figure humaine pour les rapprocher de la créature angoissante ou, à l'inverse, d'une présence divine. Celle que Baudelaire nomme « monstre innocent[48] » ou « bouffonne créature[49] », est dotée, dans le récit de Bataille, de traits animaux par l'intermédiaire d'un voile qui lui dissimule le visage : « Elle se hâtait, m'échappant : le loup qui la masquait la faisait animale[50] ». Ainsi que nous l'avons déjà noté dans la filiation baudelairienne des rêves de nudité impudique, cette fascination pour la prostituée rappelle aussi l'imaginaire érotique de Pierre Jean Jouve, poète contemporain de Bataille qui écrit sous l'étoile de Baudelaire. Dans *En miroir* (1954)*,* celui-ci, qui confesse « un attrait pour la prostituée[51] », assimile à son tour la figure féminine à un « monstre peint et souriant[52] ». Cet extrait déjà mentionné, on peut le mettre en lien avec « Mademoiselle Bistouri » et avec *Madame Edwarda* par l'écho éclairant qui se dessine entre la figure topique de la passante (accueillant la rêverie érotique), les rues mystérieuses de la ville moderne

[47] *Ibid.*

[48] *Ibid.*

[49] *Ibid.*

[50] Georges Bataille, *Madame Edwarda*, *O.C.*, t. III, *op. cit.*, p. 23.

[51] Pierre Jean Jouve, *En Miroir*, *Œuvre*, t. II, *op. cit.*, p. 1128.

[52] *Ibid.*, p. 1129.

(rendant possible l'événement surprenant d'une rencontre inattendue) et le désir de transgression qui se formule dans l'esprit du poète / passant : « Le passant trouve sans doute son intérêt dans le fait qu'une passante devienne en quelques instants l'objet sexuel dont il rêve[53] […] ». Dans « Mademoiselle Bistouri », Baudelaire n'hésite pas à lier cet intérêt érotique à un intérêt poétique, superposant les figures du passant et du poète par une référence explicite au *topos* littéraire de la prostituée :

> J'omets la description du taudis : on peut la trouver dans plusieurs vieux poètes français bien connus. Seulement, détail non aperçu par Régnier, deux ou portraits de docteurs célèbres étaient suspendus aux murs. (*SdP*, 353)

La référence à Henri de Régnier est un clin d'œil humoristique de Baudelaire : le poète nous rappelle que ceux qui décrivent avec minutie l'intérieur des demeures de prostituée écrivent sur un lieu qu'ils connaissent bien pour l'avoir vraisemblablement fréquenté.

Mais, outre la volonté d'afficher les pratiques inavouables de ses contemporains, Baudelaire souligne ici la réversibilité de la curiosité érotique et du goût poétique de l'énigme à élucider. Si le narrateur suit la « grande fille, robuste, aux yeux très-ouverts[54] » jusqu'à chez elle, c'est parce que le poète est mû par le mystère que recouvre cette étrange figure féminine : « J'aime passionnément le mystère, parce que j'ai toujours l'espoir de le débrouiller. Je me laissai donc entraîner par cette compagne, ou plutôt par cette énigme inespéré[55] ». L'imaginaire chirurgical qui imprègne le texte par le fétichisme inquiétant de celle qui se nomme Mademoiselle Bistouri, accentue, dans le réseau symbolique du texte, le double désir de dévoilement poétique et érotique jusqu'à l'ouverture du corps au-delà de son enveloppe charnelle : « En voilà un homme qui aime couper, tailler et rogner ![56] ». Cet imaginaire érotique de la déchirure et de l'entaille est une autre mise en miroir du poème de Baudelaire avec *Mme Edwarda* : juste avant l'union sexuelle avec la prostituée (signalée par une rupture typographique de points de suspension qui interrompent l'écriture), le narrateur précise que « la mort elle-même était de la fête, en ceci que la nudité du bordel appelle le couteau du boucher[57] ». Dans « Mademoiselle Bistouri », le poème, par la métaphore d'une ouverture chirurgicale, met en abyme deux rêves de transgression réunis par la nudité au sens figuré et

[53] *Ibid.*

[54] *Ibid.*

[55] *Ibid.*

[56] *Ibid.*

[57] Georges Bataille, *Madame Edwarda, O.C.,* t. III, *op. cit.,* p. 22.

moral : le désir de voyeurisme du poète qui pénètre chez l'inconnue pour scruter « la noirceur de son âme » (*SdP*, 354), et celui de Mademoiselle Bistouri, dont le désir sexuel se cristallise sur la figure du chirurgien qui dissèque les corps pour en dévoiler la réalité « ordurière » :

> – Eh bien ! Croirais-tu que j'ai une drôle d'envie que je n'ose pas lui dire ?
> – Je voudrais qu'il vînt me voir avec sa trousse et son tablier, même avec un peu de sang !
> Elle dit cela d'un air fort candide, comme un homme sensible dirait à une comédienne qu'il aimerait : « Je veux vous voir vêtue du costume que vous portiez dans ce fameux rôle que vous avez créé. »
> Moi, m'obstinant, je repris : « Peux-tu te souvenir de l'époque et de l'occasion où est née en toi cette passion si particulière ? »
> Difficilement je me fis comprendre ; enfin j'y parvins. Mais alors elle me répondit d'un air très-triste, et même, autant que je peux me souvenir, en détournant les yeux : « Je ne sais pas…je ne me souviens pas »[58].

La « drôle d'envie », inavouable et dont l'origine est oubliée, qu'on pourrait dire *forclose* en ayant recours à la terminologie anachronique de la psychanalyse, le narrateur la sonde tel un psychanalyste avant l'heure[59] : elle est, pour la prostituée fétichiste, une source commune d'angoisse, de honte et d'excitation sexuelle. En cela, cette « passion si particulière » de Mademoiselle Bistouri entre en résonance avec l'obsession du poète qui « aime passionnément le mystère » par la racine étymologique des mots « passion » et « pathologie », faisant entendre dans la dérivation du terme « passion » un penchant maladif et tourmenté. Absorbés tous deux par le vertige d'une mise à nu obscène, qui transgresse les limites corporelles pour offrir au regard le spectacle terrifiant de troubles psychiques ou d'organes internes, le poète et Mademoiselle Bistouri sont tous deux des « monstres innocents », selon l'invocation finale du poème :

> Quelles bizarreries ne trouve-t-on pas dans une grande ville, quand on sait se promener et regarder ? La ville fourmille de monstres innocents. – Seigneur, mon Dieu ! vous, le Créateur, vous, le Maître ; vous qui avez fait la Loi et la Liberté ; vous, le souverain qui laissez faire, vous, le juge qui pardonnez ; vous qui êtes plein de motifs et de causes, et qui avez peut-être mis dans mon esprit le goût de l'horreur pour convertir mon cœur, comme la guérison au bout d'une lame ; Seigneur ayez pitié, ayez pitié des fous et des folles ! Ô Créateur ! Peut-il exister des monstres aux

[58] *Ibid.*

[59] Yves Bonnefoy voit aussi dans ce poème un imaginaire psychanalytique qui précède les théories de Freud : « Je renvoie à un exemple parmi tant d'autres possibles, l'étonnant « Mademoiselle Bistouri », dans *Le Spleen de Paris,* qui est comme un début de psychanalyse. », Yves Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud, op. cit.*, p. 442. Voir également l'analyse de Jean Bellemin-Noël, « Mademoiselle Bistouri et la chirurgie des âmes », *Interlignes. 3 : Lectures textanalytiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1993, pp. 43-58.

> yeux de Celui-là seul qui sait pourquoi ils existent, comment ils *se sont faits* et comment ils auraient pu ne pas se faire ? (*SdP*, 355-356)

Cet appel à la compassion divine sous la forme de la prière révèle un questionnement ontologique en suspens. On y voit, de la part du poète, un aveu de communauté avec les « monstres innocents », oxymore qui inscrit le péché ou la monstruosité au fondement de la nature humaine plutôt que dans la responsabilité individuelle. Le poète, tout en confessant son « goût de l'horreur », questionne le sens d'un tel jugement moral (« horreur ») aux yeux de la loi divine et du Créateur. Le jugement moral de la monstruosité, qui exclut de la norme – morale et esthétique – ces êtres *vus comme* monstrueux, se heurte au mystère impénétrable de l'existence des « monstres innocents » dont seul le Créateur (qu'on entend comme Dieu et, à la rigueur, le poète par opposition au commun des mortels) détient le secret. À notre sens, la question sans réponse qui clôt le poème interroge la catégorie même de monstruosité : si ce qui est monstrueux, c'est ce qui est anormal – c'est-à-dire ce dont on n'arrive pas à rendre raison –, du point de vue de Dieu, cependant, qui crée toute chose et de toute chose connaît la raison, rien ne peut apparaître comme existant de manière fortuite. Dès lors, pour le point de vue divin ici convoqué, rien ne peut être monstrueux. Ce qui semble ici être critiqué c'est le jugement même de ceux qui, sur la base d'une axiologie religieuse, catégorise le monde entre ce qui est monstrueux et ce qui ne l'est pas, qui est mise en cause. C'est la possibilité même de la monstruosité qui n'est logiquement pas tenable au regard du divin.

Parmi de nombreux échos qu'on peut établir entre *Madame Edwarda* et « Mademoiselle Bistouri », l'apostrophe finale à Dieu en est un. Celle-ci, insérée dans l'immense parenthèse métalittéraire qui précède les dernières lignes du texte, bien qu'elle prenne des accents blasphématoires, formule, elle aussi, une interrogation métaphysique. En cela, la monstruosité des figures de la folle et de la prostituée, qui ouvre, dans les deux textes, à un au-delà du corps, donne tout son sens à l'origine étymologique du terme (*monstrum*), qui désigne un présage divin, un avertissement des dieux[60] :

> Ma vie n'a de sens qu'à condition que j'en manque ; que je sois fou : comprenne qui peut, comprenne qui meurt… ; ainsi l'être est là, ne sachant pourquoi, de froid demeuré tremblant… ; l'immensité, la nuit l'environnent et, tout exprès, il est là pour… « ne pas avoir ». Mais DIEU ? qu'en dire, messieurs Disert, messieurs Croyant ? – Dieu, du moins, saurait-il ? DIEU, s'il « savait », serait un porc. Seigneur

[60] Voir Muriel Pic, *Le Désir monstre, la poétique de Pierre Jean Jouve, op. cit.,* p. 95.

> [j'en appelle, dans ma détresse, à « mon cœur »] délivrez-moi, aveuglez-les ! Le récit, le continuerai-je ?[61])

Bataille ne poursuivra finalement pas son récit au-delà de quelques lignes qui suivent ces questionnements inquiets :

> J'ai fini. Du sommeil qui nous laissa, peu de temps, dans le fond d'un taxi, je me suis éveillé malade, le premier…Le reste est ironie, longue attente de la mort[62]…

La parenthèse qui précède cette fin elliptique, dans laquelle Bataille s'adresse à celle ou à celui qui le lit mais surtout à lui-même, assume pleinement le blasphème par la métaphore assimilant Dieu à un porc, animal qui se situe aux antipodes de l'élévation spirituelle et qui symbolise le bas corporel dans l'imaginaire collectif. Tout au long du récit de *Madame Edwarda*, l'obscénité de la nudité tient à cette confusion blasphématoire entre la figure de la prostituée et la figure de Dieu. La première occurrence de cette association troublante émerge de l'étreinte érotique préliminaire du narrateur avec Mme Edwarda :

> Je serrai Edwarda dans mes bras, elle me sourit : aussitôt transi, je ressentis en moi un nouveau choc, une sorte de silence tomba sur moi de haut et me glaça. J'étais élevé dans un vol d'anges qui n'avaient ni corps ni têtes, faits de glissement d'ailes, mais c'était simple : je devins malheureux et me sentis abandonné comme on l'est en présence de Dieu. C'était pire et plus fou que l'ivresse. Et d'abord je sentis une tristesse à l'idée de cette grandeur, qui tombait sur moi, me dérobait les plaisirs que je comptais goûter avec Edwarda[63].

À l'association canonique entre prostitution et chair, Bataille substitue ici sans transition une présence immatérielle et divine. Échappant par deux extrémités (animalité ou divinité) à ce qui est d'ordre humain, sa nudité transgresse les catégories préconçues de la perception du corps. Faible lueur dans l'obscurité, cette nudité échappe aussi à la vision nette par son caractère fugace, indéfini et son ontologie clignotante. La fin du texte, laissée en suspens, ainsi que les points de suspension au centre du récit inscrivent cette oscillation entre l'être et le non-être dans la forme même du texte. Didi-Huberman comparera Madame Edwarda à une « luciole », terme qu'il propose comme métaphore de l'image et du rapport que celle-ci entretient au savoir, dans un article sur la « politique du non-savoir » littéraire :

---

[61] Georges Bataille, *Madame Edwarda, O.C.,* t. III, *op. cit.*, pp. 30-31.

[62] *Ibid.,* p. 31.

[63] *Ibid.,* p. 20.

> La prostituée qu'il rencontre alors – une *loucciola,* donc, non pas au sens propre, mais, si je puis dire, au « sens sale » – apparaîtra et disparaîtra dans les intermittences de sa lumière (« rose et velue, pleine de vie ») et de son obscurité (« elle était noire, entièrement, simple, angoissante comme un trou »). […] Pour s'endormir dans la nuit, brusquement, et s'évaporer du récit comme les lucioles savent si bien disparaître à notre vue. Et l'on n'en saura pas plus[64].

Toutefois, malgré cette apparition-disparition érotico-mystique, le mystère et le sentiment de grandeur divine qui émanent de la figure féminine, Bataille ne procède pas à une sacralisation de Mme Edwarda. Celle-ci garde sa voix humaine, « trop humaine », dans la scène clé d'exhibition du nu défendu, point de basculement du récit :

> De mon hébétude, une voix, trop humaine, me tira. La voix de Mme Edwarda, comme son corps gracile, était obscène :
>
> – Tu veux voir mes guenilles ? disait-elle.
>
> Les deux mains agrippées à la table, je me tournai vers elle. Assise, elle maintenait une jambe : pour mieux ouvrir la fente, elle achevait de tirer la peau des deux mains. Ainsi les « guenilles » me regardaient, velues et roses, pleines de vie comme une pieuvre répugnante. Je balbutiai doucement :
>
> – Pourquoi fais-tu cela?
>
> – Tu vois, dit-elle, je suis DIEU…
>
> – Je suis fou…
>
> – Mais non, tu dois regarder : regarde!
>
> Sa voix rauque s'adoucit, elle se fit presque enfantine pour me dire avec lassitude, avec le sourire infini de l'abandon : « Comme j'ai joui! »
>
> Mais elle avait maintenu sa position provocante. Elle ordonna :
>
> – Embrasse !
>
> – Mais…, protestai-de, devant les autres?
>
> – Bien sûr!
>
> Je tremblais : je la regardais, immobile, elle me souriait si doucement que je tremblais. Enfin, je m'agenouillai, je titubai et posai mes lèvres sur la plaie vive. Sa cuisse nue caressa mon oreille : il me semble entendre un bruit de houle, on entend le même bruit en appliquant l'oreille à de grandes coquilles. Dans l'absurdité du bordel et dans la confusion qui m'entourait (il me semble avoir étouffé, j'étais rouge, je suais), je restai suspendu étrangement, comme si Edwarda et moi nous étions perdus dans une nuit de vent devant la mer[65].

Ce dialogue tient à la fois du pornographique et de la prose poétique. Le sexe féminin, comparé à une « pieuvre répugnante », ouvre à un au-delà de la peau (« fente », « ouvrir », « plaie vive »)

[64] Georges Didi-Huberman, « Politique du non-savoir (guerre, expérience, image) », dans *La pensée sans abri, non-savoir et littérature*, *op. cit.*, p. 95.

[65] Georges Bataille, *Madame Edwarda, O.C.,* t. III, *op. cit.,* p. 21.

et permet d'associer la vision du nu interdit (la vulve, qu'on entend dans les adjectifs « velues et roses » ainsi que dans l'allitération en – v) à la vision divine : « Tu vois, je suis DIEU… ». La structure attributive, à l'inverse d'un mouvement de profanation, est blasphématoire mais ne congédie pas le sacré : elle le situe dans la vision du sexe mis à nu, et le localise dans le bas corporel. Le commandement de Mme Edwarda, qui enjoint le narrateur à regarder « devant les autres » son sexe à découvert (« […] tu dois regarder : regarde ! ») inverse l'injonction sociale à la pudeur et transgresse l'interdit d'une nudité intime *qu'on ne saurait voir*. La métaphore obscène des « guenilles », que le narrateur reprend à Mme Edwarda, peut ici troubler, car elle nomme les plis du sexe par un terme qui désigne un vêtement, plus précisément les bas féminins. Le bouche à bouche du baiser s'inverse aussi en bouche à sexe dans le contact des lèvres du narrateur avec les lèvres *d'en bas* de Madame Edwarda, attribuant, par la métaphore monstrueuse du regard (« Ainsi les "guenilles" me regardaient, velues et roses […] »), une expressivité de visage au bas corporel. L'obscénité de la vision tient à ces multiples jeux d'inversion entre le haut et le bas et à l'imaginaire d'un corps en lambeaux qui miroite dans les « guenilles » pour culminer dans la métaphore de la « plaie vive », dévoilant *ce qu'on ne saurait voir* derrière les « défenses » de la peau.

La scène du dévoilement est ainsi doublement transgressive ou, plus exactement, fait se rejoindre les deux sens de la notion de transgression : celle d'un interdit qui structure la vision du corps nu dans l'espace social et celle des limites de la peau qui s'ouvrent ici à une vision intra-corporelle, paradoxalement réversible en évasion extra-corporelle. Celle-ci a lieu dans la dilatation du sexe féminin qui déclenche la dilatation des limites spatio-temporelles par la synesthésie érotique. Ce phénomène, typiquement baudelairien, mène le narrateur à entendre la rumeur de la mer au toucher de la « cuisse nue » de Madame Edwarda, comme le poète des *Fleurs du mal* retrouve « l'azur du ciel immense et rond » en plongeant « [s]a tête amoureuse[66] » dans les cheveux bleus de Jeanne Duval ou voit « se dérouler rivages heureux » en humant le parfum de son « sein chaleureux[67] ». La « suspension » (« je restai suspendu ») est d'ordre spatio-temporelle mais aussi d'ordre poétique : cette fin de paragraphe suspend le récit et lui substitue la prose poétique, transposant l'érotisme suggestif du texte en une suggestivité poétique. Par l'harmonie imitative qui fait entendre le « bruit de la houle » dans

[66] « Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues, / Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond ; / Sur les bords duvetés de vos mèches tordues / Je m'enivre ardemment des senteurs confondues / De l'huile de coco, du musc et du goudron » (*FdM*, 27).

[67] « Quand les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne, / Je respire l'odeur de ton sein chaleureux, / Je vois se dérouler des rivages heureux / Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone » (*FdM*, 25).

l'allitération en – r et par l'homonymie mélodique « de vent » / « devant », la vision de la nudité mène le narrateur à entendre et à goûter la mer, dans la transgression des limites du corps. Mais à la différence de « Parfum exotique » ou de « La chevelure » de Baudelaire qui évoquent le bonheur sensuel dans la volupté érotique, cet extrait de Bataille thématise l'expérience érotique comme l'expérience mystique mais angoissante d'une « indistinction » des corps.

Dès lors, la conversion de la prose en poésie par la suspension du récit exprime, elle aussi, l'indistinction, qui est la définition même de l'érotisme pour Bataille. Plus de quinze ans après la publication de *Madame Edwarda* en 1941, les dernières lignes de l'introduction à *L'Érotisme* (1957), établiront un parallèle, voire une équivalence, entre la poésie et l'érotisme, qui mènent tous deux à l'indistinction :

> *Elle est retrouvée.*
> *Quoi? L'éternité.*
> *C'est la mer allée*
> *Avec le soleil.*
>
> La poésie mène au même point que chaque forme de l'érotisme à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité : la poésie est l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil[68].

Ces vers bien connus de Rimbaud, cités par Bataille au seuil d'un de ses textes les plus représentatifs de ses réflexions sur l'érotisme, disent de manière elliptique « la confusion des objets distincts » que Bataille localise dans la poésie et dans l'expérience érotique. Cette « confusion » est celle de la matière avec l'immatériel, de l'éternité avec le corps érotique, qui se rejoignent dans la continuité de la mort. Dans la formule rimbaldienne, la limite entre la mer et le soleil, elle-même transgressée par la valeur aspectuelle du participe passé « allée », exprime précisément cette indistinction de corps « perdus dans une nuit de vent devant la mer[69] » dans le récit érotique *Madame Edwarda.*

À l'approche des dernières lignes du récit, le narrateur insiste sur cette nudité proprement poétique à travers un commentaire extradiégétique – ce qui justifie d'ailleurs pour nous de mettre *Madame Edwarda* en parallèle avec un corpus de poèmes :

> (Il est décevant, s'il me faut ici me dénuder, de jouer des mots, d'emprunter la lenteur des phrases. Si personne ne réduit à la nudité ce que je dis, retirant le vêtement et la

[68] George Bataille, *L'Érotisme, O.C.*, t. X, *op. cit.*, p. 30.

[69] *Id., Madame Edwarda, O.C.,* t. III, *op. cit.,* p. 21.

> forme, j'écris en vain. [Aussi bien, je le sais déjà, mon effort est désespéré : l'éclair qui m'éblouit – et qui me foudroie – n'aura sans doute rendu aveugles que mes yeux.] Cependant Mme Edwarda n'est pas le fantôme d'un rêve, ses sueurs ont trempé mon mouchoir : à ce point où conduit par elle, je parvins, à mon tour, je voudrais conduire. Ce livre a son secret, je dois le taire : il est plus loin que tous les mots.)[70]

Utilisant le sens figuré de la nudité (« me dénuder ») pour lui donner une signification métalinguistique (celui de se garder de « jouer des mots » ou bien d'« emprunter la lenteur des phrases »), Bataille se départit ici aussi bien du récit et de la progression diégétique que des pratiques d'écriture ludiques, à l'image d'une certaine esthétique surréaliste. La nudité est donc à la fois le thème de *Madame Edwarda,* et en même temps un double principe d'écriture et de lecture : la réduction à la nudité est un impératif de réception *sine qua non*, sans lequel l'écriture est menacée de vanité. On y voit la définition d'une mise à nu spécifiquement poétique : une réduction (au sens phénoménologique) du langage rationnel au poétique, qui permet au mot, dénudé de son « vêtement » et de la « forme », de tenter une échappée hors du régime de la représentation. Cette échappée est un arrachement aux multiples rêves qui saturent l'usage conceptuel de la langue pour retrouver, derrière de multiples images, mirages et fantasmes de nudités, le corps en chair et en os de Madame Edwarda, qui, lui, est bien réel. Ce corps, dont le degré de réalité se mesure à la vulgaire sueur qui émane de ses pores, contraste avec l'image d'un corps rêvé. C'est en ce point que, dans les nus de Bataille, se préfigure déjà l'intuition de ce dont Bonnefoy formulera le vœu le plus cher : s'affranchir ou tenter de s'affranchir des illusions de la représentation dans et par l'écriture, qui est pourtant elle-même une représentation. Car comme l'écrit Bataille si justement, il n'y a que comme cela qu'il sera possible d'atteindre, derrière « le fantôme d'un rêve », le corps vivant et réel de celle dont la sueur est l'empreinte ontologique par excellence.

2. Ces nus qu'on ne saurait voir. Érotisme et sacré

L'avant-propos « Inconscient, Spiritualité et Catastrophe » (1933) du recueil *Sueur de sang* (1933-1935) de Pierre Jean Jouve se clôt sur ces lignes :

> La révolution comme l'acte religieux a besoin d'amour. La poésie est un véhicule intérieur de l'amour. Nous devons donc, poètes, produire cette « sueur de sang »

[70] *Ibid.,* p. 28.

> qu'est l'élévation à des substances si profondes, ou si élevées, qui dérivent de la pauvre, de la belle puissance érotique humaine[71].

Dans cette poétique qui, à partir de la rencontre du poète avec Blanche Reverchon en 1921[72], « s'est imprégnée profondément, sous l'influence de Blanche, d'une certaine forme de freudisme sans pour autant se priver d'autres moyens d'investigation psychologique ou poétique[73] » comme le précise Béatrice Bonhomme, les aspirations à l'élévation spirituelle sont indissociables des pulsions érotiques enfouies dans l'inconscient. Les premières lignes de la préface « Inconscient, Spiritualité et Catastrophe » expriment explicitement le désir de dévoiler ce que « toute l'œuvre de l'homme avait été de cacher », entendu comme l'« abîme douloureux[74] » de son psychisme qui fait miroir au dévoilement de l'anatomie interne :

> Nous avons connaissance à présent de milliers de mondes à l'intérieur du monde de l'homme, que toute l'œuvre de l'homme avait été de cacher, et de milliers de couches dans la géologie de cet être terrible qui se dégage avec obstination et peut-être merveilleusement (mais sans jamais y bien parvenir) d'une argile noire et d'un placenta sanglant[75].

À la lumière d'une exploration psychanalytique des « forces insatiables[76] » qui peuplent l'inconscient, Jouve, plutôt que d'idéaliser le bas corporel comme nous l'avons observé dans les nus de Claudel, procède à l'inverse : il localise le sacré dans le bas corporel et, comme Bataille, donne « un contenu spirituel à l'obscénité[77] ». De même, le corps glorieux des figures sacrées, celui des saints, de Jésus et de la Vierge Marie, sont dévoilés dans leur dimension organique dans la poétique jouvienne, à l'exemple du poème « Vrai corps » des *Noces* (1925-

---

[71] Pierre Jean Jouve, « Inconscient, Spiritualité et Catastrophe », préface de *Sueur de sang, Œuvre*, t. I, *op. cit.*, p. 200.

[72] Quelques années après sa rencontre avec Blanche qui l'initie aux théories psychanalytiques, le poète confesse une « conversion » religieuse mais aussi poétique irréversible, qu'il date de 1924. Il reniera les œuvres composées avant *Noces* (1928), qui porte l'épigraphe *Vita Nuova* pour marquer cette césure décisive : « La conversion porte pour moi la date de 1924. Si, comme je le crois, la plus grande poésie et la véritable est celle que le rayon de la Révélation est venu toucher, on me laissera le droit, au moment où je livre au public le poème de *Noces,* de dire que l'esprit comme la source des livres que j'avais écrits antérieurement me paraissent à présent "manqués''… ». *Id.*, *En Miroir*, *Œuvre*, t. II, *op. cit.*, p. 1072.

[73] Béatrice Bonhomme, *Pierre Jean Jouve. La quête intérieure*, *op. cit.*, p. 93.

[74] Pierre Jean Jouve, « Inconscient, Spiritualité et Catastrophe », préface de *Sueur de sang, Œuvre*, t. I, *op. cit.*, p. 195.

[75] *Ibid.*

[76] *Ibid.*

[77] Michel Camus, « *Mortis et vitae locus* », préface aux *Poèmes et nouvelles érotiques* de Bataille, *op. cit.,* p. 13.

1931), qui révèle Jésus en « [h]omme de nerfs, de douleur et de semence[78] ». Les nus de Jouve sont donc doublement des nus *qu'on ne saurait voir* car leur représentation transgresse[79] l'interdit d'incarnation sexuelle, excrémentielle et sanglante des corps glorieux en corps organiques, en même temps même temps qu'elle transgresse les limites du corps, montrant les réalités corporelles et psychiques internes qui échappent à la vision.

2.1. La mystique des fluides corporels dans *Sueur de sang* (1933-1935)

Le titre *Sueur de sang*, inspiré de « la scène de l'agonie au mont des Oliviers (Luc 22, 39-46)[80] » ainsi que l'indique Muriel Pic, élève les liquides corporels qu'on cache habituellement à la vue par dégoût ou horreur en « substances si profondes, si élevées », par une réversibilité du corporel et du spirituel[81]. Benoît Conort insiste sur la densité du réseau de symboles convoqués par l'imaginaire liquide dans cette poétique :

> Comme le végétal, le liquide, dans la poétique jouvienne est surdéterminé. Qu'il soit sang ou eau, lait ou sperme, il unit un complexe de symboles, difficilement détachables les uns des autres, car unis par une chaîne logique aux multiples interactions quoique paradoxale[82].

Le recueil *Sueur de sang* rend hommage aux états liquides du corps, le sang, les « eaux-vives » de la jouissance et la semence, en réhabilitant un imaginaire de la souillure consubstantiel à la vie humaine selon Jouve. Dès les deux premiers poèmes aux titres évocateurs, « Crachats » et « Tache », l'impureté du corps est étonnamment rétablie, dans un mouvement inverse aux surréalistes qui postulaient la pureté de la nudité à rebours de l'imaginaire biblique. Par une étonnante association d'idées avec la sainteté, le crachat, mentionné aussi par Bataille dans le *Dictionnaire critique* (1929-1930) pour illustrer l'informe[83], n'est plus une image repoussoir :

---

[78] Pierre Jean Jouve, « Vrai corps », *Les Noces, Œuvre*, t. I, *op. cit.,* p. 189.

[79] La poétique de Jouve a déjà été étudiée sous l'angle de la « transgression » dans le deuxième numéro des *Cahiers Pierre Jean Jouve* qui a grandement nourri notre réflexion : *Intégrités et transgressions de Pierre Jean Jouve,* Béatrice Bonhomme (dir.), avec la collaboration d'Aude Préta-de Beaufort, Jean-Paul Louis-Lambert et François Lallier, « Cahiers Pierre Jean Jouve », n° 2, Éditions Calliopées, 2010.

[80] Muriel Pic, *Le Désir monstre, poétique de Pierre Jean Jouve*, *op. cit.,* p. 221.

[81] « Entré en agonie, il priait de façon plus instante, et sa sueur devint comme des grosses gouttes de sang qui tombaient à terre. » (Luc, 22, 44).

[82] Benoît Conort, Pierre Jean Jouve : Mourir en poésie, op. cit., p. 38.

[83] Voir Georges Bataille, *Documents, O.C.*, t. I, *op. cit.*, p. 382.

CRACHATS

Les crachats sur l'asphalte m'ont toujours fait penser
À la face imprimée au voile des saintes femmes[84].

La comparaison déstabilise ici le rapport entre l'intérieur et l'extérieur du corps, en rapprochant le liquide corporel du « voile » qui recouvre pudiquement la figure de la sainte. Le deuxième poème, « La tache », réfère très concrètement aux traces laissées par un liquide et symboliquement à ce même imaginaire de la souillure. Le texte ramène le poète au lointain souvenir d'une nappe entachée par l'huile, puis, par une association d'idées fouillant dans l'inconscient pour retrouver d'autres souvenirs d'enfance, au « sang de [s]a mère ». Les imaginaires du sang menstruel, de la violence et du sacrifice se rejoignent dans l'image de ce sang maternel qui est le fluide matriciel, évoqué aussi par l'image du « placenta sanglant[85] » dans la préface du recueil. Le poème, à travers le motif de la tache indélébile, témoigne surtout de la nécessité de penser la dialectique de la souillure et de l'interdiction pour penser l'être sexué et mortel, dans le dernier quatrain :

L'homme sans péché
Est celui qui ne devrait pas mourir, est donc celui
Qui ne connaîtrait nulle interdiction, est donc celui
Qui n'aurait point de semblable, et qui ne devrait pas vivre[86].

Par la série des relatives exprimant une chaîne de négations déductives, l'interdiction est ainsi reliée à la vie humaine dans sa dimension intersubjective (« point de semblable ») et dans sa condition mortelle. De même que Bataille, Jouve ne liquide donc pas l'interdiction – qu'il est impossible de supprimer – mais la révèle dans ses poèmes à travers un rêve de transgression. Inversement à l'auteur de *L'Érotisme* qui penche pour une analyse anthropologique de l'interdit comme un des « principes présidant à la régularité du travail[87] », Jouve privilégie le paradigme

[84] Pierre Jean Jouve, « Crachats », *Sueur de sang*, *Œuvre*, t. I, *op. cit.*, p. 203.

[85] *Id.*, « Inconscient, Spiritualité et Catastrophe », préface de *Sueur de sang*, *ibid.*, p. 195.

[86] *Id.*, « La tache », *Sueur de sang*, *ibid.*, p. 203.

[87] La transgression est analysée par Bataille, de même que l'art et le jeu, comme une contestation des interdits sociaux qui régissent la valeur du travail : « […] l'art, le jeu et la transgression ne se rencontrent que liés, dans un mouvement unique de négation des principes présidant à la régularité du travail », Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art, O.C.,* t. IX, *op. cit.*, p. 41.

biblique pour établir un lien entre le péché et l'interdit, dans une filiation baudelairienne fortement revendiquée[88].

Le sexe féminin, désigné par de multiples images qui dessinent une géographie féminine comme l'a montré Benoît Conort[89], est un lieu de rencontre privilégié du corps mystique et du corps érotique. L'image du « val étrange » dans « Calvaire », l'avant dernier poème du recueil, fait culminer le point d'aboutissement du chemin de croix du Christ (du mont des Oliviers au Calvaire) et l'image incurvée du sexe féminin. Le corps de la mère, à la jonction du paradigme psychanalytique (dans la résurgence des souvenirs d'enfance) et du paradigme mystique (la figure de la mère référant aussi par endroits à la mère du Christ, la Vierge Marie), revient dans le troisième poème du recueil, « Mauvais sexe », à travers une mise à nu « au sens sale[90] » du sexe féminin. Ce corps nu frôle l'obscène car il apparaît comme un anti-corps glorieux par sa pilosité (« aisselle noire »), par le « sang régulier » du flux menstruel, par les violentes images de la béance et d'« amputation » qui définissent le sexe féminin sous le signe d'une absence de phallus, dans la continuité des théories freudiennes :

> Ce n'est pas tant l'ardeur du vis-à-vis
> Linéaire dans le bassin des chairs calcaires
> Ni l'ambassade par l'odeur au sein de l'homme
> Et le charme des vieux appareils de torture
> Mais c'est plutôt dans le sang régulier
> La haine, le poil, d'avoir poussé sur le secret
> Qui fut amputation, expansion tranchée[91].

[88] « [J]'arrivai à Baudelaire. Il est certain qu'alors un voile se déchira. La poésie m'apparut, la poésie fut visible quand jusque-là seule la Musique était visible. Un changement de proportion dans les choses. Une signification neuve des choses. Il y avait une vérité à extraire de tant de malaises dans le combat spirituel aussi brutal que la bataille d'hommes. » Pierre Jean Jouve, *En miroir, Œuvre*, t. II, *op. cit.,* p. 1063. Nous reviendrons sur cet extrait dans notre deuxième partie, et en particulier sur le sens que Jouve donne à la « vérité à extraire » dans l'héritage poétique de Baudelaire.

[89] Nous ne revenons pas sur ce sens spatial de la transgression des limites du corps à travers la figure de la femme-paysage chez Pierre Jean Jouve, car elle a été minutieusement étudiée, notamment dans la première partie *Théâtre de la mort* du livre de Benoît Conort. Voir les pages consacrées au « paysage funèbre ou le seuil de l'au-delà » et au « paysage mystique ou l'au-delà du seuil » dans *Pierre Jean Jouve : Mourir en poésie, op. cit.,* pp. 31-87.

[90] Nous empruntons la formule à Didi-Huberman dans son analyse de *Madame Edwarda,* qu'il nomme une « *lucciola* au sens sale ». Voir Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 122.

[91] Pierre Jean Jouve, « Mauvais sexe », *Sueur de Sang*, *Œuvre*, t. I, *op. cit.,* p. 204.

Nous observons dans ces vers une négation du « vis-à-vis », qu'on comprend comme l'impossibilité d'accéder au corps par un regard qui se pose sur sa surface nue. La mise à nu n'advient pas plus dans le « charme des vieux appareils de torture », que nous entendons comme un écho imagé à l'érotisme sadien, que Jouve associe à une « dégradation machinale complète de l'érotisme[92] » dans *En miroir*. Ce qui semble en définitive inaccessible sans retrousser l'ultime vêtement de la peau, c'est le secret que recouvre le sexe féminin. Le secret est celui de l'absence, d'une béance sur laquelle ouvre le « mauvais sexe » qui se dérobe au regard comme pure *intériorité* au sens littéral du terme. Les images sanglantes de l'« amputation » et de l'« expansion tranchée » sont recouvertes de la pilosité pubienne, ayant poussé sur le « secret » comme l'herbe pousse sur les abîmes souterrains qui abritent les morts. Cette image de l'herbe comme métaphore des poils féminins s'insère d'ailleurs dans le paysage érotique et funèbre du poème jouvien qui se déploie, selon Benoît Conort, à travers des nuances de vert : « La couleur verte révèle le cadavre tout en le masquant et le dépassant. […] Symbole triple, il [le vert] énonce simultanément Éros, Thanatos et l'Esprit[93] ». L'évocation du poil emprunte l'image d'une prolifération végétale et l'analogie avec la pilosité animale dans « À cheval » : le poème, qui « [c]ommence par le plus bas / [s]'épaississant sur les mots obscènes et froids[94] », attire le regard sur « la fourrure de la fille » pour le guider ensuite « encor plus bas[95] », là où la béance du sexe signifie béance de la mort. La fin du « Mauvais sexe » reprend l'image des liquides corporels (en l'occurrence du lait maternel) pour ouvrir la nudité féminine à cette béance, rappelant « la coulée laiteuse de la nudité féminine » qui « ouvre sur la mort comme une fenêtre dans la cour[96] », dans un extrait déjà mentionné de *L'Histoire de l'érotisme* :

> Par le fleuve écoulé du sein de notre mère
> Glissant, nous allons vers l'immuable mort.
> La mort qui le fit rond ce sein plein de chaleur
> Et l'accrocha non loin de cette aisselle noire[97].

[92] *Id., En miroir, Œuvre*, t. II, *op. cit.*, p. 1126.

[93] Benoît Conort, *Pierre Jean Jouve, op. cit.,* p. 36.

[94] *Id.,* « La fourrure de la fille… », *ibid.,* p. 142.

[95] *Ibid.*

[96] Georges Bataille*, L'Histoire de l'érotisme, O.C.,* t. VIII, *op. cit.*, p. 132.

[97] Pierre Jean Jouve, « Mauvais sexe », *Sueur de Sang, Œuvre*, t. I, *op. cit.,* p. 205.

La rondeur réconfortante du sein maternel côtoie la noirceur des poils, prolongements dévitalisés du corps qu'on ne doit pas voir. Par cette proximité de ce que l'œil désire et de ce qu'il récuse, et par le « fleuve » du lait maternel qui nourrit tout en menant à la mort, la figure de la mère mise en scène par ce poème transgresse à la fois le nu interdit et les limites du corps. Benoît Conort analyse ce quatrain comme une conjonction de *éros* et de *thanatos* dans l'infléchissement jouvien « de ce que Bachelard appellerait sans doute une rêverie de la mère » : « Le sein de la femme, sein du désir et de l'allaitement, *Éros* et enfantement, enseigne la mort[98] ».

L'imaginaire d'un corps en liquéfaction, mise à nu au-delà de la peau, traverse une partie importante des poèmes, créant une étonnante mystique des fluides corporels qui résonne d'un texte à l'autre. Dans *Sueur de sang,* toutes les parties du corps s'associent à ce mouvement qui tend à fluidifier le solide, à « ouvrir le corps pour voir ce qu'il y a dedans[99] » ainsi que l'écrit le poète dans *En miroir*. Muriel Pic commente ce propos du poète dans une section intitulée « Le rythme du sang » dans la partie « Connaissance par l'érotique » de son livre. L'analyse de la critique, qui se penche ici sur les contes érotiques qui composent les *Histoires sanglantes* (1932)*,* met l'accent sur la « pulsion scopique » qui caractérise également, bien que ce soit dans une moindre mesure, l'épiphanie des nuits sanglantes dans *Sueur de sang* : « […] l'érotique n'est pas une fin mais un moyen, une dynamique, une pulsion scopique et visionnaire que l'écriture entend maîtriser. […] En 1955, Jouve placera en épigraphe à *Sueur de sang,* dont les premiers poèmes, comme il le précise dans *En miroir,* voient le jour entre *Les Histoires sanglantes* et *La Scène capitale* (1935)*,* les ultimes paroles de Catherine Crachat de Sienne : « *Oh! meschina me! …Sangue, sangue, sangue* » (« Oh! Garde-moi toujours avec toi…Sang, sang, sang ». Le rythme du sang est donné. Humeur sans frontière, le sang lie, communique, circule dans la multitude en assurant la vie de chacun. Sa couleur est violente au regard, elle frappe l'esprit[100] ». De la « bouche sanglante » à la « main gluante » et au « nu mielleux[101] », la « semence dans l'abîme[102] », les « étoffes chargées de sang et d'endroits nus[103] », « les

[98] Benoît Conort, *Pierre Jean Jouve : Mourir en poésie*, *op. cit.,* p. 38.

[99] Pierre Jean Jouve, *En miroir, Œuvre*, t. II, *op. cit.*, p. 1149, cité par Muriel Pic, *Le Désir monstre, poétique de Pierre Jean Jouve*, *op. cit.*, pp. 236-237.

[100] *Ibid.*

[101] Pierre Jean Jouve*,* « Le nu mielleux… », *Sueur de sang*, *Œuvre*, t. I, *op. cit.*, p. 206.

[102] *Id.*, « Bête », *ibid.*, p. 210.

[103] *Id.*, « Arianes », *ibid.*, p. 211.

parfums de marine et d'urine à l'aisselle[104] » et les « matières fécales[105] » sont dévoilés en ce corps qui n'a plus de bords.

Ces « matières fécales » qui font pendant aux « matières célestes » apparaissent dans le poème « L'amour est à réinventer », poème dont le titre réfère à la devise rimbaldienne pour mettre à jour le dessein propre de l'œuvre qui est de « réinventer » l'amour sous le signe du bas corporel. Ce qui est « infâme à regarder[106] » côtoie ce qui est « [m]éconnaissable sous la lampe de mercure[107] » dans les poèmes du recueil, à travers un réseau d'images et de symboles qui font se converger le sexe, la mort et le sacré. Par le symbole christique du cerf, les nus obscènes qui dévoilent le sang, le lait, la sueur, le sperme dans les poèmes de *Sueur de sang* relient là-bas corporel au « Vrai corps » du Christ, dans une libre circulation du haut et du bas. L'animal est en effet « Sanglant comme la nuit » mais « Admirable en effroi[108] ». Et, autant qu'il symbolise une élévation spirituelle et une silhouette « admirable », il s'enracine dans l'obscénité la plus « basse » et violente du corps et du psychisme : il « naît de l'humus le plus bas / de soi, du plaisir de tuer le père[109] ». Ces vers désignent l'inconscient par l'image d'une matière organique en décomposition sous les couches de la terre : le cerf est ainsi la figure animale qui s'enracine (littéralement) dans le fond trouble de l'inconscient, d'où émanent les plaisirs les plus inavouables liés aux pulsions les plus enfouies, comme le désir œdipien du parricide.

2.2. Vers les nudités radicales, avec Jouve et Bataille

L'évocation du cerf, parce qu'elle fait se rejoindre le haut et le bas – au sens du bas corporel mais aussi au sens de profondeur, de ce qui se dissimule sous terre et dans les fonds troubles du psychisme – rappelle l'obscénité observée des nudités défendues de Bataille, qui reprend d'ailleurs l'image du cerf dans un de ses *Poèmes érotiques* :

> Ma putain
> Mon cœur
> Je t'aime comme on chie

[104] *Ibid.*

[105] *Id.*, « L'amour à réinventer », *ibid.*, p. 214.

[106] *Id.,* « Œil des cheveux », *ibid.,* p. 212.

[107] *Id.,* « Extra-terrestre », *ibid.,* p. 220.

[108] *Id.*, « Lamentations au cerf », *ibid.*, p. 222.

[109] *Id.,* « Extra-terrestre », *ibid.*, p. 220.

Trempe ton cul dans l'orage
Entourée d'éclairs
C'est la foudre qui te baise
Un fou brame dans la nuit
Qui bande comme un cerf[110].

La comparaison avec l'animal, qui fait surgir l'image de l'érection dans un langage bien plus explicite et « ordurier » (« chie », « cul », « bande ») que celui de Jouve[111], dessine un écart entre l'érotisme bataillien et l'érotisme jouvien, malgré des points de convergence indéniables. Dans les poèmes et les récits de Bataille, le bas corporel est évoqué à travers un lexique plus explicite, empruntant volontiers au registre vulgaire voire argotique pour évoquer la nudité sous un angle pornographique. L'amour et l'érotisme sont aussi plus directement liés à l'excrémentiel (ici, la mise en parallèle de la déclaration « je t'aime » avec l'action de « chier ») pour matérialiser le lien intime entre la mort et le désir érotique.

Ce dernier point – la libre circularité du bas et du haut, d'*Éros* et de *Thanatos* –, bien qu'il soit thématisé différemment à travers ces deux poétiques, est ce qui justifie à notre sens de réunir Bataille et Jouve par un geste de transgression commun : l'érotisme constitue, pour les deux auteurs, un accès privilégié au sacré et mène à une exploration transgressive de l'interdit – qu'il soit d'ordre social, culturel ou bien psychique[112] – qui circonscrit la représentation et l'imaginaire du corps nu. Ces deux mouvements vont d'ailleurs de pair, par le lien intime que Bataille postule entre l'interdit et le sacré. De « l'interdit touchant la dépouille mortelle [qui] est avéré pour les temps préhistoriques[113] », celui-ci infère, dans *Lascaux ou la*

[110] Georges Bataille, « Mademoiselle mon cœur », *Poèmes*, *O.C.*, t. IV, *op. cit.*, p. 36.

[111] Bien que Jouve ait lui-même écrit des textes pornographiques qui mobilisent un vocabulaire et des images ouvertement obscènes, à l'exemple des *Beaux Masques,* recueil inachevé et publié à titre posthume. Voir le chapitre « Les Écrits d'Éros : Le rythme-hésitation » que Muriel Pic consacre à ce récit dans *Le Désir monstre, poétique de Pierre Jean Jouve* : « Avec *Les Beaux Masques,* Jouve tente de remédier à la carence spirituelle en l'homme par un érotisme qui assume pleinement sa composante sexuelle en s'adonnant à la pornographie. », *op. cit.,* p. 257. Voir aussi le texte de François Lallier, *La Voix antérieure II : Jouve, Jourdan, Michaux, Frénaud, Munier*, Bruxelles, La Lettre volée, « Essais », 2010.

[112] Ainsi, pour Jouve, l'interdit se thématise plus nettement dans la jonction du cadre religieux et du cadre psychanalytique. Dans *L'Avenir d'une illusion,* Freud précise le sens qu'il donne à la notion d'interdit, avant de distinguer les interdits culturellement variables des interdits fondamentaux et universels (au nombre de trois : inceste, cannibalisme et meurtre) : « Pour conserver une unité dans l'expression, nous appellerons *frustration* ["*Versagung*'' qui, comme le précise le traducteur Olivier Mannoni, implique aussi l'idée de refus] le fait qu'une pulsion ne puisse pas satisfaite, l'institution qui fixe cette frustration *interdiction*, et l'état qui provoque l'interdiction, la *privation*. » Sigmund Freud, *L'Avenir d'une illusion,* trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2023 [1927], p. 24.

[113] Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art, O.C.,* t. IX, *op. cit.,* p. 34.

naissance de l'art (1955)*,* une assignation du sacré et de l'interdit aux domaines de la sexualité et de la mort depuis la nuit des temps ou, comme il les nomme, « les temps de la nuit[114] » :

> L'attitude très ancienne des hommes à l'égard des morts signifie que la classification des objets avait commencé, les uns tenus pour sacrés et pour interdits, les autres envisagés comme profanes, maniables et accessibles sans limitation. […] Les interdits humains fondamentaux forment deux groupes : le premier lié à la mort, l'autre à la reproduction sexuelle, de cette manière à la naissance[115].

Par opposition aux objets profanes, « accessibles sans limitation », la nudité du corps mort et du corps érotique, qui relève du sacré selon cette « classification », est constellée de limites que Bataille et Jouve sont amenés à transgresser pour en proposer un aperçu. Que le sacré emprunte le chemin du sacrilège à l'égard de la religion chrétienne (l'identification d'une prostituée à Dieu dans *Madame Edwarda*, parmi de nombreux exemples) ou qu'il adhère aux symboles d'un cadre référentiel chrétien (l'exemple du Cerf comme figure christique dans la poétique jouvienne), nous pensons qu'il participe, dans les deux œuvres, d'un rêve de transgression[116]. Celui-ci se joue à deux niveaux dans les imaginaires du corps nu observés chez Bataille et chez Jouve : d'une part, l'ouverture transgressive de la sphère du sacré à la sphère érotique et, d'autre part, la transgression des limites du corps pour révéler une profondeur troublante dont l'approche (physique et poétique), comme celle des objets sacrés, est saturée de « limitations ».

Tout en soulignant la proximité qui existe entre l'érotisme de Bataille et celui de Jouve, Muriel Pic les distingue à la lumière de cette même notion de *transgression* :

> Si l'érotisme est pour Jouve, comme pour Bataille, le lieu d'une « expérience intérieure » dévoilant une vérité aussi effroyable que sacrée, ce n'est pas grâce à une écriture *in extenso* et transgressive du sexuel, dont l'*Histoire de l'œil* est une admirable illustration. C'est bien plutôt par une écriture qui, sans cesse, cherche à prolonger et ainsi transmettre la tension du désir[117].

---

[114] *Ibid.,* p. 32.

[115] *Ibid.,* p. 34.

[116] L'affection partagée des deux poètes pour l'œuvre de Balthus (Klossowski de Rola, dit Balthasar) témoigne des similitudes qu'on peut établir à travers ce rêve de transgression. On peut notamment mentionner un texte intitulé « Œuvre peinte de Balthus », publié par Pierre Jean Jouve en 1943 à Genève dans la revue *Les Lettres,* n° 1, janvier, pp. 37-38 et un second texte qui s'intitule « Balthus » qui paraît en 1944 dans *La NEF,* n°3, Paris, septembre, pp. 138-147. Voir annexes, figures 32 et 33.

[117] Muriel Pic, *Le Désir monstre, poétique de Pierre Jean Jouve, op. cit.,* p. 268.

L'écriture bataillienne du corps nu est en effet partie prenante d'une description *in extenso,* dont la visée principale serait de heurter le regard en l'ouvrant sur l'horreur. Cette radicalité transgressive est, selon Muriel Pic, ce qui conduit Bataille à dépasser (et d'une certaine manière à épuiser) le sexuel, tandis que Jouve maintient « la tension du désir » qu'il ne cherche pas à transgresser dans ce sens précis du terme. La réception de Sade est un autre point de dissension identifié par l'autrice entre ces deux érotiques[118]. Ainsi qu'il l'exprime ouvertement dans *En miroir,* Jouve – pour qui, « le sexuel », bien qu'il soit « au centre de l'érotique », « n'enferme pas l'érotique[119] » – trouve Sade « d'un ennui mortel » car il l'assimile à un « horloger de la sexualité sanglante, lugubre automate qui ne fournit nulle expérience, mais la répétition inlassable d'un trouble aussi dur que le fer[120] ». À l'inverse, Bataille, par les écrits qu'il lui consacre[121], affiche un vif intérêt théorique et littéraire pour la figure de Sade, qu'il défend avec ferveur.

Ces désaccords révèlent un écart incompressible entre deux auteurs que leurs visions du sacré séparent bien que la notion soit la pierre angulaire des deux œuvres : le sacré est profondément ancré dans la foi chrétienne pour Jouve, et fondamentalement anti-chrétien chez Bataille. Cet écart n'éclipse pas pour autant l'idée d'un mouvement commun de transgression, qu'on peut entendre de deux manières : d'abord par la place accordée par les deux auteurs à l'interdit comme une notion indissociable du poétique[122], et ensuite dans l'analogie de l'érotisme et de la poésie, par le dépassement des limites corporelles vers l'unité et la continuité[123] auxquelles tendent les formes de l'érotisme autant que l'écriture poétique. Selon Jouve, l'épreuve des limites est même le destin et « l'inspiration d'une poésie fixée sur les forces érotiques », car ainsi qu'il le précise dans *En miroir,* celle-ci « ne sera jamais une

---

[118] *Ibid.*

[119] Pierre Jean Jouve, *En miroir, Œuvre*, t. II, *op. cit.,* p. 1129.

[120] *Ibid.*

[121] Voir notamment le chapitre du tome IX des *Œuvres complètes* qui réunit sous le nom de « Sade » différentes versions d'un article que Bataille consacre à Sade, « Le secret de Sade », initialement paru dans les numéros 15/16 (août/septembre 1947) et 17 (octobre 1947) de la revue *Critique.* Voir les notes de *O.C.,* t. IX, *op. cit.,* p. 455.

[122] Et plus largement de l'art chez Bataille : « Toujours la transgression retraduisait en formes prodigieuses : telles les formes de la poésie et de la musique, de la danse, de la tragédie ou de la peinture. », Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art, O.C.,* t. IX, *op. cit.,* p. 41.

[123] L'« érotique » est définie par Jouve par une tension vers l'unité dans un passage de *En miroir* : « Érotique veut dire : qui a trait à la conjonction amoureuse pour l'unité – et non pas (petit sens) qui traduit une obsession de l'activité sexuelle. », Pierre Jean Jouve, *En miroir, Œuvre*, t. II, op. *cit.,* p. 1129. On peut mettre cette unité en parallèle avec l'« indistinction » et la « confusion des objets distincts » évoquées à la fin de l'introduction à *L'Érotisme* : « La poésie mène au même point que chaque forme de l'érotisme à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. », Georges Bataille, *L'Érotisme, O.C.*, t. X, *op. cit.,* p. 30.

inspiration du plaisir » et « doit nécessairement correspondre à une épreuve[124] ». Nous pouvons aussi rappeler les premières lignes de *En miroir* qui livrent une synthèse précieuse de l'art poétique de Jouve et rappellent la place structurelle de l'interdit dans l'acte poétique, révélant sa proximité avec l'« amour » :

> Poésie, « art de faire ». Selon cette définition qui remonte à la science des Anciens, la Poésie tient sous son influence, par rayons droits ou obliques, tous les autres arts de l'homme. Faire veut dire : enfanter, donner l'être, produire ce qui, antérieurement à l'acte, n'était pas. Mais l'esprit qui formule une réalité aussi fondamentale ne peut s'empêcher de la contredire, par une nuance opposée ; sans doute parce que, comme l'amour, la Poésie est soumise à une secrète interdiction. La Poésie, qui est pour les uns la chose la plus nécessaire, peut être aux yeux de beaucoup la chose la plus décriée[125].

En convoquant l'étymologie du terme « poésie », Jouve propose ici un retournement : la poésie, si elle se destine dans son sens originel à l'acte et au « faire » qui motivent toute création artistique, est tout autant un mouvement de *défaite*, une force qui défait. En ce point, du même mouvement qu'elle *fait*, elle transgresse et *défait* la forme déjà constituée, par un travail de désaveu des images et plus largement des structures de la langue. Comme Jouve nous l'indique, la raison en est que la poésie, « comme l'amour », est toujours en tension avec une « secrète interdiction ». Il n'est alors rien d'étonnant à la proximité de l'érotique et du poétique qui, conjointement, défont et mettent à nu les interdits auxquels le corps et le psychisme sont soumis.

Ces nudités qui défont l'image d'un corps idéal, harmonieux au regard et pur, on peut les mettre en lien avec ce qu'est le poème en son essence selon Jouve : « la chose la plus décriée ». Bataille le formule autrement, en affirmant que « dans son essence, et dans la pratique, l'art exprime ce mouvement de transgression religieuse, qu'il l'exprime seul assez gravement et qu'il en [est] la seule issue[126] ». Si la transgression qui mène à la mise à nu n'emprunte pas, dans la poétique jouvienne, le même chemin que dans les écrits de Bataille, elle décrit néanmoins ce jeu de l'écriture poétique et de l'interdiction avec et contre laquelle le poème s'écrit. En cela, et à travers des poèmes qui dévoilent le fond trouble du corps et de l'inconscient, les représentations et imaginaires de la nudité procèdent d'un glissement du nu défendu à la nudité sans défense. Celle-ci, consistant à *défaire* le corps, est une radicalisation de la mise à nu, menée à son extrême limite. Conduisant la forme à l'informe, ces nudités-

[124] Pierre Jean Jouve, *En miroir*, *Œuvre*, t. II, *op. cit.*, pp. 1127-1128.

[125] *Ibid.*, p. 1055.

[126] Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art, O.C.,* t. IX, *op. cit.,* p. 41.

limites prolongent la nudité au-delà de la peau dont nous avons eu un aperçu dans les poèmes de *Sueur de sang.*

*

Rappelons la définition du *nu* par Roland Barthes dans le commentaire qu'il propose du texte « Le gros orteil » (1929) de Bataille :

> En fait, pour nous, le *nu* est une valeur plastique, ou même érotico-plastique ; autrement dit, le *nu* est toujours en position de figuration (c'est l'exemple même du strip-tease) ; lié étroitement à l'idéologie de la représentation, c'est la figure par excellence, la figure de la figure[127].

Cette définition, nous l'avons mobilisée dans notre introduction pour rappeler une acception dominante de la nudité – *a fortiori* dans l'art – sous l'angle de sa représentation, sous-tendue par divers rêves de « figuration ». Parce qu'il s'agit précisément d'un texte consacré à Bataille, dont les écrits nous enjoignent à remettre en cause l'« idéologie de la représentation », Barthes y postule la nécessité de « repenser la nudité[128] » pour distinguer le *nu* des « *pratiques* » érotiques du corps. Cette invitation à « repenser la nudité » se heurte pourtant à l'impossibilité de décorréler la nudité de la représentation :

> Repenser le *nu* voudrait donc dire, d'une part, concevoir la nudité comme un concept historique, culturel, occidental Or, à partir du moment où l'on commence à entrevoir la complicité du *nu* et de la représentation, on est amené à suspecter son pouvoir de jouissance : le nu serait un objet culturel (lié peut-être à un ordre de *plaisir*, mais non à celui de la perte, de la jouissance) et par conséquent, pour finir, un objet moral : le nu n'est pas pervers[129].

C'est cet impossible que les *nus* défendus de Bataille et plus largement de ce chapitre visaient à révéler, comme une limite sans cesse fuyante et par définition inatteignable, poussant toujours plus en avant la transgression qu'elle alimente.

Motivée par une « anxieuse lucidité », la nudité sans défense prolonge et radicalise le nu interdit parce qu'elle signale une tentative de s'affranchir de l'« idéologie de la représentation ». Cette « sortie » (*Les sorties du texte*) ne peut s'accomplir seulement si l'on

[127] Roland Barthes, « Habillé », *Les sorties du texte II, op. cit.,* p. 55.

[128] L'expression est de Barthes, *ibid.*

[129] Ibid.

accompagne la mise à nu transgressive du corps par une remise en critique tout aussi transgressive de l'écriture poétique. Cette remise en cause consiste à réduire le mot à sa nudité primitive, geste qui fait écho au dépouillement du corps de ses vêtements. Bataille en formule explicitement le vœu à la fin de *Madame Edwarda* : « Si personne ne réduit à la nudité ce que je dis, retirant le vêtement et la forme, alors j'écris en vain[130] ». En cela, lever les défenses du corps revient à la fois à radicaliser la représentation de la nudité et à en toucher la limite.

[130] Georges Bataille, *Madame Edwarda, O.C.*, t. III, *op. cit.*, p. 28.

CHAPITRE 5. AUX BORDS DE L'ABIME. LA NUDITÉ SANS DÉFENSE

On peut rappeler que selon la définition qu'en propose Kenneth Clark, le terme *nu* « n'éveille aucune association embarrassante » pour un public averti (« dans un milieu cultivé »), car « [l]'image imprécise qu'il projette dans notre esprit n'est pas celle d'un corps transi et *sans défense*, mais celle d'un corps équilibré, épanoui et assuré de lui-même : le corps re-modelé[1] ». Le groupe prépositionnel « sans défense » qualifie ici l'état de nudité par opposition à la catégorie esthétique du *nu*. La préposition privative « sans » souligne une absence, qu'on peut comprendre comme celle de vêtements dont la fonction première ne serait pas la pudeur mais la protection[2], et plus largement comme l'absence de tout ce qui contribue à protéger le corps de l'hostilité, de la désagrégation, de ce qui peut l'abîmer. On note la coordination logique du complément « sans défense » à l'adjectif « transi » qui veut dire « pénétré par un sentiment, une émotion paralysants[3] » : Kenneth Clark oppose ici l'imaginaire d'un corps agité par les nerfs, ému, parfois déformé, du moins courant toujours le risque de l'être, à l'image harmonieuse et impassible que le *nu* projette. Aussitôt, l'historien de l'art précise que si « à la différence d'un tigre ou d'un paysage de neige », le corps nu ne peut faire l'objet d'une « transcription exacte », c'est parce que « [n]ous ne souhaitons pas [l']imiter, mais [le] parfaire[4] ». Or « d'autres mouvements », non pas certes plus profonds mais peut-être « plus en profondeur[5] » sont possibles : l'exploration des « limites du corps[6] », faisant rayonner les différents sens qu'on peut attribuer à la notion de « limite » comme *contour*, comme *extremum*

[1] Kenneth Clark, *Le Nu, op. cit.,* p. 19. Nous soulignons.

[2] Jean-Louis Chrétien insiste sur cette fonction « protectrice » du vêtement dans *La voix nue* : « De toute part l'homme est exposé au péril qui vient de toute part : nu. Rien de son corps n'est à l'abri ni en garde. C'est pourquoi il porte des vêtements et des armes. », « L'âme nue », *La voix nue, op. cit.,* p. 39.

[3] Voir la définition du CNRTL : https://www.cnrtl.fr/definition/transi//1.

[4] Kenneth Clark, *Le Nu, op. cit.,* p. 22.

[5] Nous empruntons cette tournure à Bonnefoy, qu'il utilise dans le récit de sa rencontre avec la salamandre. Yves Bonnefoy, « La poésie française et le principe d'identité » (1967), *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 248.

[6] Le dépassement des limites du corps innerve la poésie moderne et contemporaine française à partir de la deuxième moitié du XX^e^ siècle, en témoigne, parmi de nombreux autres exemples, le titre d'un recueil de Jean Tortel, *Limites du corps,* Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1993.

ou encore comme point de *convergence*[7]*,* consiste bien plutôt à *défaire* le corps en transgressant ses frontières, au sens spatial. Cette transgression se décline en trois points : la nudité excessive dans l'écriture d'Artaud qui conduit au débordement des contours corporels (première sous-partie), la nudité ultime qu'on retrouve en amont dans la poétique baudelairienne (deuxième sous-partie) et la nudité illimitée du corps faillible qu'on rencontre en aval chez Dupin, Noël et Bonnefoy (troisième sous-partie). Ouvrant le corps à la béance et à l'excès qui provoquent l'effroi dans une poétique comme celle d'Artaud, nous verrons que la mise à nu qui a lieu dans le poème pour « tourner contre la facile parole notre anxieuse lucidité[8] » peut ouvrir la voie à un *espoir* dans les prolongements du XX^{e} siècle.

Par ce dernier terme, central notamment dans la poésie de Bonnefoy, on touche véritablement aux limites des gestes de transgression : de la nudité interdite qui révèle un corps obscène pour troubler le regard, on passe au dénuement illimité de l'être. À la transgression qui « n'oppose rien à rien » et qui se départit, selon Foucault, du devoir éthique aussi bien que du triomphe dialectique, Bonnefoy substitue le « franchissement[9] » pour emprunter le mot de Patrick Née, ou encore une « transgression positive[10] » pour le dire cette fois avec Michèle Finck. La poésie et la pensée du poète nous indiquent ainsi une nouvelle voie pour envisager la nudité en poésie non plus seulement sous l'angle des enjeux de représentation mais comme un modèle d'intelligibilité que l'amour et la poésie ont en partage. Par cette conversion de la transgression en franchissement, mais aussi par une conception proprement dialectique de l'amour et de l'érotisme qu'ils proposent, les textes de Bonnefoy nous mènent symétriquement à nous *affranchir* des seuls imaginaires érotiques du corps. Dans une troisième partie (*La mise à nu : un acte d'amour et de connaissance*), nous considérerons alors la mise à nu par-delà les luttes sanglantes du rêve et de la lucidité, de l'idéalisation et de la transgression, comme une *connaissance qui aime*.

---

[7] Nous empruntons ces trois acceptions possibles de la « limite » à Stéphane Madelrieux dans son ouvrage *Philosophie des expériences radicales,* qui porte partiellement sur la philosophie de Bataille et qui nous a été d'une grande aide pour penser les différents gestes de transgression qu'on peut associer à la mise à nu au fil de cette deuxième partie. Voir notamment la section « Les trois limites de l'expérience-limite » du deuxième chapitre, qui s'intitule « Les formes extrêmes de la vie » : pp. 211-213 pour la « limite-contours », pp. 213-216 pour la « limite extrême » ou la « limite-tension » et pp. 220-224 pour la « limite-convergence », *Philosophies des expériences radicales,* Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2022.

[8] Yves Bonnefoy, « L'Acte et le lieu de la poésie »*, L'improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 127.

[9] Patrick Née, *Yves Bonnefoy, penseur de l'image ou les travaux de Zeuxis*, *op. cit.*, p. 233.

[10] Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, *op. cit.*, p. 145.

1. Aux confins de la nudité

Ne cherchant pas à parfaire mais à défaire, les nudités extrêmes déstabilisent ce qu'on peut appeler, avec Bataille, la « composition architecturale » du corps, qui « contrain[t] l'esprit à un idéal officiel[11] », pour en déconstruire les contours. Il est dès lors plus rigoureux de préférer le terme « mise à nu » à celui de « nudité », car dans la nudité excessive comme dans la nudité ultime, l'opération consiste à écarter le rideau épidermique pour un face-à-face terrifiant avec les « masses lamentables de chairs déjà exsangues, mais barbouillées, boucherie répugnante[12]».

1.1. La nudité *excessive* dans l'écriture d'Artaud

Ainsi qu'on l'a observé dans le rapprochement de l'érotisme de Bataille et de celui de Jouve, la transgression de la forme dans la représentation du corps nu est intimement liée à la transgression de l'interdit par l'obscénité. Dans les deux cas, la nudité *qui dépasse les limites* donne un aperçu de la mort et perturbe « ces paradigmes de notre tranquille rationalité[13] » pour emprunter une formule d'Évelyne Grossman à propos de l'écriture d'Artaud. Celle-ci entretient un rapport de filiation avec l'écriture de Bataille dont de nombreux travaux critiques qui comparent les deux auteurs donnent un aperçu[14]. La limite étant le contour autant que l'extrémité, la parenté entre les nudités sans défense d'Artaud et les nus interdits de Bataille s'établit par l'excès et le débordement. La « nudité tranquille[15] » de Madame Edwarda, traversant les salles du bordel dans une indifférence troublante aux regards impudiques, apparaît bien excessive et délirante au narrateur : « Mme Edwarda me fascinait, je n'avais jamais vu de

[11] Georges Bataille, « Architecture », *Documents, O.C.*, t. I, *op. cit.*, pp. 170-171.

[12] Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné, Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1983, p. 110.

[13] Évelyne Grossman, « Antonin Artaud, à l'infini… », préface à Antonin Artaud, *Suppôts et supplications*, Paris, Poésie/Gallimard, « NRF », 2006, p. 12.

[14] Voir notamment les parallèles établis par Muriel Pic entre les deux auteurs – tantôt pour les rapprocher et tantôt pour les distinguer. Dans le deuxième chapitre de sa monographie sur Jouve, « Variations sur la phrase du désir », l'autrice convoque le « non-savoir » bataillien pour souligner un modèle alternatif de connaissance dans la poétique de Jouve : « Ainsi, l'interprétation ne relève pas chez Jouve, de l'exercice d'un savoir érudit […]. Le privilège du poète est de ne pas être savant, sujet que "le non-savoir dénude" : "Le non-savoir communique l'extase". » (Georges Bataille, *L'Expérience intérieure,* (1943), Paris Gallimard, 1994, p. 66), *Le Désir monstre*, *op. cit.,* p. 71. On peut aussi mentionner Marine Riguet pour le chapitre d'un ouvrage scolaire, « Bataille, Jouve, Klossowski, Blanchot : la parole transgressive » dans *La Parole, auteur par auteur,* Paris, Ellipses, 2016.

[15] Georges Bataille, *Madame Edwarda*, *O.C.*, t. III, *op. cit.*, p. 21.

fille plus jolie – ni plus nue. […] Le délire d'être nue la possédait […][16] ». Le comparatif « plus jolie… plus nue » prend le sens d'un superlatif, habituel dans son association à la beauté, mais étrange dans son application à la nudité qui n'admet pas de degrés. L'excès est aussi lié, chez les deux auteurs, à un mouvement descendant dans la représentation du corps nu. De même que chez Bataille, dans l'écriture d'Artaud, « [c]'est la pensée d'en bas / qui mène[17] », car

> Les choses ne sont pas vues du haut de l'esprit par-dessus le corps,
> mais faites par le corps,
> et à son niveau,
> beaucoup plus infini que celui de tout esprit.

Le corps sans défense est donc un corps illimité qui déborde les contours finis qu'on lui imagine, toujours par l'usage inhabituel d'un comparatif à propos de ce qui n'admet pas de degrés : « beaucoup plus infini ».

Néanmoins, à la différence de la nudité excessive de Madame Edwarda qui va de pair avec l'excès de beauté, le geste de transgression peut signaler une remise en cause des normes esthétiques, notamment l'harmonie et la proportion. La nudité sans défense – telle qu'elle apparaît dans les textes d'Artaud, de Dupin et de Noël que nous proposons à la lecture – désigne parfois un corps dont les proportions canoniques sont violemment contestées ou malmenées par les poètes. La déconstruction des catégories esthétiques dominantes nous indique la voie de cette transgression-là. Comme le rappelle Bataille dans un texte sur la « Vénus de Lespugue », la limite et l'excès sont toujours relatifs à une norme située qui commande les perceptions du corps selon les époques historiques et les classes sociales. L'harmonie ou, à l'inverse, la *difformité* du corps, sa laideur ou sa beauté, son caractère plus ou moins érotique varient ainsi historiquement et sociologiquement. En observant le corps nu de la « Vénus de Lespugue[18] » dont le corps semble se démultiplier à travers de nombreuses courbes qui nous paraissent à la *limite* de la monstruosité, Bataille mène une réflexion sur la « valeur érotique d'une image » :

> Si j'envisage la valeur érotique d'une image des temps préhistoriques, je dois la fonder sur des éléments bien différents de ceux qui nous troublent. Parlant de la célèbre "Vénus de Lespugue", je suppose qu'elle avait essentiellement cette valeur

[16] *Ibid.,* p. 22.

[17] Antonin Artaud, *Suppôts et supplications, Œuvres complètes*, t. XIV, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1978, p. 60.

[18] Voir annexes, figure 31.

> que ne fondaient ni sa nudité ni sa beauté, mais ce que, peut-être à tort, j'imagine être sa *difformité*[19].

L'excès du corps sur sa forme ou, en l'occurrence, la difformité de cette sculpture ne sont en effet excès et difformité que relativement à nos schèmes de pensée contemporains. Selon Bataille, qui se départit nettement des théories kantiennes sur le jugement esthétique et la valeur universelle et absolue de la beauté d'une œuvre d'art, la « valeur érotique » d'un *nu* est parfaitement relative. Avec l'entrée « informe » du *Dictionnaire critique,* Bataille identifie d'ailleurs cette idéologie de la forme comme une exigence proprement académique et philosophique, qu'il critique sévèrement :

> Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat[20].

La réflexion métalinguistique qui ouvre le texte nous indique ici l'aspect éminemment critique du dictionnaire de Bataille, dont le titre est programmatique. Ne cherchant nullement à définir les différents termes qui le composent, celui-ci vise à mettre en exergue la portée normative d'un dictionnaire et plus largement de toute entreprise de définition qui légitime certaines choses par l'exclusion d'autres, qui instaure dans la langue des valeurs positives et négatives selon une axiologie dominante. Par cette critique virulente des formes harmonieuses et de la norme esthétique, la pensée de Bataille nous semble capitale pour mieux saisir le désir de transgression qui caractérise l'écriture d'autres poètes du XX^{e} siècle. Décomposant le nu idéal ou, comme le formule Didi-Huberman, *ouvrant Vénus*[21]*,* ceux-là donnent à voir une nudité sans défense, c'est-à-dire sans forme, sans contours et en excès sur ses frontières corporelles. Artaud, que nous avons déjà mentionné, est l'un d'entre eux.

---

[19] Georges Bataille, *La Vénus de Lespugue, O.C.,* t. IX, *op. cit.*, p. 344. Notons que le manuscrit et la dactylographie qui ont donné lieu à cet article inédit étaient tous deux initialement intitulés « L'image érotique », ainsi que nous l'indiquent les notes des *Œuvres complètes*.

[20] Georges Bataille, *Documents*, *O.C.*, t. I, *op. cit.*, p. 217.

[21] Nous reprenons le titre de Didi-Huberman que nous avons cité à de nombreuses reprises, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, *op. cit*. Ce travail se place explicitement sous l'étoile de la pensée bataillienne.

Comme l'indique aussi le titre d'un article de Béatrice Bonhomme sur Artaud, dans cette écriture, la transgression des limites révèle un corps, qui, sans les contours et défenses qui le protègent et l'ordonnent, déborde son cadre : cette nudité est *excessive*[22]. Elle l'est à plusieurs niveaux : par le dévoilement littéral d'organes et de substances corporelles internes qui débordent la peau, par la mise à nu, plus métaphorique, d'une « constance d'angoisses[23] » « sous cette croûte d'os et de peau[24] » et, enfin, par une écriture nue et crue qui révèle l'« abîme plein[25] » et les « radicelles infimes[26] » peuplant l'esprit-corps du poète. En effet, selon ce que l'auteur du *Pèse-Nerfs* nomme sa « théorie de la Chair[27] », le corps et l'esprit sont une seule et même réalité dont le *nerf,* terme capital de cette poétique, est précisément le lieu d'indistinction :

> Il y a des cris intellectuels, des cris qui proviennent de la *finesse* des moelles. C'est cela, moi, que j'appelle la Chair. […] Il faut avoir été privé de la vie, de l'irradiation nerveuse de l'existence, de la complétude consciente du nerf pour se rendre compte à quel point le Sens, et la Science, de toute pensée est caché dans la vitalité nerveuse des moelles et combien ils se trompent ceux qui font un sort à l'Intelligence ou à l'absolue Intellectualité. Il y a par-dessus toute la complétude du nerf. Complétude qui tient toute la conscience, et les chemins occultes de l'esprit dans la chair[28].

Radicalisant l'union de l'âme et du corps, Artaud localise la « métaphysique de l'Être[29] » dans la « chair à nu[30] » : il en ressort que la nudité la plus corporelle mais aussi la plus extrême (celle qui transgresse les frontières du corps) est éminemment métaphysique, point par lequel cette écriture rejoint par certains aspects celle de Bataille et de Jouve. La nudité excessive répond à ce que Bernard Noël nomme « l'existence à l'excès tendue contre ses propres limites[31] » du poète, dans le livre bref mais bouleversant qu'il consacre à la relation d'Antonin Artaud et de

---

[22] Voir Béatrice Bonhomme « Antonin Artaud : le corps excessif », sous la direction de Lionel Verdier et Gilles Bonnet, *L'Excès, signe ou poncif de la modernité*, Paris, Kimé, coll. « Les Cahiers de Marge », 2009, pp. 205-2022.

[23] Antonin Artaud, *Le Pèse-Nerfs*, *Œuvres complètes*, t. I, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1976, p. 90.

[24] *Ibid.*

[25] *Id., L'Ombilic des limbes, ibid.,* p. 51.

[26] *Ibid.*

[27] Antonin Artaud, « Position de la Chair », *Œuvres complètes*, t. I, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », p. 50.

[28] *Ibid.*.

[29] *Ibid.,* p. 51.

[30] *Ibid.*

[31] Bernard Noël, *Artaud et Paule,* Paris, Lignes-Léo Scheer, 2003, p. 7.

Paule Thévenin, à qui celui-ci confie la totalité de son œuvre avant de mourir. Le grouillement, le morcellement et la déformation sont trois imaginaires du corps nu dans les textes : les souffrances de l'esprit circulent dans la profondeur des moelles et des fluides corporels et ce sur quoi cette nudité excessive ouvre est toujours plus ou moins explicitement lié aux tourmentes dont souffre le poète lors de ses séjours à l'asile. Le poème « Description d'un état physique » (1925) décrit minutieusement cette sensation de dissolution physique et psychique :

> Localisé probablement à la peau, mais senti comme la suppression radicale d'un membre et ne présentant plus au cerveau que des images de membres filiformes et cotonneux, des images de membres lointains et pas à leur place. Une espèce de rupture intérieure de la correspondance de tous les nerfs[32].

La sensation de douleur se manifeste ici par une impression de décomposition et de déliquescence des membres corporels, par la « rupture » et le dysfonctionnement physiologiques. Dans *Suppôts et supplications* (écrit en 1945-1946 et publié de manière posthume en 1978), qui est, parmi les textes d'Artaud un « des plus inquiétants, des plus étrangers à toute norme littéraire ou poétique[33] », les normes de représentation du corps sont, elles aussi, malmenées et violentées par l'esprit tourmenté du poète. Artaud, poursuivant à travers l'ensemble de sa production littéraire l'intuition que « là où ça sent l'excrément, ça sent l'être[34] », décrit le corps à travers un langage ordurier qui entre en écho avec les poèmes de *L'Archangélique* ou les extraits de *Madame Edwarda* que nous avons lus. La petite pièce théâtrale « Le jet de sang » (1925) qui clôt *L'Ombilic des limbes* dans l'édition Poésie Gallimard est un texte déconcertant de la période surréaliste[35] qui met en scène un véritable renversement bataillien du haut et du bas. D'un point de vue générique, le texte force les limites formelles du genre théâtral par son hybridité car il tient de la saynète par sa brièveté mais le registre grossier

---

[32] Antonin Artaud, « Description d'un état physique », *L'Ombilic des limbes*, *O.C.*, t. I, vol. 1, p. 58.

[33] Évelyne Grossman, « Antonin Artaud, à l'infini… », préface à Antonin Artaud, *Suppôts et supplications*, *op. cit.*, p. 8.

[34] Cité par Béatrice Bonhomme, « Antonin Artaud : le corps excessif », *op. cit*., p. 214.

[35] Le surréalisme aura constitué une traversée brève mais décisive dans le cheminement littéraire d'Artaud, qui adhère au groupe dès 1924 et contribue activement à la *Révolution surréaliste* jusqu'en 1926. En 1925, au plus fort de son adhésion au groupe, il est nommé à la tête de la Centrale du Bureau de Recherches Surréalistes et publie le « Manifeste en langage clair ». Ce texte affirme, dans la continuité des théories surréalistes, la supériorité de l'image poétique sur la « raison discursive », mais comporte aussi les prémisses de désaccords théoriques et idéologiques qui mèneront à un conflit insoluble entre Breton et Artaud. Opposant aux pratiques d'écriture ludiques et expérimentales préconisées par Breton, le vitalisme et la *nervosité* essentiels du poétique, Artaud dessine dès ce manifeste un positionnement esthétique singulier, selon lequel l'image poétique naît dans une « chair irriguée de nerfs » qui rejoint « l'intellectualité la plus haute ». Voir Antonin Artaud « Manifeste en langage clair », *O.C.*, t. I, vol. 2, *op. cit.,* pp. 52-54.

s'y mêle à la tonalité tragique. Il se rapproche plus nettement du théâtre de l'absurde par la réflexion métaphysique qui s'y déploie, rappelant les pièces de Beckett dans lesquelles les corps sont estropiés et le ciel ouvre sur un vide sans appel. Mais Artaud reprend aussi la structure d'un récit allégorique en inversant les symboles spirituels en visions obscènes. Le dialogue du « jeune homme » et de la « jeune fille » qui ouvre l'extrait, emprunté d'un sentimentalisme convenu comme le signalent les didascalies (« avec un tremolo intensifié dans la voix[36] », « sur un ton exalté, suraigu[37] ») et les parallélismes (« Je t'aime et tout est beau[38] », « Tu m'aimes et tout est beau[39] »), est brusquement interrompu par un déchirement du ciel qui sépare les amants :

> *Un silence. On entend comme le bruit d'une immense roue qui tourne et dégage du vent. Un ouragan les sépare en deux.*
>
> *À ce moment, on voit deux astres qui s'entrechoquent et une série de jambes de chair vivante qui tombent avec des pieds, des mains, des chevelures, de masques, des colonnades, des portiques, des temples, des alambics, qui tombent, mais de plus en plus lentement, comme s'ils tombaient dans du vide, puis trois scorpions l'un après l'autre, et enfin une grenouille, et un scarabée qui se dépose avec une lenteur désespérante, une lenteur à vomir*[40].

Cette chute, aussi symbolique que terrifiante, réactive l'imaginaire du péché de chair à travers les images de corps fragmentés et informes, ramenés à un statut d'objet inanimé par l'accumulation d'éléments hétéroclites qui pleuvent sur terre. Dans cette collision apocalyptique, le ciel n'est plus le lieu de l'élévation mais celui de la descente et de la bassesse par la décomposition de l'espace, des corps et par l'image d'animaux sinistres et rampants qui remplacent le bestiaire céleste. À partir de cet instant de basculement surnaturel, d'autres personnages mal assortis apparaissent sur scène (d'abord un chevalier et une nourrice, puis un prêtre, un cordonnier, un bedeau, une maquerelle et un juge) et le langage se fait obscène voire blasphématoire :

> *À un moment donné, une main énorme saisit la chevelure de la maquerelle qui s'enflamme et grossit à vue d'œil.*

[36] Antonin Artaud, « Le jet de sang », *L'Ombilic des limbes*, *O.C.*, t. I, vol. 1, *op. cit.*, p. 70.

[37] *Ibid.,* p. 71.

[38] *Ibid.,* p. 70.

[39] *Ibid.*

[40] *Ibid.,* p. 71.

UNE VOIX GIGANTESQUE

Chienne, regarde ton corps!

Le corps de la maquerelle apparaît absolument nu et hideux sous le corsage et la jupe qui deviennent comme du verre.

LA MAQUERELLE

Laisse-moi, Dieu.

Elle mord Dieu au poignet. Un immense jet de sang lacère la scène, et on voit au milieu d'un éclair plus grand que les autres le prêtre qui fait signe de la croix.

Quand la lumière se refait, tous les personnages sont morts et gisent de toutes parts sur le sol. Il n'y a que le jeune homme et la maquerelle qui se mangent des yeux. La maquerelle tombe dans les bras du jeune homme[41].

Dans cet extrait, le trait distinctif de Dieu est sa vulgarité. Celle-ci est à la fois verbale (« chienne ») et corporelle : l'exhibition de la morsure et du sang sur scène, annonciatrice des célèbres théories d'Artaud sur le théâtre de la cruauté (*Le Théâtre et son double,* 1938), permet de faire *redescendre* la figure divine sur terre, en lui attribuant un corps humain quelconque. Le motif du gigantisme (« main énorme », « voix gigantesque », « immense jet de sang »), loin de symboliser la majesté d'une figure divine surplombante et immatérielle, confine à la grossièreté d'un corps divin disproportionné et sanglant. À travers cette scène qu'on peut mettre en parallèle avec *Madame Edwarda* par l'écho entre la prostituée et la maquerelle, les tournures insultantes et l'association du divin au corps prosaïque, l'épiphanie de la nudité prend, comme dans le récit de Bataille, le sens d'une révélation horrifiante[42] : le corps « absolument nu et hideux » miroite derrière l'écran transparent des vêtements tandis que les autres corps présents sur scène se muent en cadavres. Outre le lien entre érotisme et sacré (et en corrélation avec celui-ci), cette nudité excessive qui désigne « [t]out ce qui est trop[43] » permet d'établir un lien entre érotisme et mort par les images de corps déformés et obscènes. L'image finale de la nourrice qui « lève ses robes[44] » en est une confirmation :

[41] *Ibid.,* p. 74.

[42] On peut notamment mettre en lien ces visions du corps déformé et qui excède ses limites avec les peintures de Francis Bacon. Voir annexes, figures 34, 35 et 36.

[43] Georges Bataille, *Méthode de méditation*, *O.C.*, t. V, *op. cit.*, p. 228, cité par Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, *op. cit.*, p. 95.

[44] Antonin Artaud, « Le jet de sang », *L'Ombilic des limbes*, *O.C.*, t. I, vol. 1, *op. cit.,* p. 76.

LE CHEVALIER

Maudite.

Il se voile la face d'horreur.

Alors une multitude de scorpions sortent du dessous les robes de la nourrice et se mettent à pulluler dans son sexe qui enfle et se fend, devient vitreux, et miroite comme un soleil.

Le jeune homme et la maquerelle s'enfuient comme des trépanés.

Cette nudité qui déborde les contours du corps par l'ouverture terrifiante du sexe « qui enfle et se fend » est bien une nudité excessive. L'effacement des frontières du corps – qui génère son engloutissement angoissant – se fait sous trois aspects : le grossissement anormal, la fêlure et la prolifération cauchemardesque. Cette dernière cristallise une image privilégiée de la nudité excessive : on retrouve là ce que Bernard Noël, dont la filiation poétique nous ramène à la fois à Bataille et à Artaud, nomme l'« angoisse du nombre » face à la démultiplication des sexes dans le texte « Huit » de *L'Amour blanc* : « Une infinité de sexes pousse autour de moi. Mon membre saille, et j'ai une infinité de membres au bord de cette infinité de sexes. L'angoisse du nombre allume un terrifiant plaisir le long des nerfs[45] […] ». Les scorpions qui « pullule[nt] » dans le sexe féminin, lieu source du désir érotique et de la mise au monde, dessinent une image similaire de déformation anatomique, non pas par manque ou amputation mais par prolifération, convoquant aussi la plus lointaine filiation d'« Une charogne » grouillante de vies minuscules :

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant ;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant. (*FdM,* 31)

[45] Bernard Noël, « Huit », *L'Amour blanc, Les Plumes d'Éros, Œuvres I,* Paris, P.O.L, 2010, p. 22.

La description d'une matière corporelle qui se désagrège, outrepassant les frontières de la peau, transgresse bien les limites du corps par la prolifération et la démultiplication, ainsi que le note Patrick Labarthe à propos de ce sixième quatrain : « La dissolution de la matière, que résume le "tout cela" convulsif du vers 21, est métaphorique par l'énergie de la "vague" et du "souffle". Paradoxe d'une vie démultipliée dans la mort, d'un "corps" sans limites étrangement respirant ![46] »

Dans un imaginaire du corps qui tient à la fois de l'érotique et du morbide, qu'on peut faire remonter à certains poèmes des *Fleurs du mal,* la nudité excessive peut aller jusqu'à dévoiler les organes internes d'un corps en lui arrachant son enveloppe épidermique. Dans une lettre au titre significatif (« La vieille boîte d'amour ka-ka ») adressée à Gilbert Lely[47], Artaud identifie d'ailleurs « Une charogne » comme l'un des poèmes de Baudelaire où l'amour atteint selon lui « sa plus haute expression[48] » aux côtés d'« Une Martyre » et de « Voyage à Cythère ». Si le terme « amour » choisi par Artaud réfère certainement au motif traditionnel d'*Éros* et de *Thanatos* que Baudelaire mobilise dans nombre de ses poèmes, il désigne aussi un destin possible du désir érotique – lequel se mêle au dégoût terrifié face au corps en décomposition, pouvant se convertir en compassion mélancolique.

1.2. La nudité *ultime* dans trois poèmes de Baudelaire

Ces trois poèmes établissent une relation entre la beauté et la vision nauséabonde du cadavre en donnant à voir une nudité extrême, ou plus précisément à l'extrême limite de ce qu'est la nudité *stricto sensu.* On appellera cette nudité aux prises avec la mort nudité *ultime*. Celle-ci procède d'une radicalisation de l'exclamation « Nue comme une bête » de Madame Edwarda car le cadavre, littéralement *nu comme une bête*, ouvre sur une vision qui n'est pas terme à terme superposable aux poétiques de l'obscène observées dans les textes de Bataille ou d'Artaud. L'association de l'érotisme à la mort se fait, elle aussi, différemment dans ces exemples selon que la mort est perçue dans l'expérience intérieure (Bataille), dans

[46] Patrick Labarthe, « La "mise en crise'' de la relation amoureuse dans *Les Fleurs du Mal* », études réunies dans *Lectures des* Fleurs du Mal, sous la dir. de Steve Murphy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 119.

[47] Notons que le destinataire de la lettre, Gilbert Lely, confirme l'existence d'un lien intime entre obscénité et transgression des limites du corps que Bataille, Lely et Artaud mobilisent chacun à sa façon dans leurs écritures respectives.

[48] Antonin Artaud, « La vieille boîte d'amour ka-ka » (lettre du 27 décembre 1946 à Gilbert Lely), reprise dans *Suppôts et supplications*, *Œuvres complètes*, t. XIV, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1978, pp. 147-151.

« l'intellectualité la plus haute » d'une image « amenée par [l]es nerfs[49] » (Artaud) ou à travers le *memento mori* d'un cadavre en putréfaction chez Baudelaire. Tandis que chez Bataille se déploie ce qu'on peut appeler, avec Sarane Alexandrian, « une extraordinaire ontologie de la nudité[50] », dans « Une charogne », « Une martyre » et « Le voyage à Cythère », la mort apparaît sous la forme d'un corps dont la beauté est transgressée par la décomposition. À travers ces trois occurrences en effet, la mort ne relève pas d'un imaginaire mais tient de l'incarnation dans un corps putride pour faire contraste à l'immuable beauté. Il en ressort que les nus défendus de Bataille se distinguent des nudités sans défense de Baudelaire dans un renversement parfaitement symétrique du lien entre *Eros* et *Thanatos*. À l'érotisme macabre d'une femme « belle comme la peur[51] », « folle comme une morte[52] » dont les « seins s'ouvrent comme la bière[53] » et qui a « l'odeur d'une morte[54] » dans *L'Archangélique* (1944)*,* répond l'analogie exactement inverse d'« Une charogne », comparant la position figée de la « carcasse superbe » à la pause érotique d'une femme désirable :

> Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
> Brûlante et suant les poisons,
> Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
> Son ventre plein d'exhalaisons. (*FdM,* 31)

Si le corps désiré de la femme évoque la mort dans le poème de *L'Archangélique* ou la nudité d'une bête dans *Madame Edwarda,* dans « Une charogne » c'est inversement le corps de l'animal mort qui convoque le souvenir de l'acte sexuel (« femme lubrique ») et le destin funeste de la beauté physique :

> – Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
> À cette horrible infection,
> Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
> Vous, mon ange et ma passion ! (*Ibid.*)

---

[49] *Id.*, « Manifeste en langage clair », *O.C.*, t. I, vol. 2, *op. cit.*, p. 52.

[50] Sarane Alexandrian, « Georges Bataille et l'amour noir », *Les libérateurs de l'amour,* Paris, Seuil, 1977, p. 259.

[51] Georges Bataille, *L'Archangélique, O.C.*, t. III, *op. cit*., p. 83.

[52] *Ibid.*

[53] *Ibid.*

[54] *Ibid.*

Dans l'adresse à l'aimée, la « jubilation sadique avec laquelle […] s'énonce la promesse d'une dégradation assurée[55] » selon le mot de Patrick Labarthe, transgresse bien les *topoï* de la lyrique amoureuse, qui inversement nivellent la beauté de la femme avec celle des astres et des anges par les métaphores habituelles de la poésie encomiastique. En « opposant aux idéalisations faciles […] l'évidence de la corruptibilité de l'être[56] », le poème renverse le rêve de nudité en geste de transgression, dans le dévoilement d'une nudité ultime qui ouvre sur la mort.

Par la dialectique de la forme harmonieuse et de la désagrégation, ces exhibitions du corps mort sous la plume de Baudelaire révèlent une beauté « érotique-violée » pour renverser la formule de Breton. C'est en effet la beauté qui, en premier lieu, est transgressée par la mort : qu'un corps soit vieillissant, difforme ou en décomposition, la déformation de ses contours découle de son caractère mortel et *sans défense.* Le poète dénonce donc l'idéalisation de la beauté, que ce soit par ce que John E. Jackson nomme une « dimension blasphématoire qui est […] la critique indirecte de l'idéalisation du langage de la dévotion amoureuse » dans « À une madone », ou que ce soit « à la manière dont le recours à l'horrible, dans "Une charogne" dénonçait l'irréalité de l'idéalisme pétrarquisant[57] ». Nous entendons ici « transgression » non plus seulement au sens des *nus qu'on ne saurait voir* de Jouve qui érotisent le corps sacré, mais au sens, plus large, d'une violation, comme le geste même qui consiste à décomposer la forme belle, à la *mettre à nu*. Il s'agit précisément d'une transgression parce que l'idée de la Beauté garde son caractère sacré pour Baudelaire, bien qu'elle soit amenée à se dégrader sous sa forme corporelle. Dans « Un voyage à Cythère » (*FdM,* 117), la fameuse île où plane « le superbe fantôme » de Vénus, déesse de la beauté qui « charge les esprits d'amour et de langueur », contraste violemment avec l'image du pendu que le poète aperçoit sur la rive :

> Ce n'était pas un temple aux ombres bocagères,
> Où la jeune prêtresse, amoureuse des fleurs,
> Allait, le corps brûlé de secrètes chaleurs,
> Entre-bâillant sa robe aux brises passagères ;
>
> Mais voilà qu'en rasant la côte d'assez près
> Pour troubler les oiseaux avec nos voiles blanches,

[55] Patrick Labarthe, « La "mise en crise" de la relation amoureuse dans *Les Fleurs du Mal* », *art. cit.,* p. 118.
[56] *Ibid.*
[57] John E. Jackson, « La dialectique des images », dans *Lectures des* Fleurs du Mal, *op. cit.*, p. 164.

Nous vîmes que c'était un gibet à trois branches,
Du ciel se détachant en noir, comme un cyprès. (*Ibid.*, 118)

L'image érotique de cette nudité divine entr'aperçue, symbolisant la mythologie d'une île sensuelle et luxuriante dans laquelle Vénus est née, est aussitôt souillée par la vision d'un corps en décomposition, déchiqueté par les oiseaux :

Les yeux étaient deux trous, et du ventre effondré
Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses,
Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices,
L'avaient à coups de bec absolument châtré. (*Ibid.*)

L'ensemble des termes utilisés dans ce quatrain convergent vers la décomposition par la béance, l'effondrement et la liquéfaction (« coulaient », « gorgés ») de la forme du corps. Le motif de l'ingestion, ici amené par la métaphore des « bourreaux » qui désignent les oiseaux charognards et l'oxymore « hideuses délices », permet d'ailleurs de superposer de manière troublante l'imaginaire érotique du corps à l'imaginaire de la faute et du châtiment, et en définitive, de la décomposition. La voracité d'êtres volants qui dévorent ce corps pour en étaler le contenu attire le regard sur le bas du corps, là où l'absence du sexe indique une castration très littérale. Radicalisant la poétique des liquides du corps qu'on a observée dans les *nus qu'on ne saurait voir* – exposition du sperme, du sang, de la salive, voire de l'excrément qui, malgré le dégoût parfois provoqué par leur vision, attestent le bon fonctionnement d'un organisme vivant –, l'imaginaire liquide mobilisé ici par Baudelaire a une tout autre fonction, celle de désigner la destinée putride du corps humain. La réaction corporelle de dégoût ressentie par le poète est d'ailleurs décrite à travers ces mêmes images de liquéfaction, accompagnées d'allitérations en – f et en – l qui inscrivent cette fluidité « imbuvable » dans la matérialité mélodique des vocables :

Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes !
Je sentis, à l'aspect de tes membres flottants,
Comme un vomissement, remonter vers mes dents
Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes ; (*ibid.*, 119)

Face au corps décomposé, le poète *se décompose* à son tour : sa répugnance se renverse en une irrépressible empathie qui lui permet de ressentir dans « [s]a chair » le souvenir de souffrances anciennes :

> Devant toi, pauvre diable au souvenir si cher,
> J'ai senti tous les becs et toutes les mâchoires
> Des corbeaux lancinants et des panthères noires
> Qui jadis aimaient à triturer ma chair. (*Ibid.*)

La « nudité limite » du cadavre, qui saute aux yeux en excédant les frontières de la peau et du corps, bien qu'elle diffère de l'érotique des fluides corporels d'un corps vivant et sexué, désigne pourtant, comme dans certains nus défendus, la chair coupable. L'exhibition du corps décomposé révèle le jeu de l'interdit et de la transgression à deux niveaux. Au niveau de l'écriture poétique, la vision est d'une obscénité répulsive et les images, d'une force de dévoilement difficilement supportable. À un niveau plus thématique, le corps en décomposition incarne lui-même l'interdit et la transgression : « Silencieusement tu souffrais ces insultes / En expiation de tes infâmes cultes / Et des péchés qui t'ont interdit le tombeau » (*ibid.*). La position du poème dans l'économie du recueil, au sein de la section éponyme « Les Fleurs du mal » et précédée de textes sur les figures de femmes damnées et pécheresses, fournit une indication sur les péchés en question qu'on peut identifier comme des péchés de chair. Mais le nom des « cultes infâmes » qui ont conduit au châtiment ultime est mystérieusement tu. Nous savons seulement que cette fin funeste, qui évoque un lointain souvenir du Christ crucifié, constitue un point d'empathie extrême par lequel la vulnérabilité du cadavre sans défense devient une « allégorie » du corps et du *cœur mis à nu* du poète :

> – Le ciel était charmant, la mer était unie ;
> Pour moi tout était noir et sanglant désormais,
> Hélas ! et j'avais, comme en un suaire épais,
> Le cœur enseveli dans cette allégorie.
>
> Dans ton île, ô Vénus ! je n'ai trouvé debout
> Qu'un gibet symbolique où pendait mon image…
> – Ah ! Seigneur ! donnez-moi la force et le courage
> De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût ! (*Ibid.*)

Par la vision du cadavre en lambeaux qui ouvre sur les abîmes nauséabonds que la peau recouvre, d'un corps dont la forme est décomposée jusqu'à laisser échapper son contenu intérieur, le poète aperçoit l'irrévocable destinée de son propre corps. La substitution de cette « allégorie » funeste et répugnante (« gibet symbolique ») à l'allégorie de la beauté (Vénus) constitue la nudité du cadavre en un *memento mori* qui, rappelant le destin « noir et sanglant » du corps, profane la forme belle.

Dès lors, s'écartant des dichotomies par lesquelles nous avons défini les nudités qui font rougir (pudeur et impudeur, vulgarité et chasteté, idéal et prosaïsme), ces nudités défendues et sans défense qu'on peut rattacher à une filiation baudelairienne font *pâlir.* À travers l'imaginaire d'un corps putride qui suscite l'effroi, certaines pièces des *Fleurs du mal* déplacent l'opposition canonique de la beauté et de la laideur vers une tension, celle-ci plus existentielle qu'esthétique, de la beauté avec la mort. Le « cadavre sans tête » (*FdM*, 112) d'« Une martyre » exhibe son corps comme un « tronc nu » qui porte encore les indices de sa jeunesse et de sa beauté dans un entremêlement troublant d'*Éros* et de *Thanatos*. Ainsi qu'on l'observe tout particulièrement à travers les quatrains 3 à 7, la beauté côtoie le sème de la mort, convoquant la mémoire littéraire du sujet précisé par le titre (« Une martyre ») et d'un motif baroque[58] :

> Un cadavre sans tête épanche, comme un fleuve,
> Sur l'oreiller désaltéré
> Un sang rouge et vivant, dont la toile s'abreuve
> Avec l'avidité d'un pré. (*Ibid.*)

Nous retrouvons ici les images de liquéfaction à travers l'« *ekphrasis* imaginaire[59] » qu'on identifie grâce au sous-titre du poème « Dessin d'un maître inconnu » : l'indication chromatique du sang qui inonde la scène mais aussi la comparaison de la toile à un pré qui absorberait l'eau rendent poreuse la frontière entre le support pictural et la vision réelle. Les métaphores de la boisson et de la soif (« épanche », « désaltéré », « s'abreuve », « avidité »), tout en suggérant la technique picturale de l'aquarelle, accentuent l'atmosphère criminelle qui plane

[58] Voir l'étude « La dialectique des images » de John E. Jackson, qui propose un commentaire détaillé de ce poème. Dans cette réflexion qui se penche notamment sur les *ekphrasis* imaginaires que sont « À une madone » et « Une martyre », John E. Jackson compare le poète à un peintre baroque : « Baudelaire, comme un peintre baroque, dénoncerait l'illusion en forçant celle-ci. Au reste, ce rapprochement avec le baroque n'est pas tout à fait fortuit. L'indication du sous-titre "dans le goût espagnol" s'associe sans peine aux remarques ultérieures de *Pauvre Belgique !* […] », « La dialectique des images », *art. cit.*, p. 164.

[59] *Ibid.,* p. 161.

dangereusement sur la scène par l'image d'un corps qui s'est vidé de son sang. Ce sang « vivant et rouge », indication réaliste de l'heure récente du décès, perturbe la vision d'une silhouette féminine qui semble endormie plutôt que morte, à *un détail près* : sa décapitation. La violence de la représentation tient donc bien à la décomposition de la forme du corps, mais il s'agit d'un corps disloqué et non en décomposition comme dans « Une charogne » ou « Un voyage à Cythère » :

> Semblable aux visions pâles qu'enfante l'ombre
> Et qui nous enchaînent les yeux,
> La tête, avec l'amas de sa crinière sombre
> Et de ses bijoux précieux,
>
> Sur la table de nuit, comme une renoncule,
> Repose ; et, vide de pensers,
> Un regard vague et blanc comme le crépuscule
> S'échappe des yeux révulsés. (*Ibid.*)

S'étalant sur deux quatrains à travers l'enjambement, la découverte de cette tête arrachée à son corps est d'autant plus choquante qu'elle « repose » – verbe mis en valeur par le rejet – comme un objet posé sur la table de nuit. La comparaison avec la « renoncule », réactivant l'oxymore *fleurs du mal,* loin d'édulcorer la vision du cadavre, accentue le réalisme cru de la scène : par ses sonorités, mais aussi par la rondeur feuilletée de la fleur qu'il désigne, le terme « renoncule » fait surgir l'image d'un corps décapité. De même, le corps séparé de la tête l'est aussi dans l'espace du poème : suivant le regard qui scrute la silhouette décapitée, les quatrains abordent les fragments du corps l'un après l'autre[60]. Au visage sans vie succède alors la nudité impudique du corps inanimé :

> Sur le lit, le tronc nu sans scrupules étale
> Dans le plus complet abandon
> La secrète splendeur et la beauté fatale
> Dont la nature lui fît don ;

[60] *Ibid.,* p. 165 : « La syntaxe mimant quasiment le détachement de la tête, il n'est pas difficile de voir comment le poème vise à la mise en place d'un effet plastique ou pictural, que soulignent d'ailleurs certains termes empruntés au lexique de la peinture ».

Un bas rosâtre, orné de coins d'or, à la jambe,
Comme un souvenir est resté ;
La jarretière, ainsi qu'un œil secret qui flambe,
Darde un regard diamanté. (*Ibid.*)

Dans un contraste troublant avec la vacuité du « regard vague et blanc », le diamant qui orne la jarretière s'apparente à un œil au regard vif. Les matières choisies pour les analogies (le feu et le diamant) opposent une consistance solide et la sensation d'une chaleur vive à l'imaginaire de la liquéfaction observé plus haut, tandis que les couleurs douces et pâles du bas féminin adoucissent la gamme chromatique du sang. À travers l'érotisme de ce détail vestimentaire mais aussi dans l'exhibition « sans scrupules » d'un corps splendide, on devine les contours d'une figure de libertine. D'une certaine manière, le franchissement de la limite entre le corps vivant et le corps mort ne tient qu'à ce morceau de tissu qui matérialise le souvenir érotique d'un amant déjà perdu (évoqué quelques vers plus loin), aussi bien que le souvenir d'une beauté vouée à périr bientôt.

Comme l'indique son sous-titre « Dessin d'un maître inconnu », ce poème est la transposition littéraire d'une œuvre picturale (une *ekphrasis*) qui relève d'un *nu* autant que d'une *vanité.* Baudelaire revisite ici ces deux genres picturaux sources : celui de la vanité, d'abord, en substituant au crâne désincarné qu'on retrouve habituellement dans la composition des vanités, une tête de femme qui évoque autant la mort par son aspect inquiétant et sanguinolent que le désir érotique par les traces encore palpables de sa beauté et de sa jeunesse, notamment dans le huitième quatrain :

Et cependant, à voir la maigreur élégante
De l'épaule au contour heurté,
La hanche un peu pointue et la taille fringante
Ainsi qu'un reptile irrité,

Elle est bien jeune encor! – Son âme exaspérée
Et ses sens par l'ennui mordus
S'étaient-ils entr'ouverts à la meute altérée
Des désirs errants et perdus ? (*Ibid.*, 112-113)

Par cette description fortement érotisée où les pulsions érotiques, rongeant la chair de l'intérieur, font foule grâce à la métaphore de la « meute », les contours délicatement dessinés d'un corps nubile guident le regard du haut vers le bas : la « maigreur élégante » de l'épaule, la « hanche un peu pointue » et la « taille fringante » sont autant d'indices d'un nu féminin placé sous le signe de la beauté juvénile. Dans l'*ekphrasis,* la réécriture de la vanité rejoint la réécriture baroque du *nu* : la perfection épurée de la figure nue, entourée d'« étoffes lamées » et de « robes parfumées », est rompue par la mise en scène explicite de la décapitation. Aussi, le regard ne peut précisément pas contempler la silhouette *de la tête aux pieds* malgré la minutie du dessin poétique et se heurte à un nu féminin disloqué. L'érotisme macabre de ce corps, désolidarisé de sa « tête effrayante », donne pourtant lieu à l'évocation d'une beauté féminine toute baudelairienne qui persiste par-delà la vision du « cadavre impur ». Sa « crinière sombre » (*FdM*, 112) ses « tresses roides » (*FdM*, 113) et ses « bijoux précieux » (*FdM*, 112) rappellent distinctement les « cheveux bleus » (*FdM*, 27) et les « bijoux sonores » (*FdM*, 158) de femmes aimées[61], dans une *réversibilité* de l'érotisme et de la mort qui sous-tend la représentation et l'imaginaire du corps féminin sous la plume du poète.

On peut mettre en parallèle le « tronc nu » décapité de cette *ekphrasis* avec la nudité féminine voluptueuse et harmonieuse dépeinte dans « Le cadre ». Ce texte nous paraît en effet être le pendant inversé du poème « Une martyre » : comparable à celui-ci par le paradigme pictural qui s'y dessine et la représentation d'un nu féminin, « Le cadre » s'en distingue par la *forme* et le *cadre* de la figure nue qui y est dépeinte :

LE CADRE
Comme un beau cadre ajoute à la peinture
Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté,
Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté
En l'isolant de l'immense nature,

Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure,
S'adaptaient juste à sa rare beauté ;
Rien n'offusquait sa parfaite clarté,
Et tout semblait lui servir de bordure.

[61] Les deux poèmes cités, « La Chevelure » pour « les cheveux bleus » et « Les Bijoux » pour « bijoux sonores », renvoient à Jeanne Duval, d'après les commentateurs.

Même on eût dit parfois qu'elle croyait
Que tout voulait l'aimer ; elle noyait
Sa nudité voluptueusement

Dans les baisers du satin et du linge,
Et lente ou brusque, à chaque mouvement
Montrait la grâce enfantine du singe. (*FdM*, 39-40)

La présence de pierres précieuses, de matières et d'étoffes nobles, qui cristallisent un intérêt esthétique que Baudelaire théorise et réitère dans de nombreux écrits pour les atours féminins, symétriquement à « Une martyre », souligne ici la perfection des formes et du cadre d'une nudité qui, à l'inverse du « cadavre sans tête », est particulièrement *composée.* Le sème de la lumière – « beauté » rime avec « clarté » – est l'indice thématique de la perfection formelle du corps féminin dont les nus idéaux de Valéry, à travers l'imaginaire de l'air et de l'eau, peuvent constituer un prolongement post-baudelairien. Si dans « Une martyre » la volupté imperturbable du décor somptueux était troublée par la vision macabre du corps disloqué, surgissant par effraction dans le calme luxueux et sensuel du tableau, ici, au contraire, « […] tout n'est qu'ordre et beauté / Luxe, calme et volupté » (*FdM*, 53). L'adverbe « voluptueusement », par sa longueur inhabituelle qui occupe six syllabes sur dix, s'étale lascivement sur le décasyllabe, mimant à perfection la silhouette féminine qui se prélasse dans un nuage d'étoffes soyeux. Les harmonies suggestives de ce même quatrain (allitération en [v] et [n] et assonance en [u]) redoublent quant à elles les « baisers du satin et du linge » dans les labiales. Le sonnet, dont la forme ciselée épouse les courbes féminines, fait en outre entendre une rime embrassée particulièrement significative qui *encadre* le second quatrain : « dorure » / « bordure ». Faisant écho au titre du poème aussi bien qu'au « beau cadre » du premier vers, cette rime suggère l'image d'un cadre virtuel orné de « dorures » qui délimite scrupuleusement la silhouette féminine. Le phénomène de l'*ekphrasis* est en réalité inversé ici par rapport à « Une martyre » et nous le comprenons dès le vers initial, à la présence du comparant « comme » : « Comme un beau cadre ajoute à la peinture ». Le poète semble comparer les atours et le décor à un *cadre* pictural dont la fonction principale est de mettre en valeur la nudité voluptueuse du sujet dépeint. Le tableau, et le paradigme pictural en général, sont donc ici mobilisés à titre de comparants qui permettent au poète de caractériser un corps aux contours parfaits dont la beauté est accentuée par les ornements du décor, tandis que dans « Une martyre » il s'agit à proprement

parler d'une *ekphrasis* qui met une véritable description de tableau sous les yeux du lecteur. Quoi qu'il en soit, ce corps nu, littéralement cadré par le poème, est vivant et mobile – sa nudité est qualifiée de « lente » ou de « brusque » et ses poses intrépides évoquent la « grâce enfantine du singe » –, tandis que le corps qui apparaît dans « Une martyre » oppose à cette beauté sans ombre (ce nu idéal) la nudité « inerte et complaisante » d'un cadavre amputé de sa tête, déstructuré et disloqué.

Dans « Une charogne », « Une martyre » et « Un voyage à Cythère », isolés par Antonin Artaud dans sa lettre à Gilbert Lely, l'auteur des *Fleurs du mal* trouble l'imaginaire esthétique du nu pour donner à voir une beauté « érotique-violée » où *Éros* et *Thanatos* se rejoignent dans ce que nous avons nommé la nudité ultime. L'élément fédérateur des trois textes tient à ce *trouble dans la beauté,* à la dissolution des contours du corps dans les eaux troubles de la mort. Il en va là d'une transgression de la forme belle qui, précisément, déconstruit le rêve d'une perfection formelle du corps (cf. Le nu idéal) et dont le huitième quatrain de « Une charogne », toujours à travers la métaphore picturale, est une illustration paradigmatique :

> Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
> Une ébauche lente à venir,
> Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
> Seulement par le souvenir. (*FdM*, 32)

Le trouble n'est néanmoins pas seulement une caractéristique visuelle de corps ouverts, disloqués, hors du cadre et dont les contours disparaissent dans un flou terrifiant qui laisse apercevoir *ce qu'on ne doit pas voir* : sang, organes inertes et destin putride. Il est aussi lié à la profanation que Baudelaire inflige à l'idée et plus exactement à l'*idéal* de Beauté. En la mêlant à la mort plutôt qu'à la laideur ou à ce qui, dans la laideur, relève de la mort, le poète déplace les termes d'une dichotomie stricte entre beauté et laideur et réinvente l'oxymore d'une beauté qui, par sa contiguïté avec la mort, provoque simultanément l'effroi et l'émoi érotique. Parce qu'elles oscillent à l'extrême limite de visions insupportables qui remuent les esprits et soulèvent les cœurs, qu'elles colorent l'harmonieuse beauté de la noire mélancolie de la mort, on pourrait identifier ces nudités qui font pâlir de Baudelaire comme *obscènes*. En effet, il en va bien là d'une transgression qui rappelle les imaginaires de la nudité observés chez Artaud et chez Bataille. Mais, à la différence de ces deux derniers, Baudelaire affiche une hostilité sans réserve envers la notion d'obscénité qu'il juge aux antipodes du phénomène poétique. Dans son célèbre texte « Le public moderne et la photographie », parce qu'il identifie l'obscénité à un

réalisme cru qui ne laisse aucune place à la rêverie à laquelle la peinture ou la poésie peuvent convier, l'auteur du *Spleen de Paris* incrimine avec virulence l'art naissant de la photographie de nourrir « [l]'amour de l'obscénité, qui est aussi vivace dans le cœur naturel de l'homme que l'amour de soi-même[62] » par des « stratagèmes indignes[63] ». Bernard Vouilloux, dans un chapitre du *Tableau vivant* sur la nudité obscène – *Digression sur l'obscène (vulves et baleines) –,* relie ce violent rejet baudelairien du médium photographique à l'opposition traditionnelle entre beauté et obscénité :

> Dès lors la spécificité de la photographie obscène peut-elle se mesurer à ce qui la spécifie *formellement* : la pose, le cadrage du plan et l'angle de la prise de vue sont déterminés de manière à mettre en évidence les zones sexuelles du sujet, et au premier chef les parties génitales ; à faire jouer, ouvertement donc, ces parties. Aussi étrange que cela puisse paraître, le type du modèle est susceptible de participer à la production de l'obscène […] : la nudité d'une fille prépubère, d'une femme mûre, d'un corps dont la morphologie s'écarte ostensiblement des règles canoniques du beau académique (par l'obésité, la maigreur, la difformité…) tendront à être perçues obscènes *per se* : corps ordinaires dont la sexualité (la fonction) se donne d'autant mieux à voir que la beauté (la forme) n'y fait pas écran. *Car la beauté, dit-on, n'est pas obscène*[64].

Les critères d'obscénité proposés ici pour le nu photographique peuvent tout à fait s'appliquer au nu poétique : le cadrage, la pose, l'angle de la prise de vue ainsi que la morphologie du modèle choisi. Les poétiques de la nudité examinées sous l'angle de l'obscène (Bataille, Lely, Artaud et, dans une certaine mesure, Jouve) reprennent en effet en partie ces éléments de définition formelle de l'obscénité. Mais tel n'est pas le cas des trois poèmes dans lesquels, selon Artaud, l'amour touche à « sa plus haute expression[65] » chez Baudelaire. Ces trois visions macabres du corps nu – nudités ultimes qui, elles aussi, « s'écarte[nt] ostensiblement des règles canoniques du beau académique » – décomposent la forme physique du corps mais sauvent la beauté par l'amour. Ainsi que l'affirme Bonnefoy dans « L'Acte et le Lieu de la poésie », le poète des *Fleurs du mal* accomplit l'« acte d'amour » tant attendu de la poésie, parce qu'il « essaye » de « suggérer le frôlement d'aile de l'existence dans les mots voués à l'universel », « par ce brisement de la perfection formelle et la catastrophe de la Beauté qu'il propose[66] ».

---

[62] Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *O.C.*, t. II, *op. cit.*, p. 749.

[63] *Ibid.,* p. 748.

[64] Bernard Vouilloux, *Le Tableau vivant*, *op. cit.*, p. 334. Nous soulignons.

[65] Antonin Artaud, « La vieille boîte d'amour ka-ka » (lettre du 27 décembre 1946 à Gilbert Lely), reprise dans *Suppôts et supplications*, *O.C.*, t. XIV, vol. 1, *op. cit.*, pp. 147-151.

[66] Yves Bonnefoy, « L'Acte et le Lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.,* p. 117.

Trois déclarations d'amour outre-tombe (ou imaginées comme telles) ponctuent respectivement les trois poèmes pour préserver, d'une certaine manière, l'essence de la beauté. Ainsi, dans « Une charogne », le poète fait à « [s]a reine des grâces » la promesse de garder intacte l'essence de son amour malgré le destin funeste du corps :

> Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
> Qui vous mangera de baisers,
> Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
> De mes amours décomposées ! (*FdM*, 32)

Le poème « Une martyre » se conclut par une déclaration similaire, où l'époux imaginaire de la défunte l'aimera par-delà sa disparition physique :

> Ton époux court le monde, et ta forme immortelle
> Veille près de lui quand il dort ;
> Autant que toi sans doute il te sera fidèle,
> Et constant jusques à la mort. (*FdM*, 113)

Dans « Un voyage à Cythère » enfin, c'est non pas l'amour érotique mais l'empathie fraternelle du poète envers le pendu qui fait du poème un poème de rédemption où le souvenir impérissable s'oppose au corps périssable :

> Devant toi, pauvre diable au souvenir si cher,
> J'ai senti tous les becs et toutes les mâchoires
> Des corbeaux lancinants et des panthères noires
> Qui jadis aimaient à triturer ma chair. (*FdM*, 119)

Par trois fois, Baudelaire décompose ainsi la forme du corps en révélant sa mort prochaine, mais sauve la beauté.

Force est de constater que dans ces trois occurrences baudelairiennes de nudité ultime, l'imaginaire de la décomposition n'est pas obscène car il ne revient pas à congédier la beauté, ou s'il la congédie sous sa forme idéale, il la retrouve autrement, par d'autres voies, que le poème, tout confronté qu'il est à la vérité de la mort, se fraye. À la lumière de ce regard lucide sur le corps, le rêve du nu idéal côtoie, dans le corpus source des nus baudelairiens, un une critique sévère des *rêves de nudité.* La transgression étant, ainsi que le définit Bataille et, à sa

suite, Foucault, non pas une annihilation de la limite mais un dépassement qui, à l'inverse, l'entérine et en atteste l'existence, la décomposition de la forme belle implique une existence tout aussi forte d'un idéal de beauté formelle dans l'œuvre de Baudelaire. Ces représentations baudelairiennes ne liquident alors pas la notion de beauté mais la *transgressent* par la vision d'une nudité ultime, effrayante et étrange qui déborde les contours du dessin et le cadre formel du corps mais qui n'en demeure pas moins belle : c'est la beauté du corps mis à nu dans sa finitude. En cela, bien que Baudelaire rejette avec virulence la notion même d'obscénité, il n'a pas moins influencé une poétique de l'obscène qui dévoile le corps comme entité mortelle, obscénité dont Bataille, Lely et d'autres se réclameront dans le siècle suivant. En effet, à lire ces trois poèmes des *Fleurs du mal* isolés par Artaud, nous venons au constat que Baudelaire demeure probablement le premier, dans la poésie française moderne, à révéler ce que Bataille dira de la nudité dans *L'impossible,* que « […] naturellement, *la nudité est la mort* – et d'autant plus "la mort" qu'elle est belle ![67] ».

*

Par la proximité des termes « ultime » et « excessif », nous avons fait l'hypothèse d'une filiation commune entre Baudelaire et Artaud dans la mise à nu du corps au-delà des divergences esthétiques qui séparent les deux poètes. Danièle André-Carraz construit pourtant l'opposition entre Artaud et Baudelaire, et plus largement entre Artaud et l'héritage romantique, sur la notion même de « mise à nu » dans *L'Expérience intérieure d'Antonin Artaud* :

> Baudelaire avait écrit *Mon cœur mis à nu,* Artaud c'est *ma chair mise à nu.* Baudelaire avait écrit *Les Fleurs du Mal.* Mais c'étaient des *fleurs,* une éclosion, un Mal qui tirait son Feu d'Artifice. Artaud, c'est la *chair* du Mal, la sale baraque du mal qui retombe en pourriture, essentielle vérité qui ne supporte pas qu'on l'oublie[68].

En distinguant la *mise à nu du cœur* d'une mise à nu de la chair chez Artaud, le propos suggère ici que l'« essentielle vérité » du corps est éclipsée, voire « oubli[ée] » dans les poèmes des *Fleurs du mal* qui esthétisent le mal aussi bien que la « pourriture » de la chair. Suivant ce raisonnement, il n'y aurait pas de dévoilement de la chair mais seulement du cœur chez Baudelaire, et plus largement « [l]es Romantiques » qui « ornaient la souffrance, la mettaient

[67] Georges Bataille, *L'impossible*, *O.C.*, t. III, *op. cit.*, p. 136.

[68] Danièle André Carraz, *L'expérience intérieure d'Antonin Artaud,* Paris, Librairie Saint-Germain-des-Près, « Étapes de la poésie », 1973, p. 147.

en forme[69] » pour masquer les désordres et les tourmentes les plus immédiatement corporelles. Nous pensons, à l'inverse, que c'est précisément la mise à nu d'un corps mortel qui permet de relier Artaud à Baudelaire, même si l'auteur du *Pèse-nerfs* va effectivement plus loin que son prédécesseur dans l'obscénité de la vision. Si, en effet, l'auteur des *Fleurs du mal* maintient une dialectique entre l'idéalisation esthétique et le réalisme cru dans les représentations du corps, là où Artaud« [s]ans pudeur saccage les fleurs sentimentales, les couronnes complaisantes qui recouvraient la douleur, la putréfaction et met la chair à nu[70] », nous pensons qu'une même « anxieuse lucidité[71] » mène les deux poètes à transgresser les limites corporelles. Particulièrement visible dans les trois poèmes des *Fleurs du mal* sélectionnés par Artaud lui-même, la mise à nu de la chair prend bien, chez Baudelaire, la forme d'une nudité au-delà de la peau, qui témoigne, comme chez Artaud, du corps périssable.

[69] *Ibid.,* p. 146.

[70] *Ibid.,* p. 147.

[71] Yves Bonnefoy, « L'Acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit*., p. 127.

CHAPITRE 6. CHEMINS QUI MÈNENT AU DÉNUEMENT : FÊLURE, FAILLE, FAIBLESSE

Ce rapprochement entre Artaud et Baudelaire peut paraître étonnant à de nombreux égards mais nous semble incontournable pour saisir la transgression des limites du corps dans les prolongements XX^e^ siècle. Une fois retombé le souffle de son exaltation et de sa sublimation par le premier surréalisme, la nudité se colore de nouvelles nuances pour des poètes de la deuxième moitié du siècle qui prennent leurs distances avec le mouvement surréaliste, tels que Bernard Noël, Jacques Dupin ou Yves Bonnefoy[1]. Ceux-là prolongent les gestes de *transgression* de Bataille, de Jouve et d'Artaud car une filiation plus ou moins explicite ou assumée relie chacun d'entre eux à l'un de ceux qui ont précédé : peut-être entendons-nous, par exemple, des échos plus nets entre Bataille et Noël, entre Dupin et Artaud, entre Bonnefoy et Jouve. Seulement, cette continuité est aussi un infléchissement : des nudités qui excèdent les limites ou qui en sont une extrémité, on s'achemine vers le dénuement essentiel d'un corps faillible et d'une langue défectueuse. L'objet de la mise à nu n'est ainsi plus seulement le corps comme nous l'avons considéré jusqu'à ce point du travail mais, dans une analogie qui ne cesse de se développer tout au long du XX^e^ siècle, le mot, et plus largement la langue poétique. Dans le prolongement des nudités obscènes qui exhibent l'interdit, des nudités excessives et ultimes qui outrepassent les frontières de la peau, on touche à la nudité sans limites d'un corps toujours déjà nu et ayant toujours à l'être davantage. Le constat de celle-ci appelle, parallèlement, à un retour lucide sur les carences du langage, impuissant, du moins dans son usage conceptuel, à se saisir du dénuement infini du corps fini. Aussi, un parallèle se dessine entre la faillibilité essentielle du corps et la faillibilité essentielle du mot, influant sur le sens qu'on peut attribuer à la mise à nu dans les pratiques d'écriture aussi bien que dans la représentation des corps.

Ce dernier geste de transgression, qui recule toujours plus les limites du corps autant qu'il explore les limites du langage, est polarisé par une nudité illimitée. Dans la partie « Attirance des confins » de son livre sur les philosophies radicales, Stéphane Madelrieux distingue, chez les philosophes qu'il nomme les empiristes métaphysiques – dont notamment Bataille et Blanchot – une troisième acception possible de la notion de limite, qu'il emprunte aux mathématiques :

[1] Michael Brophy réunit ces trois poètes auxquels il ajoute Guillevic, dans un ouvrage qui a été inspirant pour nous : *Voies vers l'autre. Dupin, Bonnefoy, Noël, Guillevic, op. cit.*

> Au sens mathématique, une limite est une valeur dont une série de grandeurs peut s'approcher sans jamais l'atteindre. […] La limite ainsi définie correspond donc au point idéal d'une progression, point néanmoins que la progression n'atteint pas et ne peut pas atteindre réellement[2].

Ce troisième sens de la limite, qui n'est plus seulement contour ou extrémité mais point de convergence, commande, symétriquement, une nouvelle acception de la transgression comme un processus sans terme. La mise à nu, qui converge vers un franchissement des limites sans jamais les atteindre, ne peut alors plus s'entendre en un sens exclusivement visuel ou désigner uniquement des enjeux de représentation, car elle exprime, par son point de fuite impossible à atteindre, un dénuement ontologique qui touche à la fois le corps et le mot. Nous avons choisi d'explorer différents chemins qui mènent au dénuement dans les poétiques de Bernard Noël, Jacques Dupin, Yves Bonnefoy. Nous aborderons également la crise de la représentation qui innerve plus largement cette période poétique à travers l'exemple d'Edmond Jabès, pour aboutir, à la fin de ce parcours, à ce que Michèle Finck nomme *transgression positive* dans la poésie de Bonnefoy.

Notre choix de corpus demeure toutefois inévitablement arbitraire : un poète comme André du Bouchet, qui fonde avec Jacques Dupin et Yves Bonnefoy la revue *L'Éphémère* en 1967, pourrait tout à fait se lire au prisme d'un dénuement progressif, s'appliquant aux thèmes et aux procédés d'écriture qui composent cette œuvre majeure. Notre décision de ne pas l'intégrer à nos lectures tient à l'articulation d'une écriture dépouillée à l'image plus explicitement érotique du corps dans les poèmes choisis : celle-ci nous a en effet semblé plus prégnante dans les poèmes que nous lirons ici, sans affaiblir, cela est certain, l'intérêt d'une étude de la mise à nu dans l'œuvre de Du Bouchet ainsi que dans celle d'autres grands noms de la poésie française de la deuxième moitié du XX^{e} siècle.

1. Bernard Noël. La mise à nu de *cette fêlure*

Dans son émouvant *Artaud et Paule* (2003), Bernard Noël décrit les centaines de cahiers confiés par le poète à Paule Thévenin comme le corps *ouvert* du poète :

[2] Stéphane Madelrieux, *Philosophie des expériences radicales*, *op. cit.,* p. 220.

> Cette masse d'écriture est certes de l'écriture, mais c'est aussi la *matière jaillie* telle quelle d'un corps qui, longuement, a subi le pire des supplices, celui qui torture. Les cahiers d'Artaud sont des cahiers, mais qu'on les ouvre, et ceci est le corps d'Artaud transfusé là par le phénomène d'une instantanéité d'écriture qui fait de ces cahiers le dépôt de ce que j'oserai nommer sa *chair verbale*[3].

Au-delà d'une filiation poétique entre Noël et Artaud, les formulations qui désignent ici la nudité « excessive » de l'écriture d'Artaud éclairent une mise en parallèle du corps et de la langue qui sera déterminante pour la poésie du second XX^e^. Mettre à nu le corps, lorsque ce revient à excéder ses limites pour « creuse[r] des tunnels sous la peau[4] » et « fouiller dans la chair[5] » s'accompagne de plus en plus d'une mise à nu de la « chair verbale », dans la continuité d'Artaud et de Bataille. Cette filiation se manifeste dans l'œuvre de Noël par une prégnance très importante du thème de la nudité qui s'accompagne, comme chez Artaud et chez Bataille, d'un geste de transgression. L'auteur explore des nus interdits par une poétique de l'obscène : il expérimente l'écriture pornographique dans son roman *Le Château de Cène* (1969) qui lui vaudra une condamnation pour outrage aux mœurs[6]. Il répondra à celle-ci par la publication d'un texte théorique qui s'intitule *L'Outrage aux Mots* en 1975 et dans lequel il fait notamment le récit de son procès. Dans ce texte, Noël identifie l'objet principal de l'obscénité et donc de la censure qui sanctionne le caractère obscène des mots, comme le corps. La poétique de l'obscène invite ainsi à un retour au corps même, que l'ordre moral et la tyrannie du « bon goût » sanctionnent par la censure. La mise à nu du corps est donc un geste à la fois poétique et politique de transgression de la norme :

> Dans le contexte de l'ordre, on ne peut, en dialoguant avec cet ordre, que le servir. Même quand j'essayais de dire au juge mon indignation, je la trahissais. Il aurait fallu n'être là qu'un corps – l'un des corps que censure tout ordre moral. N'être qu'un corps, et simplement chier là, devant le président. Chier : jusqu'à quel âge n'ai-je pas osé dire ce mot ? Et combien de gros mots ainsi interdits ? Tous les mots du corps. Le bon goût est l'un des gendarmes de la morale. Il la sert. Il la serre autour

[3] Bernard Noël, *Artaud et Paule, op. cit.,* p. 9. Nous soulignons. Le livre met en regard le sacrifice d'Antonin Artaud – vouer son existence à la littérature – avec celui de Paule Thévenin – consacrer sa vie entière à éditer les œuvres posthumes du poète –, pour rendre justice au rôle décisif joué par cette dernière dans la visibilité et plus encore dans la possibilité d'existence de cette œuvre immense.

[4] « la vie remue / on creuse des tunnels sous la peau », Bernard Noël, *L'oiseau de craie, Les Plumes d'Éros, Œuvres I, op. cit.*, p. 38.

[5] Bernard Noël, *La Chute des temps*, suivi de *L'Été langue morte*, *La Moitié du geste*, *La Rumeur de l'air* et de *Sur un pli du temps*, Paris, Gallimard, collection Poésie/Gallimard, 1993, p. 66.

[6] Comme nous l'avons déjà mentionné, le roman est condamné pour outrage aux mœurs en 1973.

> de notre gorge et sur nos yeux. Le bon goût est une façon d'accommoder d'oubli la mort des autres[7].

L'interdit qui frappe les « gros mots » a bien un lien direct avec la censure des corps dans leur dimension organique. Ce qui est censuré et rejeté dans l'oubli, le déni, le non-dicible, c'est bien le corps s'acheminant vers sa mort : l'obscénité est donc une voie dont dispose l'écriture pour mettre à nu ce qui, du corps, relève de la mort.

1.1. Le nu intérieur

Dans une filiation bataillienne, la fêlure du corps mortel peut donc apparaître dans toute sa scandaleuse réalité, à travers les brèches qu'ouvrent les poétiques de l'obscène. Dès les années 50, nous retrouvons dans le recueil *Extraits du corps* (1958) de nombreux poèmes qui radicalisent ce geste de transgression des normes morales et qui outrepassent les limites du corps en exposant « les organes amarrés, les nerfs, les os[8] ». Inévitable est l'écho qu'on peut retracer entre certains textes qui scrutent les excréments et les boyaux et la mise à nu excessive qu'on a observée dans les textes d'Artaud :

> Quelquefois, il ne reste que deux poches : l'une tapissée d'yeux, et l'autre énorme, stomacale. Et tour à tout, elles versent l'une dans l'autre. Défécation très lente, tout au long de la gorge. L'œsophage est le tube du monde. J'y suis caca[9].

De même que chez Artaud, l'obscène revêt toujours, dans les poèmes de Noël, une dimension ontologique : la métaphore de l'œsophage accentue ici l'insignifiance d'un corps broyé par l'immensité de l'univers en même temps qu'elle éclaire le chaos interne de l'organisme vivant allant à sa mort, car « [à] l'intérieur, la chute continue[10] ». Dans une exploration anatomique qui visite les failles et les brèches du corps, toutes les parties du corps sont patiemment disséquées au fil des poèmes, la bouche, « cette concavité paisible » où, dans l'échange érotique « l'étranger peut venir m'habiter ou me traverser », le nez qui « ouvre et ferme un cycle de chemins[11] », jusqu'à suivre « le trajet des nerfs[12] ». Les parties corporelles les plus

[7] Bernard Noël, *L'Outrage aux Mots, Œuvres II,* Paris, P.O.L, 2011, p. 24.

[8] Bernard Noël, texte 8, *Extraits du corps*, Paris, Gallimard, collection Poésie/Gallimard, 2006, p. 28.

[9] *Ibid.,* p. 51.

[10] *Ibid.,* p. 28.

[11] *Ibid.,* p. 30.

[12] *Ibid.,* p. 31.

habituellement sollicitées, la bouche, le nez, les yeux apparaissent comme autant de trous, de fêlures qui donnent à voir un nu intérieur, mobilisant un lexique anatomique particulièrement technique voire médical : ainsi, le « sternum brûle la plèvre[13] », « le diaphragme […] durci[t] », « [u]n nerf vibre contre la grille ouverte des phalanges[14] ». La mise à nu de l'anatomie interne procède d'un volte-face du regard qui, soudain, peut accéder à un au-delà de la peau que le poète thématise comme un vide, un trou, une béance, angoissante dans de nombreux poèmes du recueil : « Mais voici que mon œil s'est inverti. Maintenant, je vois derrière, maintenant je suis creux, et mon corps est à recommencer ». Cette *inversion* optique qui permet une réversibilité du « dehors » et du « dedans » du corps justifie d'ailleurs de parler encore de nudité, bien qu'on ait franchi les frontières de la peau. La nudité proprement « intérieure », offrant au regard le microcosme labyrinthique des organes internes, n'est pas moins vertigineuse que le *silence de ces espaces infinis.* Par l'écriture, Noël « cherche », plutôt qu'à saisir les confins de l'univers, à cerner les confins du corps, à atteindre un « contre-ciel de viande » :

> La voix bâtit de l'air
> Un tissu de coups d'aile
> Tissant les choses dites
>
> La bouche a devant elle
> Un vide si profond
> L'infini sur les lèvres
>
> Et je cherche l'inverse
> Peau et sang veine et glande
> Un contre-ciel de viande[15] […]

Dans ce mouvement inverse, qui scrute « peau et sang veine et glande », le regard dépasse tout autant ses possibles que dans la contemplation, impossible à l'œil nu, d'espaces cosmiques : doué d'une extra lucidité, le regard « inverti » outrepasse les limites du visible. Dans *Extraits du corps* (1958)*,* l'infiniment petit de l'intérieur corporel est décrit à travers le vocabulaire de

[13] *Ibid.,* p. 54.

[14] *Ibid.,* p. 38.

[15] *Id., La moitié du geste*, *op. cit*., p. 165.

l'infiniment grand, qui désigne des réalités extra-corporelles telle qu'une « cratère millénaire » ou une « chute sans fin » :

> Je ne localise que des périphéries, des arrêtes, des rebords toujours un affaissement interne, une sorte de cratère millénaire et partout une chute sans fin, une chute autour de laquelle vivent ou survivent les organes, mis en sac par la peau Rien qu'un reste, à partir duquel le corps peut toujours recommencer ou se détruire Mais j'ai peur[16].

Cet accès inconcevable à l'invisible marche des organes génère pourtant une angoisse similaire à celle que suscite l'observation des espaces infinis : « Mais j'ai peur ». Le poème porte ici des traces à la fois lexicales (« affaissement », « cratère », « rien qu'un reste ») syntaxiques (absence de point) et typographiques de la fêlure. Celle-ci fissure autant le corps, dont le rideau épidermique est entrouvert, que l'espace du texte, par l'insertion de blancs typographiques de longueur inégale qui perforent l'agencement syntaxique des mots et la construction habituelle du paragraphe. Pour paraphraser le titre d'une étude de Michael Brophy qui met en miroir la poétique de Noël avec celle de Dupin, « le corps et le corpus » font l'objet d'une fêlure commune car « le retour au corps entraîne une interrogation rigoureuse du langage, une réorientation constante des figures et de la syntaxe du corpus[17] ».

L'ensemble des poèmes qui composent ce recueil dédié à l'illustrateur américain Robert Maguire font rimer la mise à nu de l'anatomie interne avec la vision angoissante d'une béance, parce qu'« il y a trop d'air / ou de trous / dans la chair[18] » et que le corps est « une organisation du vide » : « Né du trou. Bâti autour du trou. Je suis une organisation du vide[19] ». Le mouvement est celui d'un lent écoulement de la matière organique qui court à sa perte dans l'inexorable passage du temps, reliant les deux sens de la limite (dans le temps et dans l'espace) : « Granules, granules au vent, les poumons se désagrègent et tout dévale dans l'entonnoir interne. Ma matière aspirée tombe vertigineusement. Mais il n'y a pas défécation vers l'extérieur. Tout me quitte, et cependant tout reste en moi[20] ». Le vertige métaphysique est ainsi appréhendé au plus près du corps, dans « le creux du fond et le creux de la voûte[21] » que sont les cavités corporelles.

---

[16] *Id.*, *Extraits du corps*, *op. cit.*, p. 32.

[17] Michael Brophy, « Le corps et le corpus chez Bernard Noël et Jacques Dupin », *LittéRealité*, vol. 11, n° 1, printemps 1990, p. 82.

[18] Bernard Noël*, Extraits du corps*, *op. cit.*, p. 48.

[19] *Ibid.,* p. 45.

[20] *Ibid.,* p. 53.

[21] *Ibid.,* p. 52.

Les bouches sont, par exemple, comparées aux « pentes de montagnes invisibles [qui] dévalaient sans bruit dans l'abîme[22] » et l'ensemble des fentes du corps (la bouche, l'anus, les narines et même « les interstices entre les côtes ») sont des fenêtres ouvrant sur la mort, conformément à la définition de la nudité féminine par Bataille dans *L'Histoire de l'Érotisme*[23], à la différence près que dans *Extraits du corps,* la portée ontologique de la nudité abolit, en même temps que les frontières et les normes de représentation, le genre du corps représenté.

1.2. Les termes d'une ontologie : mise à nu et mise à mort

L'intertexte bataillien est structurant dans les écrits littéraires et théoriques de Noël. C'est avant tout par une conception de l'érotisme sous le signe de la transgression et l'affirmation radicale d'un « bas matérialisme » que Bataille ouvre la voie à un véritable « retour aux vérités fondamentales du corps[24] » que n'autorise pas l'érotisme idéalisant, objet d'une critique sévère de Noël dans *L'Outrage aux Mots* :

> Il [l'ordre moral] peut fort bien se servir de ce qui, apparemment, le conteste : l'érotisme, par exemple. L'érotisme n'est pas un retour au corps, il n'est qu'une intensification narcissique de son image. Et cette image censure, dans le corps, tout ce qui est organique, tout ce qui est physique. On n'a jamais autant montré de corps, et ceux-ci n'ont jamais été aussi peu des corps. Ce sont des objets, toujours neufs, toujours beaux, et qui paupérisent également le désir en le stylisant. Quand l'ordre moral montre son cul ou ses poils, pas de problème, c'est encore l'idéalité qu'il nous montre[25].

Dans *L'enfer dit-on* (1983)*,* le poète évoque un « nouvel érotisme » qui naît entre 1919 et 1939 et se diffuse par la peinture des avant-gardes : « L'érotisme traditionnel détournait le sexe de ses fins naturelles, et il tirait mentalement plaisir de ce défi ou de ce dévoiement ; le nouvel érotisme veut ébranler tout le corps pour que la pensée affronte l'insensé, et le vivant son mourir[26] ». Commentant *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* de Duchamp[27],

[22] *Ibid.,* p. 50.

[23] « La douceur, l'enflure, la coulée laiteuse de la nudité féminine anticipent sur une sensation de fuite liquide, qui elle-même ouvre sur la mort comme une fenêtre dans la cour. », Georges Bataille*, L'Histoire de l'érotisme*, *O.C.*, t. VIII, *op. cit*., p. 132.

[24] Michael Brophy, « Le corps et le corpus chez Bernard Noël et Jacques Dupin », *art. cit.,* p. 81.

[25] Bernard Noël, *L'Outrage aux Mots, Œuvres II, op. cit.,* p. 31.

[26] *Id., L'enfer, dit-on*, *Les Plumes d'Éros, Œuvres I, op. cit.,* p. 147.

[27] Voir annexes, figure 21.

Variations sur le montage d'une mineure articulée[28] de Bellmer ou encore les dessins d'André Masson[29], Bernard Noël place « la mise à nu » au cœur de cette période artistique :

> Quoiqu'il en soit, la *mise à nu* commande en ces années deux attitudes : l'une, qui mêle *sueur de sang et râles de plaisir*, débouche finalement sur l'expérience intérieure ; l'autre, dans une frénésie d'intelligence, garde poliment pour soi son délire et pratique la maîtrise par la distance. D'un côté, Georges Bataille ; de l'autre Marcel Duchamp. Entre les deux, André Breton et ses amis, qui pour l'instant font œuvre et portent beau les mots et les images[30].

Selon Noël, les surréalistes semblent partagés entre une mise à nu essentiellement intellectuelle, paradoxalement pudique et « poli[e] », et une mise à nu qui se confronte plus profondément aux réalités charnelles. On aura aussi reconnu dans ce propos la référence explicite au recueil *Sueur de sang* et ce qu'on peut entendre comme un écho implicite aux râles de *Madame Edwarda,* réunissant Bataille et Jouve sous le prisme d'une expérience intérieure qui se joue dans l'érotisme. Cet érotisme nouveau, il n'est pas difficile d'en identifier les origines dans *L'Érotisme* de Bataille qui, par une poétique de l'obscénité, fait de l'expérience érotique une expérience intimement liée à la mort. Cette portée existentielle de l'érotisme est à l'origine d'une ontologie de la nudité et de « l'acte décisif » de la mise à nu, qui, s'opposant à un état de discontinuité par un mouvement d'ouverture, fait signe vers la mort. Le récit pornographique *Le mal de l'espèce* (2009) de Bernard Noël restitue quasiment à l'identique les termes de cette ontologie bataillienne de la nudité en superposant mise à nu et mise à mort. On y voit affleurer l'intertexte de *Madame Edwarda,* et surtout de *L'Érotisme,* par des échos implicites mais aisément décelables pour des lecteurs de Bataille :

> Elle lève le doigt qui dit « chut » et, l'ayant posé en travers de tes lèvres, elle murmure : les amants ont l'illusion que l'amour va combler tous les manques, aussi s'empressent-ils d'enlever leurs vêtements en croyant effacer la séparation. Elle appuie son doigt davantage, et, par un silence, ponctue sa pensée avant de continuer : tu sais bien que la nudité, loin d'abolir la séparation, la souligne au contraire en nous indiquant que l'état propice à l'union rend manifeste l'impossibilité[31].

Ce que révèle la nudité (plus exactement la mise à nu) dans cet extrait de Noël, c'est bien une impossible continuité entre un être et un autre. La nudité qui précède l'acte sexuel, en signalant

[28] Voir annexes, figures 27 et 28.

[29] Voir annexes, figures 29 et 30.

[30] Bernard Noël*, L'enfer, dit-on*, *Les Plumes d'Éros, Œuvres I, op. cit.,* p. 148. Nous soulignons.

[31] Bernard Noël, *Le Mal de l'espèce, Les Plumes d'Éros, Œuvres I, op. cit., p.* 374.

un désir de fusion, de mélange des corps, de faire l'amour *pour ne faire qu'un*, procède non pas d'un état ou d'une image, mais d'une ontologie, rappelant une terminologie bataillienne « [d]es thèmes de la mise à nu et de la nudité dans leur sens à la fois cognitif et érotique […] jusqu'à parler, à propos de l'expérience limite, d'une "expérience nue"[32] ». Mais cette acception ontologique de la nudité, héritée de la pensée de Bataille, prend ici un sens plus littéral encore que dans *L'Érotisme*. On peut rappeler que selon ce dernier, la mise à nu érotique manifeste un désir de continuité dont le modèle ultime est la mort, car « chaque forme de l'érotisme » nous mène à l'« indistinction[33] ». Dans l'extrait cité de Noël, « loin d'abolir la séparation », la nudité révèle l'impossibilité d'une véritable union érotique. Le personnage féminin du *Mal de l'espèce* voit en effet dans l'amour une continuité illusoire, une nudité insuffisante car « les amants ont l'illusion que l'amour va combler tous les manques ». Le constat ontologique qui s'en suit est celui d'une discontinuité irréductible à laquelle seule la mort peut remédier, en témoigne la suite du récit :

> Elle déclare à présent qu'il faut en finir avec l'amour afin de consommer le dernier sacrifice, qui autorisera le corps à retrouver toute son énergie originelle. […] Elle s'irrite, griffe le creux de ta main, et sais-tu, dit-elle, qu'un sentiment bizarre m'occupe, un sentiment qui me pousse à imaginer nos caresses dont l'abondance servait en principe à rendre perméables nos surfaces, et juteuses et pénétrables, oui, imagine que nos caresses soient allées beaucoup plus loin par leur excès[34]…

C'est le point du récit où l'échange charnel des corps (décrit explicitement et minutieusement dans les pages qui précèdent) doit franchir la limite des peaux pour viser une nudité aussi excessive qu'ultime et morbide :

> Elle te regarde, hésite un peu puis continue d'une voix plus claire : imagine donc que cet excès, non content d'amollir nos surfaces, les ait pourries, oh d'une sorte de pourriture noble, quelque chose sur nous comme une poussière, et même lumineuse, qui n'en serait pas moins le début d'une putréfaction. […]

On retrouve là un imaginaire putride du corps qui, cette fois dans l'expérience même de l'érotisme, mène les amants aux confins de la nudité. Le désir de continuité qui, ne se contentant pas de la mise à nu érotique, force les limites des corps séparés jusqu'à les mener à la

---

[32] Stéphane Madelrieux, *Philosophie des expériences radicales, op. cit.,* p. 311. Madelrieux cite ici *L'Expérience intérieure* de Bataille, *O.C.,* t. V, *op. cit.*, p. 15.

[33] Georges Bataille, *L'Érotisme, O.C.*, t. X, *op. cit.*, p. 30.

[34] Bernard Noël, *Le mal de l'espèce, Les Plumes d'Éros*, *Œuvres I*, *op. cit.*, pp. 375-376.

décomposition des « surfaces » et des formes, pointe la mort comme la seule solution de continuité possible. Le désir de transgression, qu'on observe dans les nudités sans limites de Bataille, d'Artaud, de Jouve voire de Baudelaire, apparaît dans ce récit de Noël dans toute sa radicalité qui convertit la mise à nu en mise à mort :

> Elle hésite : mais dans tes bras et sous tes caresses, je me suis sentie plus mortelle qu'amoureuse, non je me suis sentie mortellement amoureuse, ce qui a fortifié un désir plus sauvage que le désir habituel, celui que la baise suffit à apprivoiser puis à détruire[35].

Ce point culminant du désir sensuel, exprimant une soif de continuité que la mise à nu érotique ne parvient pas à assouvir, mènera les amants à la décision mutuelle du suicide. Le récit, intégralement rédigé à la deuxième personne du singulier*,* se ponctuera par l'inéluctable *mort des amants*. Cette sensation d'être « mortellement amoureuse », d'éprouver une volupté démultipliée dans l'angoisse de la mort, rappelle inévitablement la partie « Pléthore sexuelle et la mort » de *L'Érotisme,* où Bataille sollicite l'imaginaire de la « fêlure » pour qualifier ce qui, dans la sensualité humaine, relève de « l'angoisse mortelle » :

> L'angoisse mortelle n'incline pas nécessairement à la volupté, mais la volupté, dans l'angoisse mortelle, est plus profonde. L'activité érotique n'a pas toujours ouvertement cet aspect néfaste, elle n'est pas toujours *cette fêlure* ; mais, profondément, secrètement, cette fêlure étant le propre de la sensualité humaine est le ressort du plaisir[36].

Le mal de l'espèce révèle précisément la nudité comme *cette fêlure* constitutive. Ce récit nous paraît ainsi à la fois prolonger et radicaliser les prémisses d'une ontologie bataillienne de la nudité. À Bataille qui affirme dans l'introduction à *L'Érotisme* que « [l]a mise à nu, envisagée dans les civilisations où elle a un sens plein, est, sinon un simulacre, du moins une équivalence sans gravité de la mise à mort[37] », *Le mal de l'espèce* répond par une mise à nu radicale et grave, qui conduit à la mise à mort réelle.

---

[35] *Ibid.*

[36] Georges Bataille, *L'Érotisme*, *O.C.*, t. X, *op. cit.,* p. 105.

[37] *Ibid.,* p. 23.

1.3. « Rien de plus nu »

Dans la continuité de Bataille, la nudité ne qualifie ainsi pas seulement le corps représenté mais fait signe vers une ontologie chez Noël qui, dans un texte sur le nu photographique, *Le Nu* (1986), définit la nudité comme « dévoilement » :

> La nudité est indéfinissable, sinon comme dévoilement – comme révélation. La nudité fait signe vers une chose composite qui, dans l'ordre du regard, déborde le mot « beauté » et, dans l'ordre du corps, le mot « sexe ». À moins que cette chose ne déborde surtout le rétinien et sa faculté immédiate de mesure, de constat, de classement[38].

Dans la nudité, ce qui « déborde » le rêve de beauté et l'imaginaire érotique, déborde donc aussi possiblement le visible, ou du moins le quantifiable et le mesurable par l'œil. C'est en cela que la nudité, indéfinissable en soi, correspondrait à une « révélation » plus qu'à un état figé. Aussi, par la répétition du terme « déborde », le texte de Noël identifie ce que révèle le *nu* photographique[39] comme un surplus sur la nudité corporelle :

> Le nu passe devant lui [le photographe] : sa nudité n'est pas la peau, les membres, le visage, bien que peau, membres et visage en fassent partie : elle est en plus, elle est – sur eux – ce doux frottement, comme d'un éclat de lumière.
>
> Lumière !
>
> Cette luminosité, c'est la peau frottée par la vitesse de la Terre.
>
> Non, frottée par le temps[40].

La lumière étant une métaphore topique de la révélation, ce qui étonne plus ici c'est le choix du terme « frottement ». On peut en saisir le sens plus aisément si on le rapporte justement à ce surplus qu'est la nudité, présent dans la locution « en plus » : il semble que la nudité révèle alors avant tout les empreintes concrètes que le temps laisse sur un visage ou sur un corps, déformant la peau, creusant des lignes et des lieux d'affaissement sur la peau. Il en ressort les fêlures, cette fois au sens plus littéral, d'une peau creusée par le passage du temps. Le frottement exprime donc ici le toucher du temps qui abîme et malmène les corps et les visages dans la lente

[38] Bernard Noël, *Le nu*, *Les Plumes d'Éros, Œuvres I*, *op. cit.*, p. 322.

[39] Le texte mentionne à cet endroit les *nus* de Charles Simart (1856), ceux de Robert Demachy (1907-1915) et de Cartier-Bresson (1933), qu'on restitue en annexes. Voir annexes, figures 37, 38 et 39.

[40] Bernard Noël, *Le nu*, *Les Plumes d'Éros, Œuvres I*, *op. cit*., p. 323.

accumulation des années et que le *nu* peut révéler dans toute sa réalité tangible. Cette faculté de révélation de la nudité, qui n'est plus seulement un état du corps mais son dévoilement dans le temps, est, selon ce texte, portée à son comble par le *medium* de la photographie :

> La peinture composait le regard ; elle voulait être une sorte de fenêtre absolue ; la photographie troue le regard comme un emporte-pièce et le prélèvement aérien qu'elle y effectue est absolument significatif. Elle a remplacé la composition, qui élaborait la forme, par la découpe, qui fait forme par le simple cadrage du regard. Et la découpe arrache dans le regard même l'apparition qui le révèle à soi.
>
> Dans chaque rencontre, il y a cette révélation extrême.
>
> La nudité est la figure de cet extrême.
>
> Tous les jours, à la même heure, le peintre Roman Opalka va sous le parapluie blanc qui, dans son atelier, rassemble la lumière, et il photographie son visage. Un éditeur allemand a publié cinq années de ces autoportraits. D'un bout à l'autre de l'album, le visage est identique, mais feuilletez rapidement les pages : vous verrez ce visage vieillir au bout de vos doigts. *Rien de plus nu*[41].

La comparaison entre le nu en peinture et le nu photographique ajoute un élément de définition essentiel pour mieux saisir les procédés d'écriture de la nudité dans l'écriture de Noël : la différence entre la « composition » et le « cadrage ». Contrairement à la peinture qui *compose* la forme qu'elle offre au regard, décidant des couleurs, des matières et des lignes qui la constituent, la photographie procède par « prélèvement aérien ». La décision du photographe est un choix de la saisie : la photographie découpe une parcelle de peau qu'elle présente au regard à un moment défini. Par cette notion de « découpe », il y a une *décomposition* propre à l'art même de la photographie, qui cadre telle ou telle partie du corps, tel ou tel instant de saisie en même qu'il révèle le choix d'isoler cette partie-là ou cet instant-là. La « révélation extrême » est donc toujours, dans le nu, et *a fortiori* dans le nu photographique, une révélation au-delà du corps révélé, un surplus de nudité qui délimite le corps photographié et l'instant de la prise. L'extrémité de la nudité (« Rien de plus nu ») est atteinte dans ce rapport entre le regard, le corps et le temps, ce dont témoigne l'exemple donné à la fin de cet extrait. Le peintre Roman Opalka[42], qui prend une photo de son visage tous les jours à la même heure, expérimente l'épaisseur du temps qu'on peut toucher du bout des doigts à travers la succession des prises. La nudité extrême du visage – n'étant plus une nudité littérale car le visage est toujours nu par définition – tient à un choix de cadrage et d'instant qui met à nu le toucher du temps. Autrement

[41] *Ibid.,* pp. 323-324. Nous soulignons.

[42] Voir annexes, figure 40.

dit, le nu dévoile ici la fêlure d'un corps vieillissant au fil des jours. Empruntant ce paradigme photographique de cadrage plutôt que la composition picturale qu'on retrouve dans les *ekphrasis* de Baudelaire, l'écriture poétique est, pour Noël, un « moyen privilégié de révolte et d'élucidation[43] » qui disloque et fissure pour saisir « quelque chose d'essentiel [qui] nous échappe[44] », pour mettre le corps à nu dans le glissement imperceptible du temps : « Le dévoilement du corps s'effectue, selon cette perspective, dans une écriture transmuée, après d'innombrables reprises et révisions, en trace minime et transparence[45] ».

2. Jacques Dupin. La « faille limpide » du corps et la « faiblesse de la langue »

C'est de cette faillibilité conjointe du corps et de la langue que témoigne la nudité dans la poésie de Jacques Dupin, dans l'exploration de ce qu'on peut nommer, avec le poète, une « faille limpide[46] ». L'intime intuition d'une poétique de la mise à nu se dessine dès le titre du volume *Le Corps clairvoyant,* regroupant quatre recueils du poète qui s'échelonnent entre *Gravir* (1963) et *Une apparence de soupirail* (1982). C'est le corps nu, sans voiles et sans ornements, qui voit le plus clair : vulnérable, imparfait et transi, le corps faillible demeure l'organe même d'une appréhension lucide du monde. Au-delà d'une prédilection thématique, la nudité décrit avec justesse l'esthétique du poète. Jean-Christophe Bailly pointe les termes d'une « logique de l'éclat[47] » dans cette poésie du dénuement radical, qui propose le « programme » poétique « le plus exposé, le plus violent, le plus fragile[48] » en transgressant les limites du corps et du langage à la fois. L'écriture vise « une unique expérience, nue et désemparée[49] » par le « maintien de la possibilité d'une "parole nue" qui, tout en s'effectuant, ne casserait pas le silence[50] ». Les fondements d'une foi placée en la représentation esthétique

[43] Michael Brophy, « Le corps et le corpus chez Bernard Noël et Jacques Dupin », *art. cit.,* p. 82.

[44] Bernard Noël, « La Langue du corps », *Treize cases du je*, Paris, Flammarion, 1975, p. 147, cité par Michael Brophy, *ibid.*, p. 84.

[45] *Ibid.*, p. 82.

[46] Jacques Dupin, *Dehors*, *Le Corps clairvoyant (1963-1982)*, Paris, Gallimard, Poésie / Gallimard, 1999, p. 269.

[47] Préface de Jean-Christophe Bailly, dans Jacques Dupin, *Le Corps clairvoyant*, *op. cit.*, p. 8.

[48] *Ibid.,* p. 9.

[49] *Ibid.,* p. 11.

[50] *Ibid.,* p. 13.

sont ébranlés : dénuder la parole revient ainsi à fracturer la syntaxe, à ouvrir des brèches dans le déroulement harmonieux et systématique des phrases, pour affranchir les mots de la tyrannie normative de la langue. Cette *brisure* des structures phrastiques procède d'une faille inhérente à la langue conceptuelle, impuissante à exprimer l'expérience intime et singulière de notre séjour sur terre. Les lacunes de cette langue, saturée de généralités et corsetée de normes, échouant à faire le lien entre les individus séparés, les abandonnent à une solitude sans remède : « nous sommes seuls, et nombreux, là, attestant une faiblesse de la langue[51] ».

De même que dans l'écriture de Noël, la mise à nu qui cible la langue est, dans les poèmes de Dupin, porteuse d'une transgression pour tenter de libérer le mot poétique des interdits sociaux et moraux qui l'inhibent tout en repoussant les limites de la représentation esthétique. Toujours dans son article qui rapproche les deux poètes, Michael Brophy identifie ce mouvement de transgression comme un élan d'émancipation : « Dupin élabore ainsi une écriture qui vise constamment son propre effritement et effacement, la transgression de tout interdit et l'élimination de toute contrainte systématisante[52] ». Les deux termes choisis ici, « effritement » et « effacement », décrivent les nuances privilégiées que revêt la nudité au sein d'une poétique qui témoigne d'une grande violence (subie et infligée) dans les modalités de la mise à nu. Cette mise à nu, à distinguer, à notre sens, à la fois de la littéralité[53] thématisée comme nudité par Jean-Marie Gleize et de l'« évidence poétique » ou de la « facilité » prônées par Éluard, réfère avant tout à la pulvérisation, à ce que Jean-Pierre Richard nomme un « rêve de dislocation », une « passion d'insolidité[54] », en témoignent des titres de recueils – *L'embrasure* (1969), *L'Échancré* (1990) –, de sections – « Les brisants » dans *Gravir,* « La ligne de rupture » dans *Dehors* (1975) – ou de poèmes, à l'exemple de « Parmi les pierres éclatées ». Ainsi, au prisme d'un dénuement et d'une densité obtenus par réduction, par mise à nu*,* on reliera plus spontanément la poésie de Dupin à la « parole en archipel » ou aux « poème[s] pulvérisé[s] » de René Char, qui fut à la fois une figure tutélaire et un ami proche pour Dupin[55].

---

[51] Jacques Dupin*, Dehors*, *ibid.,* p. 211.

[52] Michael Brophy, « Le corps et le corpus chez Bernard Noël et chez Jacques Dupin », *art. cit*., p. 90.

[53] Voir Jean-Marie Gleize, *Principe de nudité intégrale*, *op. cit.*

[54] Préface de Jean-Pierre Richard à *L'embrasure* précédé de *Gravir,* reprise dans les annexes de Jacques Dupin, *Le Corps clairvoyant*, *op. cit.*, p. 409.

[55] Voir notamment l'avant-propos de René Char à Jacques Dupin, *Cendrier du voyage* (1950) : « Nous t'écoutons, cher compagnon, mais t'avisons que nous serons exigeant avec toi. Presque autant que tu nous l'as recommandé », *O.C.* [de René Char], *op. cit.*, p. 1319.

2.1. Imaginaire géologique et violence de la mise à nu

Dans les poèmes, signalant à la fois l'état de dépouillement et le geste qui dépouille, la nudité réfère pourtant non pas à une abstraction mais à la matérialité brute des éléments, jusqu'à infléchir légèrement le sens propre du mot « nudité » *a priori* réservé au corps humain. En effet, s'il n'est pas le plus souvent figuré[56], le sens que revêt cette nudité n'est pas non plus exclusivement corporel : il désigne plutôt les fractures et crevasses d'un corps-langue-matière mêlé. En vertu d'une contamination métaphorique déjà observée dans des œuvres aux antipodes de celle-ci, la nudité épouse l'imaginaire de la matière dans la poétique de Dupin mais, contrairement aux nudités idéales de Valéry ou bien de Claudel, dans lesquelles l'eau, la lumière ou l'air soulignaient la perfection formelle, contrairement aussi aux nudités surréalistes où l'eau et la lumière incarnaient des vertus morales féminines, ici, la matière nue annonce le plus souvent un dénuement. S'opposant ainsi à la légèreté vaporeuse et aérienne de nus idéaux ou sublimés, la nudité sans défense de la langue et du corps emprunte à la matière sa lourdeur de plomb et sa solidité rugueuse dans « Proximité d'un murmure » (1969) :

> Plus lourde d'être nue
>
> ses vocalises meurtrières
> son rire au fond de mes os
>
> notre buisson quotidien
> les balafres de la lumière[57]

La nudité n'est pas une légèreté car elle révèle le lot d'imperfections qui pèse sur le corps aussi bien que sur le langage. Les « vocalises meurtrières » et le « rire au fond de mes os » évoquent ici des sons particulièrement corporels, dotés d'un potentiel de violence. Pouvant être à la fois l'image d'un corps disloqué, l'épreuve des défaillances du langage ou un indice d'effritement matériel, la nudité, féminisée mais ambiguë dans ce qu'elle qualifie, évoque une faille menaçante. Un des fragments du poème « Ce tison la distance », exprime cette même violence contenue dans le surgissement de la nudité : « L'irruption de la nudité, visible par le grand vent,

[56] Ce qui ne signifie pas qu'il ne peut pas ne pas l'être dans quelques occurrences, comme dans le poème « Le paysage » : « Plus trace de fer, dans la plaie, plus d'herbe sur le rail. Seule la tentation du ciel nu… », Jacques Dupin, *Le Corps clairvoyant*, *op. cit.*, p. 49.

[57] *Ibid.*, p. 117.

ne supporte que le vide et sa ponctuation meurtrière[58] ». Laissant un parfum d'énigme quant à son identité précise, possiblement humaine mais plus probablement minérale, ce fragment désigne la nudité comme condition ontologique aussi bien qu'un principe de dépouillement dans l'écriture. Dans les poèmes de « Saccades » (1963), ce flou identitaire s'enrichit d'un imaginaire angoissant :

> Ta nuque, plus bas que la pierre,
> Ton corps plus nu
> Que cette table de granit…

La nuque, écho sonore à l'adjectif « nu », est ainsi courbée jusqu'à s'enfoncer « plus bas que terre ». La nudité se marie ici à la dureté et à la simplicité d'éléments terrestres, telles que la pierre et le granit. Le poète retrouve dans cet imaginaire de la matière solide, dont l'association à la nudité est plus inhabituelle que celui de l'air, du feu ou de l'eau, des dualités qui lui sont chères, à propos des mots aussi bien que des corps : solidité et brisure, rugosité et fragilité, rupture et union, humilité et éclat.

Au constat lucide d'un dénuement constitutif du corps, et à la faille criante qui creuse la langue, Dupin répond par des gestes poétiques eux-mêmes d'une grande violence dans la plupart des textes, « [f]rappant ingénument. Absurdement. Lapidant la lumière[59]… ». Rien n'y échappe : ni les matières, ni les corps, ni même l'écriture poétique ou le recueil que l'on tient dans les mains : « ce livre je le casse en vous regardant / choses nues[60] ». Pour saisir les aspérités de la « rugueuse réalité », pour se mettre au niveau d'une « [n]udité au fond du ravin[61] », le mot poétique fait alors l'objet d'une mise à nu sans merci, « sur le mode essentiel de l'agressivité[62] », comme l'écrit Jean-Pierre Richard. La fissure, la brèche ou l'éclatement deviennent les figures privilégiées d'une nudité obtenue par heurts et frottements hostiles des corps, des matériaux aussi bien que des mots. Ainsi en est-il du premier quatrain de « La soif » (1963) :

> J'appelle l'éboulement
> (Dans sa clarté tu es nue)

[58] *Ibid.*, p. 80.

[59] *Ibid.*, p. 394.

[60] *Ibid.*, p. 128.

[61] *Ibid.,* p. 390.

[62] Préface de Jean-Pierre Richard à *L'embrasure* précédé de *Gravir*, *ibid.*, p. 409.

Et la dislocation du livre

Parmi l'arrachement des pierres[63].

Le titre du poème, qui porte en héritage un mot cher à Char et avant lui à Rimbaud, place la destruction des mots (« du livre ») sous le signe d'un désir impérieux, d'un besoin vital. Le phénomène géologique, convoqué pour dire un écoulement, non pas fluide comme celui de l'eau, mais rigide, fait d'éclats de pierre, débouche sur la clarté d'une apparition féminine. La mise à nu, visant à atteindre le noyau irréfragable du langage, est donc un geste violent de *défaite* et de déstructuration. La substitution d'une coulée solide à l'élément liquide – auquel on aurait pu s'attendre par le titre « La soif » – donne tout son sens à la formule sibylline choisie par Jean-Pierre Richard pour qualifier cette poétique : « La dislocation irrigue[64] ». Cette soif qui sous-tend la création artistique est paradoxalement « une soif de détruire[65] » pour le poète qui évoque par cette formule l'art de Giacometti qu'il admire et aime profondément comme Bonnefoy, et à qui, comme Bonnefoy, il consacre de très beaux textes[66]. Les silhouettes « dépourvues de chair et de substance[67] » de Giacometti, tout comme d'ailleurs les silhouettes aux contours flous, étendues à l'immensité de la couleur chez Mirò[68], deux peintres que Dupin choisit et admire, sont nues elles aussi, en vertu d'un geste libérateur qui transgresse, dans un sens ou l'autre, les limites de la forme du corps.

[63] Jacques Dupin, « La soif », *Gravir, Le Corps clairvoyant, op. cit.,* p. 59.

[64] Préface de Jean-Pierre Richard à *L'embrasure* précédé de *Gravir*, *ibid.*, p. 411.

[65] Jacques Dupin, *Alberto Giacometti, textes pour une approche,* Paris, fourbis, 1991, p. 11.

[66] Voir *ibid.*, repris avec d'autres essais sur Giacometti dans *Face à Giacometti,* édition établie et présentée par Dominique Viart, Paris, P.O.L, 2002. Mary Ann Caws propose un commentaire éclairant de ce texte de Dupin sur Giacometti qu'elle cite dans un article qui s'intitule « Qu'est-ce que la poésie en France peut nous dire en ce moment ? » : « Il y a une autre raison, profonde, de mon choix de Jacques Dupin. Il y a que, comme Yves Bonnefoy, il a choisi Giacometti parmi les peintres. […] Nous, on est là dans ce vide, où les personnages nous paraissent aussi dépourvus de chair et de substance que ceux de Giacometti, et nous-mêmes nous devenons, comme le dit Dupin, "le lieu d'une interrogation extrême qui ne tient d'autre réponse que l'ouverture en nous du même espace interrogatif et fasciné" », *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980,* études réunies et présentées par Michael Brophy et Mary Gallagher, Amsterdam-New-York, Éditions Rodopi, 2006, p. 94.

[67] *Ibid.*

[68] Voir annexes, figure 41.

2.2. L'ambivalence de celle qui est nue

Dans « La soif », la mise à nu des « pierres » et des mots, défigurés par ce mouvement de dislocation que le poète « appelle » de tous ses vœux, laisse place à une présence féminine des plus énigmatiques. La parenthèse « (Dans sa clarté tu es nue) » réactive le sème du désir érotique déjà présent dans le titre du poème, pour l'appliquer à une nudité qu'on peut attribuer à l'écriture aussi bien qu'à une figure féminine anonyme, les deux se rejoignant dans la poétique de Dupin selon Michael Brophy : « Cette puissance osmotique du verbe, représentée par le mystère de la figure féminine, est difficilement accessible au poète, puisque, jamais fixée, elle s'oppose à toute préconception intellectuelle[69] […] ». Ici, la nudité de ce corps (celui de la femme ou celui de l'écriture) est précisément atteinte par le dépouillement de la matière et l'écroulement des pierres : les corps solides ainsi réduits à néant par dislocation laissent place à la seule immatérialité de la lumière, qui est un principe de visibilité pure. Cette superposition de l'écriture et de la femme en une présence féminine à l'identité floue, qu'on retrouve aussi dans une poétique comme celle de René Char, est explicitement formulée dans « Le Soleil substitué » du recueil *Dehors* (1975) :

> Une femme s'éveille dans un champ fraîchement retourné. *Corps vivant et corpus écrit*, leur étreinte soulève le sol. Provoque le merveilleux glissement de terrain dans la lumière du retour. Linges qui éclatent, têtes qui s'égouttent. Escalade dans le feu, le gouffre arbitraire. La montagne se reboise, le minerai resplendit.
>
> Mais la ligne de partage est acérée, ligne double, esclave et maîtresse, relief et gravure. Seul est nu dans la femme son mouvement, dans l'écriture le silence qui affleure et s'élucide au sommet[70].

Dans son article, dont le titre réfère à cet extrait, Michael Brophy souligne le contraste qui structure le premier paragraphe de ce texte, entre des images décrivant une plénitude sensuelle (l'éveil, l'apesanteur, l'émerveillement, la lumière) et des images bien plus inquiétantes et violentes (l'éclatement, l'épuisement, le gouffre, le feu)[71]. Selon Michael Brophy, le poème signale un « désir de parfaite communion entre le corps et le corpus » qui se heurte à une « rupture violente[72] ». Cette interprétation se confirme en effet à travers le deuxième paragraphe qui exacerbe le contact heurté des contraires par les couples oxymoriques « esclave et

[69] Michael Brophy, « Le corps et le corpus chez Bernard Noël et chez Jacques Dupin », *art. cit.,* p. 89.

[70] Jacques Dupin, *Le Corps clairvoyant*, *op. cit*., p. 231. Nous soulignons.

[71] Michael Brophy, « Corps et corpus chez Bernard Noël et chez Jacques Dupin », *art. cit.,* p. 88.

[72] *Ibid.*

maîtresse », « relief et gravure » qui s'appliquent au principe féminin en tant qu'elle peut, en même temps qu'un corps désiré, incarner l'écriture poétique et la page sur laquelle s'écrit le poème. Celle-ci contient une limitation et un risque qui relèvent de ce qu'on a nommé « l'arbitraire du signe », inhérent au langage, creusant un écart désolant entre la chose et le concept, écart que Dupin identifie comme un « gouffre arbitraire ». La « ligne de partage [qui] est acérée », violente et nette, constitue un écho visuel aux « linges qui éclatent » du paragraphe précédent, entérinant, par la paronomase linge/ligne, ce parallèle entre le corps et le mot.

La mise en relation du corps et de la langue, pris tous deux dans des contradictions viscérales, dans un conflit hostile entre l'insaisissable intuition et la raison discursive, culmine dans le motif de la nudité qui qualifie, dans la dernière phrase de l'extrait, le mouvement et non la forme du corps féminin, le silence et non l'agencement ordonnancé et raisonné des mots. Quelque chose d'approximatif et de mouvant « affleure » donc dans ce vocable « nu », dévoilant ce qui échappe à la forme fixe du langage conceptuel : cet espoir d'« élucidation », qu'on entend comme l'espoir d'une mise à nu, ne peut se passer d'un sursaut de transgression dans et par les mots, de ce qui, en eux, fige le mouvement et le silence. Le geste de transgression, inhérent à l'écriture de Dupin, révèle ainsi « ce qui, du futur sans visage, déborde le texte et dénude sa foisonnante et meurtrière illisibilité[73] ». Comme l'écrit Michael Brophy, il y a dans cette écriture qui constate sans relâche l'absence et la faille, « un passage vers l'autre furieusement sollicité[74] » et une volonté de « changer l'absence en accès[75] ».

2.3. Des murs et des brèches

Le motif de la nudité indique justement une lutte entre lisibilité et « illisibilité », opacité et transparence, entre la solidité infrangible de la matière et sa violente désintégration, entre les « murs » (métaphoriques et réels), qui meublent les poèmes pour dire l'imperméabilité des corps, et l'espoir persistant d'une porosité retrouvée dans le poème : « Mobilité du poème qui ne cesse d'entrecroiser les fils tendus et d'en déchirer le tissage pour ouvrir le corps à un afflux d'obscurité[76] ». De même que « seul est nu dans la femme son mouvement », dans le langage, seul est mobile le poème qui peut endosser le devoir et l'espoir d'une « ouverture », par-delà les obstacles et les lacunes inhérents à l'usage même des mots. Pour imaginer cette ouverture

[73] Jacques Dupin, *Le Corps clairvoyant*, *op. cit,* p. 178.

[74] Michael Brophy, *Voies vers l'autre*, *op. cit*., p. 14.

[75] *Ibid.*

[76] Jacques Dupin, *Dehors, Le Corps clairvoyant, op. cit.,* p. 230.

et espérer l'atteindre, l'écriture poétique doit pourtant emprunter les voies de la destruction, faisant de la mise à nu une opération de fragmentation brutale qui fait voler en éclats l'usage canonique du langage. Dans cette transgression des limites de la langue, qui malmène la forme et l'ordre canonique de la phrase, qui produit une syntaxe syncopée, une typographie tantôt absente et tantôt nerveuse, la nudité excessive d'Artaud revient comme une filiation à la fois thématique et esthétique. On peut prendre l'exemple de la section « Malevitch » de *Dehors,* où des fragments de phrases essentiellement nominales, comme décapitées de leur noyau verbal, se succèdent, séparés par des barres obliques :

> Corps démembré réconcilié vacant
>
> offert comme une brèche dans la négation du mur oscillant / au soleil / comme un fruit / la chair mémorable d'un fruit dans l'air nu
>
> Ou dans l'air qu'il dénude lui / par l'inscription d'une géométrie fulgurante / l'élargissement-suffocation de la vitesse / et de la nuit[77]…

La disposition typographique du texte sur la page est le reflet de ce « corps démembré réconcilié vacant » par la démultiplication des barres obliques qui rompent et trouent la fluidité de la phrase. Ainsi en est-il aussi de la section qui s'intitule, non sans ironie, « Un récit » du recueil *Dehors* qui se présente sous forme d'« écrits avortés » :

> cet homme, quelque part, – soulevé de terre, détaché du souffle –
>
> cet être exsangue et désarticulé, dont je guide la descente dans les plis d'un langage gluant et maculé de sperme, de sang, d'excréments, – à peine a-t-il souffert, à peine a-t-il su qu'il aurait pu vivre…
>
> est-il mort, souffre-t-il?
>
> – soupçonne-t-il, dans sa migration, son détournement infini, ce que l'écriture endure à sa place, –
>
> ce qu'elle endure, en nulle place, d'irréparable, jusque dans le soleil – et que tout ce qui la détruit la fait vivre –
>
> en érection, en insurrection, offerte et déchirée – et desserre nos dents comme une envie de mordre ou de vomir[78]…

[77] *Ibid.*, p. 350. Nous reproduisons autant que possible la dislocation typographique du texte sur la page, par l'accumulation des tirets longs et des tirets courts, qui se démultiplient avec les inversions sujet-verbe.

[78] *Ibid.,* p. 305.

Ces îlots de paroles saccadées, entrecoupées cette fois de nombreux tirets, participent d'une poétique plus générale de la rupture, dans la volonté de scruter l'obscurité insondable par la syntaxe habituelle. Ainsi que l'écrit Michael Brophy, « [s]e dessine de la sorte une écriture vouée à l'inchoatif et à l'itératif, une écriture qui s'efforce de rompre avec elle-même en faveur de l'autre qu'elle sait être à la fois proche et en retrait […][79] ». L'écriture, ainsi mise à nu, réduite, disloquée (sur la page même) se fraye un chemin semé d'embûches, « malgré la scansion explosée, malgré le silence[80] », vers la vérité du corps. Les images sont toujours d'une grande violence : l'être « exsangue et désarticulé », qui frappe la vue par son dénuement extrême, est un corps écrit. L'extrait, largement métapoétique, met l'accent sur une obscénité qui rappelle certains textes de Bataille, de Jouve et surtout d'Artaud, permettant, par la mise à nu excessive du corps dans la langue ou plus exactement du corps-langue, de *descendre* « dans les plis d'un langage gluant et maculé de sperme, de sang d'excréments ».

Dans cette mise à nu conjointe du corps et de la langue par la faille, la dislocation et le déchirement, on aperçoit l'ombre portée d'une poétique comme celle d'Artaud dans laquelle la « nudité excessive » est une manière de mener le corps et la langue « au bord de ce qui le[s] limite[81] » selon le mot de Foucault :

> De l'intérieur du langage éprouvé et parcouru comme langage, dans le jeu de ses possibilités tendues à leur point extrême, ce qui s'annonce, c'est que l'homme est "fini", et qu'en parvenant au sommet de toute parole possible, ce n'est pas au cœur de lui-même qu'il arrive, mais au bord de ce qui le limite : dans cette région où rode la mort, où la pensée s'éteint, où la promesse de l'origine indéfiniment recule. Ce nouveau mode d'être de la littérature, il fallait bien qu'elle fût dévoilée dans des œuvres comme celles d'Artaud[82]…

D'après Foucault, le geste de transgression des limites, dans l'exploration d'une « faille limpide » qui traverse le corps et le langage, fait apparaître, en même temps que le « sommet de toute parole possible », la finitude de l'existence humaine. Aux confins des possibilités du langage, se dessinent donc les confins de l'homme « fini », que Dupin arpente sur la voie ouverte par Artaud. L'épreuve des limites du langage est ainsi une épreuve des limites du corps qui, de la poétique d'Artaud à celle de Dupin, dessine une continuité entre la nudité excessive

[79] Michael Brophy, *Voies vers l'autre, op. cit.,* p. 14.

[80] Jacques Dupin, *Dehors, Le Corps clairvoyant, op. cit.,* p. 305.

[81] Michel Foucault, *Les mots et les choses,* Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990, p. 395.

[82] *Ibid.*

et la nudité illimitée, toutes deux polarisées par la mort. Mais, contrairement à l'écriture d'Artaud qui excède les limites pour dévoiler leur impossible franchissement, la nudité illimitée des mots et du corps dans la poésie de Dupin formule l'espoir d'une ouverture malgré le dénuement et la faille. Dans cette conversion de la nudité excessive à la nudité illimitée, les gestes de transgression de Bataille et d'Artaud, qui, pour le premier, viole l'interdit pour en affirmer le poids et, pour le second, outrepasse les frontières du corps pour en souligner les funestes limites, se muent en un espoir de franchissement à la lecture des poèmes de Dupin.

« Puissance de dislocation qui féconde[83] » ou « énergie disloquante[84] » selon une formule voisine de René Char, pour lequel toute destruction doit paradoxalement s'accomplir avec des « outils nuptiaux[85] », l'écriture poétique est, plutôt qu'un aveu d'impuissance, une dialectique de la plénitude et du dénuement dans la poésie de Dupin : la brèche y côtoie le « mur imperforé[86] », le flux des mots s'y confronte au silence, mais à l'inverse, l'intuition d'une présence sous-tend presque toujours le constat de l'absence, la mise à nu étant simultanément une révélation et un dépouillement, une ouverture à l'autre et un travail du négatif. Par « une parole agressée et mise à nu » qui, selon les mots de Michael Brophy, « s'insurge contre ses propres carences[87] », l'écriture de Dupin cherche justement à renverser, si tant est que cela soit possible, l'absence en présence, à retrouver une part de ce qui est perdu, à faire naître ou renaître une parole « nue », d'avant le langage :

> Écrire comme si je n'étais pas né. Les mots antérieurs : écroulés, dénudés, aspirés par le gouffre. Écrire *sans les mots,* comme si je naissais[88].

3. Désécriture et nudité : l'exemple d'Edmond Jabès

Ce travail de mise à nu du corps et des mots jusqu'à atteindre une simplicité nue « d'avant le langage » trouve un écho chez toute une génération de poètes de la deuxième moitié du siècle qui formulent, chacun à sa façon particulière, une crise de la représentation en poésie.

[83] Jacques Dupin, *Dehors, Le Corps clairvoyant, op. cit.,* p. 230.

[84] René Char, *Fureur et mystère*, *O.C.*, *op. cit*., p. 399.

[85] *Ibid*., p. 335.

[86] Jacques Dupin, *Dehors, Le Corps clairvoyant, op. cit.,* p. 230.

[87] Michael Brophy, *Voies vers l'autre, op. cit.,* p. 13.

[88] Jacques Dupin, *Le Corps clairvoyant*, *op. cit*., p. 367.

La mise à nu prend la forme d'une opération de réduction au peu et au simple, visant, dans la représentation du corps comme dans la disposition des mots sur la page jusqu'à la syntaxe des poèmes eux-mêmes, un dénuement illimité, à l'image des silhouettes décharnées et dénuées des sculptures de Giacometti[89] auquel, comme nous l'avons déjà mentionné, Dupin, Char et Bonnefoy rendent chacun hommage. L'œuvre d'Edmond Jabès, autre voix poétique fondatrice de cette période, éclaire un mouvement commun aux poètes et aux peintres de la période qui doutent des pouvoirs de la représentation, notamment du langage esthétique, pour se saisir du réel. Au constat de cette lacune inhérente aux mots, répond, chez certains poètes, le vœu d'« écrire *sans les mots* » comme Dupin le formule, ou, une injonction à *désécrire,* comme Jérôme Thélot le note dans *Un caillou dans le creux. Notes sur le poétique* : « La représentation est le savoir identique au voir. Mais c'est l'âme la vérité : l'âme invisible, réfractaire à l'objectivation, irreprésentable. Il faut donc désécrire : écrire sans voir, sans savoir, sans représenter[90] ». Désécrire, « travail du négatif », est un terme qu'on rapproche spontanément d'une mise à nu entendue comme dénuement, réduction au simple, pouvant aller jusqu'au « silence » pour Edmond Jabès :

> Écrire – être écrit – serait donc sans que l'on s'en rende toujours compte, passer du visible – l'image, la figure, la représentation dont la durée est celle d'une approche – à la non-visibilité, à la non-représentation contre lesquelles lutte, stoïque, l'objet ; de l'audible, dont la durée est celle d'une écoute, au silence où, docilement, viennent se noyer nos paroles ; de la pensée souveraine à la souveraineté de l'impensé, remords et suprême tourment du verbe[91].

Un système d'opposition net permet ici de distinguer ce qui est de l'ordre de la « représentation » du « visible » et de l'« audible », de ce qui relève de la « non-représentation ». Ce qui ne peut être formulé, ni par les mots, ni par les images, ce qui est donc rétif à l'objectivation, à la conceptualisation voire à la verbalisation est, pour Edmond Jabès, la préoccupation essentielle de l'écriture[92]. Le poète s'inscrit dans le sillage des « néo-avant-

[89] Voir annexes, figures 42 et 43.

[90] Jérôme Thélot, *Un caillou dans le creux. Notes sur le poétique*, Paris, Éditions Manucius, 2016, p. 33.

[91] Edmond Jabès, *Le Parcours,* Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1985, p. 86.

[92] On peut à ce titre mentionner les tableaux de Zoran Music, peintre qu'Edmond Jabès affectionne tout particulièrement. Ces nus qui déforment l'image du corps pour donner à voir un au-delà de la représentation, révèlent une affinité esthétique entre le peintre et le poète. Voir annexes, figures 44 et 45.

gardes[93] » qui critiquent avec virulence l'image érigée en notion centrale de la poétique des avant-gardes.

Méfiant à l'égard d'un « arrière-monde[94] », délaissant les jeux de langage comme l'exaltation de l'imaginaire qui guident les mouvements dada, surréaliste et futuriste, ces poètes parmi lesquels on peut compter Edmond Jabès mais aussi Yves Bonnefoy, s'attachent à un retour au réel. À cet égard, le titre choisi par Jean Frémon à l'avant-propos du recueil *Un regard* d'Edmond Jabès est significatif : « Contre l'image ? ». Dès la première page de ce texte liminaire, Jean Frémon cite une phrase qui devint le titre d'un texte qu'Edmond Jabès confie au *Nouvel Observateur* : « J'ai peu de goût pour les images[95] ». Selon Frémon, ce propos éclaire une écriture où « la représentation contrariée » et « la défiguration du visage[96] » se déploient à travers « le vertige, l'envoûtement, l'ivresse, le déséquilibre, l'acmé dont maint commentateur a noté qu'elle était le point vers lequel toujours l'écriture de Jabès tendait[97] ». L'enjeu d'une telle poétique se déplace ainsi de la représentation adéquate des choses au souci d'explorer les failles et les lacunes par la mise à nu, dont le visage est la pierre de touche :

> La représentation du visage est la vraie question. En lui aussi, le temps, "un visage dont il ne resterait que les rides", on songe à Giacometti, dont Jabès eût pu être, si l'occasion s'en était présentée, un fin commentateur, figuration qui est l'échec renouvelé de toute figuration, poursuite inlassable, à tâtons, c'est-à-dire très précisément, les yeux fermés et du bout des doigts, d'un visage qui toujours dérobe sa vérité jusqu'à rendre palpable le souffle du silence, celui de ses personnages au bord de l'être qui peuplent les livres d'Edmond Jabès[98].

L'écriture renverse bien « la pensée souveraine » en « souveraineté de l'impensé », selon le chiasme du poète lui-même.

---

[93] Le terme est de Peter Bürger, *Theory of the Avant-garde,* traduit par Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

[94] L'expression, qui revient sans cesse sous la plume de Bonnefoy, est empruntée à Nietzsche. Dans *Ainsi parlait Zarathoustra,* Nietzsche identifie cette notion d'arrière-monde à la pensée platonicienne ainsi qu'à la pensée religieuse qui postulent toutes deux l'existence d'un monde au-delà de celui dont nous faisons l'expérience sensible.

[95] Cité par Jean Frémon dans l'avant-propos « Contre l'image ? » à Edmond Jabès, *Un regard*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata morgana, 1992, p. 9.

[96] « […C]e tremblant échafaudage de propositions traversé par le souffle, soudain, devant Saura ou Bacon, devant la représentation contrariée, la défiguration du visage […] », Jean Frémon, *ibid.,* p. 14. Voir annexes, figure 36.

[97] *Ibid.,* pp. 14-15.

[98] *Ibid.,* p. 15.

Dans le recueil *Un regard* (1992), Jabès écrit à propos des dessins d'Alain Ghertman[99] ces mots qui peuvent s'appliquer à la nudité illimitée du corps faillible : « L'illimité n'est jamais qu'une nouvelle limite visible. Le provisoire est notre lot[100] ». Le peintre et dessinateur dévoile dans ses compositions – et tout particulièrement ses nus – la limite ultime qui apparaît à l'horizon de la mise à nu : la condition ontologique de l'être qui vit et qui meurt. Comme un point insaisissable qui guide le regard mais s'éloigne à mesure que l'on s'en approche, illimitée est cette nudité qui dit le dénuement infini de l'existence finie. Son absence de limites est, d'une certaine manière, inversement proportionnelle à sa finitude. Toujours dans ce même recueil, le poète établit explicitement le lien entre la « nudité première » et la notion de limite, qui est une préoccupation majeure de son œuvre poétique : de même que dans les poèmes de Dupin, la limite d'un corps en suspension « entre la vie et la mort » fait écho aux limites des mots, creusés par le vide et l'absence et voués à n'être plus qu'« un trait, une ligne fine, un coup de sabre dans le vide » :

> Ouvrir, dans sa nudité première, l'univers à l'univers.
>
> Rien à raconter. Aucune anecdote. Aucune confidence.
>
> Seulement vivre. Aller jusqu'au bout d'une vie et d'une mort, si liées l'une à l'autre, que vivre est déjà, mourir et mourir, commencer à vivre.
>
> Il n'y a pas de frontières définies entre la vie et la mort.
>
> Il y a nos limites à repousser sans cesse.
>
> Nos limites, une blessure?
>
> Un trait, une ligne fine, un coup de sabre dans le vide?
>
> Cela a débuté avec des formes étranges, des lettres indécises ne marquant rien d'autre que cette indécision d'être, de signifier ; des idéogrammes difficiles à déchiffrer parce que mal à l'aise dans leur peau.
>
> Cela a débuté avec le premier regard, avec le premier geste de la main, surgis de la nuit opaque, surpris par l'éblouissante clarté de la nuit opaque, surpris par l'éblouissante clarté du vide, du Rien, de l'espace blanc de la toile ou du papier, conscients, tout à coup, que c'est avec cet espace aveuglant qu'il fallait, désormais, compter[101].

Composer avec le « vide » et le « Rien », telle devient la tâche d'une poésie moderne qui souhaite s'affranchir de la représentation tout en n'ayant qu'elle comme recours pour dire le monde et le corps. Le parallèle qui apparaît dans ces lignes entre la peinture et la poésie, face à

[99] Voir annexes, figure 46.

[100] Edmond Jabès, *ibid.,* p. 41.

[101] *Ibid.,* p. 86.

l'« espace aveuglant » qui s'ouvre devant elles, découle d'un autre parallèle, cette fois entre le langage (qu'il soit pictural ou poétique) et le corps, déjà rencontré dans l'écriture de Bernard Noël et de Jacques Dupin : les « formes étranges », les « lettres indécises » se réduisent à des « idéogrammes […] mal à l'aise dans leur peau », montrant que les failles inhérentes à la représentation artistique remontent à la faille du corps. Confrontés à la « nuit opaque » et plus encore surgissant de celle-ci, les mots du poème ne cherchent pas à éclairer, à tirer au clair, mais cheminent avec la conscience de l'obscurité et du vide.

4. La « transgression positive » d'Yves Bonnefoy

La mise à nu comme *désécriture* nous mène à aborder la poétique de Bonnefoy, qui est le point de départ et l'horizon de notre travail sur la mise à nu en poésie. Dans sa monographie *Le simple et le sens,* Michel Finck identifie chez Bonnefoy « le vœu d'une poésie faite corps[102] » dont le corollaire est une « nécessité de la désécriture[103] » :

> La nécessité de la désécriture, par laquelle le mot fait l'épreuve de la mort, s'impose d'abord à Bonnefoy comme le moyen de lutter contre une tentation qu'il reconnaît sienne – celle de "l'art" : « Ce que j'accusais en moi (…) c'était le plaisir de créer artistiquement, la préférence accordée sur l'expérience vécue à la beauté propre d'une œuvre (…) »[104]

Le propos fait ici apparaître le lien entre l'écriture qui se fait corps et l'impératif de « désécrire » par ce qu'elle nomme « l'épreuve de la mort », épreuve qui est l'« expérience vécue » du corps que « la beauté propre d'une œuvre » risque d'éclipser ou de voiler, risque dont le poète prend la mesure dans son propre cheminement poétique. Pour faire face à la réalité de la mort, qui est partie intégrante de l'expérience vécue, l'écriture poétique doit donc tenter de s'arracher aux séductions de l'art et à une tentation d'embellissement. C'est cette mise à nu du corps et du mot à l'épreuve de la mort qu'on peut désigner, avec Michèle Finck, comme « désécriture », pour privilégier la vérité de l'« expérience vécue » à la tentation de la beauté esthétique et tendre vers une révélation de la *présence* des êtres, maître-mot de cette poétique. La notion de désécriture revêt par ailleurs une ampleur conjointement poétique et critique dans l'œuvre du

[102] Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, *op. cit.*, p. 311.

[103] *Ibid.,* p. 315.

[104] *Ibid.*

poète qui reprend à son compte l'aphorisme de Kafka « Il nous reste à faire le négatif. Le positif est déjà fait[105] » dans ses entretiens sur la poésie[106].

Toutefois, Michèle Finck conclut sa monographie en rappelant que « [l]e vœu de négativité d'un Bonnefoy se distingue cependant, sans ambiguïté, de celui exprimé par la plupart de ses contemporains[107] ». Ce dernier point sur les gestes de transgression se penchera sur cette spécificité de la « transgression » accomplie par Bonnefoy : l'on s'intéressera non pas tant à la présence thématique de la nudité dans les poèmes ni à la nudité comme caractéristique de l'écriture, qu'à l'éclairage apporté par l'évolution de cette œuvre, héritière critique de gestes de transgression abordés dans les pages précédentes – celui de Jouve, dans une certaine mesure celui de Bataille et bien sûr, celui de Baudelaire –, sur le lien entre « mise à nu » et « transgression », notions pensées en proximité intime tout au long de cette deuxième partie. Cherchant à retrouver la simplicité nue du corps et du mot, l'évolution de la poésie de Bonnefoy témoigne d'un infléchissement décisif du geste de transgression pour s'affranchir des rêves de représentation vers un acte d'amour qui accepte et dépasse le rêve pour « étreindre » les faiblesses de l'existence finie. Ce cheminement poétique représente ainsi pour nous un lieu de transition entre les mouvements de transgression et la mise à nu de l'amour, qui placera les écrits de Bonnefoy en son centre. D'une acception de la mise à nu sous le signe de la mort, qui ouvre lucidement les yeux sur des vérités corporelles qui font pâlir et sur les fantômes lugubres qui guettent la forme belle, nous nous acheminons, avec Bonnefoy, vers une définition de la mise à nu sous le signe de l'amour, comme une connaissance poétique qui lève le voile de l'oubli sur ce qui est perdu et qui formule l'espoir de la présence afin d'*aimer ce qui meurt.* Cet infléchissement, qui donne au geste de transgression de Bonnefoy une portée singulière, Patrick Werly l'évoque dans la partie « Herméneutique de la reprise » de son livre *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin* pour qualifier la « resémentisation » et la « réinterprétation » du mythe « à la lumière des conditions laïques de notre existence » : « La poursuite du projet de la modernité sans se dessaisir de l'espoir qui peut le conduire, c'est ce que Michèle Finck nomme la "transgression positive"[108] ».

[105] « Das Negative zu tun, ist uns auferlegt ; das Positive ist uns schon gegeben », Franz Kafka, Journal, troisième cahier, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2021.

[106] Yves Bonnefoy, voir « Il reste à faire le négatif » (1988), *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), *op. cit.,* p. 240.

[107] Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, *op. cit.*, p. 446.

[108] Patrick Werly, *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin*, *op. cit.,* p. 345.

4.1. Cheminer vers le simple

Pour mieux comprendre la spécificité de cette « transgression positive », nous suivrons ici de près les pages fondamentales écrites par Michèle Finck sur Bonnefoy dans son livre *Le simple et le sens* (1989), qui met d'emblée l'accent sur une notion qu'on peut aisément rapprocher de la « nudité » au sens de dénuement : le simple. Après avoir défini le « simple » dans son introduction comme « un mot qui excède [chez Bonnefoy] l'acception commune proposée par le Robert », pour devenir « un acte par lequel Yves Bonnefoy assume et dépasse l'échec de la poétique du "mage"[109] », Michèle Finck souligne aussitôt que « la complexité du champ sémantique du mot "simple" est encore aggravée » dans le vocabulaire du poète par une attention particulière au concept plotinien de l'« Un » et par la « consanguinité entre le "simple", la "transparence", l'"évidence", l'"immédiat"[110] ». Nous touchons là un rayonnement sémantique du terme « nu » et plus encore du geste de « mise à nu » que nous n'avons pas encore pleinement exploité pour désigner une éthique de la nudité plus qu'un état du corps – à l'exception de René Char qui, malgré de nombreuses divergences qui séparent les deux poètes, pourra être un pendant éclairant à Yves Bonnefoy dans la mise à nu poétique.

Afin de se saisir du cheminement poétique de Bonnefoy, Michèle Finck fait correspondre, dans le plan de sa monographie, trois mises à l'épreuve du corps (la mort, la temporalité, l'autre) qui sont autant de luttes sanglantes pour transgresser le rêve inhérent à l'écriture poétique, à la succession de trois recueils, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), *Hier régnant désert* (1958) et *Pierre écrite* (1965) :

> La ligne de partage, dans l'œuvre de Bonnefoy, passe par la fin de *Pierre écrite* : ici s'achève ce que l'on peut nommer le temps des épreuves (la mort, la temporalité, l'autre) ; ici est portée à maturité la mise en acte d'une poétique qui à la fois accueille le "rêve" (cet héritage de la poésie du passé) et le conteste[111].

C'est ainsi la possibilité de maintenir ensemble l'accueil et la contestation du « rêve » qui, à la fin d'un cycle qui se clôt par *Pierre écrite,* porte le poète à un nouveau mouvement. Le « temps des épreuves » apparaît ainsi, dans l'évolution de l'œuvre, comme le temps de la transgression ou ce que nous avons pu nommer *l'épreuve des limites.* Se confrontant aux trois épreuves identifiées ici par Michèle Finck, l'œuvre de Bonnefoy est bien une œuvre qui conteste d'abord

[109] Michèle Finck, Yves Bonnefoy, *le simple et le sens*, *op. cit.*, p. 6.

[110] *Ibid.,* p. 8.

[111] Michèle Finck, *Yves Bonnefoy*, *le simple et le sens*, *op. cit.*, p. 144.

violemment le rêve en transgressant – notamment – les limites du corps par l'épreuve de la mort, en particulier dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve.* Nous ne reviendrons pas ici sur les modalités que prend ce geste de Bonnefoy qui, dans « Vrai nom », se désigne bien comme « l'ennemi qui n'aura de pitié » face au signifiant mystérieux de *Douve*[112] dont il dit qu'il est « le signifiant de toute réalité possible[113] ». Ce sur quoi nous voudrions insister, c'est plutôt ce que le propos de la critique révèle ici de l'évolution du geste de transgression sous la plume de Bonnefoy. Publié à dix ans d'écart, *Dans le leurre du seuil* (1975), qui met en jeu la « commémoration des épreuves antérieures et leur dépassement[114] », bien qu'il rejoigne les trois recueils précédents dans la publication de *Poésies* en 1978 au Mercure de France, représente en effet un nouveau mouvement : « Yves Bonnefoy [y] "risque" le renversement du cours de la modernité poétique : la *transgression positive* vers le "simple" et le "sens"[115] ». Celui-ci est précédé d'un premier mouvement de transgression, dans laquelle la simplicité prend le pas sur la nouveauté ou l'invention : « Le "simple" porte en lui la radicalité d'un refus d'une poésie "angélique", fondée sur les valeurs de l'"invention", et l'exigence d'une parole qui cherche à prendre terre dans la vie "ordinaire"[116] ». Guidée par la quête rimbaldienne d'une « réalité rugueuse à étreindre », l'exigence d'une parole simple implique de rapatrier[117] l'expérience poétique des confins célestes sur une terre présente, en prenant ses distances, comme Rimbaud a pu le faire, avec la « poésie angélique » et l'image du poète « mage ou ange[118] » héritée du romantisme. Bonnefoy, se réclamant pleinement de cette filiation, prend toutefois le risque de renverser « le cours de la modernité poétique » : il infléchit le geste de transgression qui, remontant à Rimbaud et en amont à Baudelaire, dénonce voire violente les rêves de représentation du corps pour mettre à nu ses limites infranchissables, pour donner à voir le négatif et la mort en déchirant les voiles de beauté.

---

[112] Nous renvoyons aux pages sur l'épreuve de la mort dans le premier chapitre du livre de Michèle Finck, *ibid.*, pp. 27-77.

[113] Yves Bonnefoy, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie* (1990-2010), *op. cit.*, pp. 365-366, repris dans Yves Bonnefoy, *O.C.*, *op. cit*., p. 1393.

[114] Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, *op. cit.*, p. 25.

[115] *Ibid.,* p. 145. Nous soulignons.

[116] *Ibid.,* p. 7.

[117] Nous empruntons ce terme, que nous utiliserons à plusieurs reprises pour qualifier le geste poétique de Bonnefoy, à Patrick Werly. Voir notamment « II. La poésie, rapatriement du mystère dans la parole » dans *Yves Bonnefoy ou l'avenir du divin, op. cit.,* pp. 97-197.

[118] Arthur Rimbaud, « Adieu », *Une saison en enfer*, *O.C.*, *op. cit.*, p. 116.

4.2. De l'épreuve à l'espoir

L'infléchissement de la transgression en un sens positif, particulièrement accompli à partir du recueil *Dans le leurre du seuil,* n'est pas pour autant un déni de l'« anxieuse lucidité », car le poète « à la fois prie pour l'avènement du "simple" et du "sens" et mesure la ligne de faille qui traverse la conscience moderne[119] ». On pourrait plutôt comprendre cette « transgression positive » en termes d'espoir. Tout en mesurant « la ligne de faille » qui, de Baudelaire à Dupin, tourmente la poésie moderne, Bonnefoy cultive un espoir, celui de faire de cette faille un dénuement « à étreindre », d'apercevoir dans la mise à nu du corps faillible, non pas seulement la béance terrifiante de la mort, mais une vulnérabilité qui appelle à l'amour, notamment incarnée par la figure de l'enfant, centrale dans le recueil de 1975 :

> *Dans le leurre du seuil*, porté par la figure de l'"enfant", se lit comme l'approfondissement d'un acte par lequel le cours de la modernité, si longtemps infléchi dans le sens du le sens du négatif et de la mort, s'inverse : la naissance. […] La "naissance" est ainsi le centre générateur de la transgression positive[120] […].

Par cette inversion, la transgression positive, qui s'exprime dans le thème fédérateur de la « naissance », ne ferme nullement les yeux sur la mort – ce qui serait une régression à l'ignorance ou au déni –, mais advient malgré la lucidité, et dirons-nous même, grâce à elle. Le thème de la naissance place bien ce mouvement sous le signe de l'espoir, car il indique un matin qui précède la nuit, une enfance qui précède la mort, un commencement qui précède la fin. La naissance indique la mémoire égarée d'une continuité sur laquelle le poème a le devoir de lever le voile de l'oubli pour « convertir » l'« amer savoir » en espoir lucide. C'est, du moins, ce que Bonnefoy aperçoit dans le geste de transgression de poètes dont il est l'héritier critique : la possibilité d'y loger un espoir malgré la violence de la désillusion. Parmi ceux-là, le plus en colère et déçu d'entre eux : Rimbaud qui, en ses heures de lucidité les plus inquiètes, atteint, du fait même de cette lucidité, un espoir :

> Je crois vraiment que Rimbaud, dans cette heure de l'avant-aube, s'est converti à l'espoir. Et par ces mots, je veux dire que ce mouvement qu'il appelait son *enfer* – l'impatience, l'élan, la désillusion, l'amertume –, il comprend que puisqu'il est inapaisable, en son anxiété, il est de ce fait la vie même, et qu'il convient de le reconnaître – aussi loin de la crédulité d'autrefois que de vains rêves d'ataraxie –

[119] Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, *op. cit.*, p. 172.

[120] *Ibid.,* pp. 164-165 et p. 167.

> comme la seule réalité dans cet univers de l'absence : si bien qu'il faut l'accepter, lui céder comme aux vagues de l'océan, une barque[121].

*

Une « anxieuse lucidité » mène ainsi les poètes de ce chapitre à faire l'épreuve des limites du langage pour protester contre ce qui, dans les mots, relève de l'infaillible et éclipse la faillibilité du corps. Dans ces poèmes, l'objet de la mise à nu est ainsi autant les failles du corps que les « failles dans nos réseaux de représentation[122] ». Dénonçant le concept, qui est « un profond refus de la mort[123] », ces poètes travaillent à déconstruire l'illusion d'immortalité et d'infaillibilité qui irrigue de part en part leurs rêves de représentation du corps. Cette double épreuve des limites – du corps et du mot –, charriant inévitablement la question de la temporalité, rejoint une inquiétude centrale de Baudelaire, comme l'écrit André du Bouchet dans son magnifique *Baudelaire irrémédiable* (1993) :

> Où irrésistiblement, l'infaillible chaque fois se solde de l'accidentel, la poésie de Baudelaire accuse l'impossibilité d'inscrire son existence ailleurs que dans une durée qui alors se révélera comme étant la sienne. Baudelaire non pas infaillible, mais tel à qui d'un instant à l'autre, il reste un jour à mourir.

L'échec de l'infaillible, pourtant rêvé par le poème, tient à l'impossibilité d'échapper au lot d'une existence finie : l'épreuve d'une durée polarisée par la mort. Le corps à qui « il reste un jour à mourir » depuis l'instant de sa mise au monde est en ce sens toujours déjà sans défense et nu face à ce constat. L'infaillibilité du langage se heurte donc avant tout autre chose à la précarité du corps face au temps, et on peut affirmer avec Bonnefoy que « [l]a vérité de parole est directement issue de cette rencontre, pour la première fois dans nos lettres consciente et nue, du corps blessé et du langage immortel[124] » dans *Les Fleurs du mal*.

***

[121] Yves Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud, op. cit.,* p. 194.

[122] *Id.*, « Peinture, poésie : vertige, paix », *Le Nuage rouge. Dessin, couleur et lumière,* Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1999 [1977, 1995], p. 118.

[123] Yves Bonnefoy, « Les tombeaux de Ravenne », *L'improbable et autres essais, op. cit.,* p. 14.

[124] *Id.*, « Les Fleurs du Mal », *ibid.*, p. 36.

Les poèmes de cette deuxième partie nous ont permis d'identifier différents gestes de transgression dans la mise à nu du corps mortel – l'exhibition des interdits (chapitre 4), la confrontation aux limites du corps (chapitre 5) et la mise en miroir des failles du corps avec celles de l'écriture (chapitre 6) –, nous menant à « dégager [la transgression] de ses parentés louches avec l'éthique » comme l'écrit Foucault, pour

> [l]a libérer de ce qui est le scandaleux ou le subversif, c'est-à-dire de ce qui est animé par la puissance du négatif. La transgression n'oppose rien à rien, ne fait rien glisser dans le jeu de la dérision, ne cherche pas à ébranler la solidité des fondements : elle ne fait pas resplendir l'autre côté du miroir par-delà la ligne invisible et infranchissable. Parce que, justement, elle n'est pas violence dans un monde partagé (dans un monde éthique) ni triomphe sur des limites qu'elle efface (dans un monde dialectique ou révolutionnaire), elle prend, au cœur de la limite, la mesure démesurée de la distance qui s'ouvre en celle-ci et dessine le trait fulgurant qui la fait être. Rien n'est négatif dans la transgression[125].

Le désir de transgression qui enjoint les poètes à exhiber ou à reculer les défenses du corps dans la mise à nu n'est donc ni une contestation ni un effacement des limites, mais une ouverture des yeux sur celles-ci. En cela, l'imaginaire de la nudité est autant lié au rêve qu'à la transgression, comme l'indique déjà l'épisode du péché originel. Dans le récit de la Genèse, la transgression du commandement divin mène précisément Adam et Ève à *ouvrir les yeux* (« Alors chacun ouvrit les yeux et ils virent qu'ils étaient nus », Genèse, 3, 7) sur leur nudité qui, dépouillée du voile invisible de la grâce, fait signe vers une « imperfection constitutive[126] » selon le mot d'Agamben. Ainsi, toujours d'après ce dernier dans *Nudités*, en regard du récit biblique, « l'obscène n'est rien d'autre que la disparition de la grâce[127] ». Si la recherche de l'obscénité dans la mise à nu peut être considérée comme un « parfait équivalent profane du péché[128] » révélant le corps limité et faillible, c'est justement parce que le récit de la chute relate une « mutation métaphysique » qui aboutit à la condition mortelle et non pas seulement « un

[125] Michel Foucault, « Préface à la transgression » (1963), *Dits et écrits,* t. I, Paris, Gallimard, 1994, pp. 237-238.

[126] Voir la lecture exégétique proposée par Agamben dans *Nudités* : « Cela signifie que le péché n'a pas introduit le mal dans le monde, mais qu'il l'a simplement révélé. […] La nudité, la "corporéité nue" est le résidu gnostique irréductible qui insinue dans la création une *imperfection constitutive* et qu'il s'agit, en tout état de cause, de couvrir. », Giorgio Agamben, *Nudités, op.cit.,* p. 91. Nous soulignons.

[127] *Ibid.,* p. 110.

[128] *Ibid.,* p. 111.

changement moral[129] » : dans le récit biblique comme dans les poèmes de cette deuxième partie, la transgression conduit donc à l'ouverture des yeux sur une nudité limitée.

Ouverture à l'abîme de la mort et au vertige de l'angoisse par la dialectique non résolue du fini et de l'infini, la mise à nu transgressive dessine et défait constamment les limites qu'elle exhibe. Si, selon le mot de Foucault, « rien n'[y] est négatif », car il ne s'agit pas de bouleverser ou de dépasser les limites, il n'en demeure pas moins que la transgression ainsi définie est une épreuve du négatif, entendu comme la limite ultime de la mort. Seulement, n'étant pas un « triomphe sur des limites » mais l'échec *éprouvé* au bord de celles-ci, la transgression se contente, pour ainsi dire, de les révéler en tant que telles, sous différentes acceptions possibles (limite-contours, limite-extremum, limite-convergence[130]). Rapporté au cheminement de notre réflexion, la définition de Foucault décrit bien la lucidité anxieuse d'un corpus de poètes inquiets, soucieux de révéler, dans leurs représentations du corps nu, la « ligne invisible et infranchissable », qu'on peut comprendre comme celle de la mort. Elle permet aussi de faire un sort à part à l'espoir d'une ouverture que Dupin loge dans les failles du corps, à la « transgression positive » ou au « franchissement » que Michèle Finck et Patrick Née identifient dans le cheminement poétique de Bonnefoy. En stricte rigueur, ces gestes qui transgressent pour s'affranchir de la seule angoisse du néant, ne tiennent déjà plus tout à fait de la transgression, mais en dessinent les frontières conceptuelles – ce qui, pour nous, a justifié de les examiner dans ce deuxième moment de la réflexion.

Il s'agit dès lors de nous pencher sur cet espoir, nettement entr'aperçu dans certaines poétiques mais présent, à notre sens, dans chacune d'entre elles, de s'affranchir de la dialectique du rêve et de la lucidité, pour envisager la mise à nu autrement C'est en effet que, si d'après Foucault l'on doit « dégager » la transgression de « ses parentés louches avec l'éthique », on ne peut en faire de même avec la poésie qui, elle, est en filiation intime avec une éthique. Ceci précisément parce que l'acte poétique en son essence demeure indissociable de l'espoir d'un « monde partagé » selon le mot de Foucault pour définir le monde éthique. L'imaginaire du rêve et l'imaginaire de la mort, cheminant tous deux sur fond d'absence – du corps qui n'existe pas et du corps qui est toujours déjà cadavre –, peuvent être dépassés dans la mise à nu d'une présence. Car comme l'indique Bonnefoy, par-delà les « mirages de clarté[131] » et le constat d'un corps « informe et noir », « [i]l y a un autre chemin » qui s'ouvre à la parole poétique :

---

[129] Erik Peterson, *Theologie des Kleides,* cité par Agamben, *ibid.,* p. 84.

[130] Stéphane Madelrieux, *Philosophie des expériences radicales, op. cit.,* pp. 211-224.

[131] Yves Bonnefoy, « Paul Valéry », p. 99.

> Il y a cette chose extraordinaire : aussi informe et noir qu'il puisse être, un être qui est né, que le temps emporte et qui va mourir. Un être dans ce lieu-ci. Cet olivier, aussi bien cet olivier, mais dans sa différence profonde, son existence *hic et nunc,* son être qui sous la hache ou l'incendie se perdra. Valéry a méconnu le mystère de la présence[132].

Au-delà d'une nudité idéalisée ou d'une nudité envisagée depuis l'horizon de son destin funeste, la mise à nu peut décrire un dévoilement propre à l'acte poétique qui se porte à ce « mystère de la présence ». Bien qu'elle éclaire les imaginaires érotiques du corps, la dialectique du rêve et de la lucidité nous guide ainsi au dépassement éthique des imaginaires érotiques par la mise à nu d'« [u]n être dans ce lieu-ci ». Ce dépassement affleure de manière plus ou moins latente dans les poèmes de l'ensemble du corpus et se formule en termes d'espoir et d'amour ou, pour le dire avec René Char, d'une *commune présence* (*MM,* 80). De Baudelaire qui s'exclame « […] Monstres brisés, bossus / Ou tordus, aimons-les ! […] » dans « Les petites vieilles » (*FdM,* 89), à Rimbaud qui annonce « Le Monde a soif d'amour : tu viendras l'apaiser[133] », l'amour est la « tâche d'espérance » du poète d'après le titre du dernier poème de *Ce qui fut lumière.* Dans « Chant de la reconnaissance », Pierre Jean Jouve confie cette « tâche » non pas à la parole performative de Dieu mais à celle du poète, qui oppose son « chant d'alouette première » à l'absence :

> […] le poète sans auditoire fait retentir
> Le chant d'alouette première
> Puisque Dieu n'a pas voulu que le matin fût sans amour[134].

Écrivant dans « Le Rempart des brindilles », « Nous sommes déroutés et sans rêve. Mais il y a toujours une bougie qui danse dans notre main[135] », René Char affirme dans un fragment d'« À la santé du serpent » la non-contradiction de l'amour, essentiel à la parole poétique, et de la lucidité, qui lui est « nécessaire » : « Tu es dans ton essence constamment poète, constamment au *zénith de ton amour*, constamment avide de vérité et de justice. C'est sans doute un mal nécessaire que tu ne puisses l'être assidûment dans ta conscience[136] ». André Frénaud enfin,

---

[132] *Ibid.,* p. 100.

[133] Arthur Rimbaud, « Soleil et Chair », *Poésies, O.C.* [1972], p. 9.

[134] Pierre Jean Jouve, « Chant de reconnaissance », *Les Noces, Œuvre,* t. I, *op. cit.,* p. 105.

[135] René Char, « Le Rempart des brindilles », *La Parole en archipel, Œuvres complètes, op.cit.,* p. 359.

[136] *Id.,* « À la santé du serpent », X, *ibid.,* p. 264. Nous soulignons.

dessine une issue à la dialectique de l'espoir[137] et de l'épreuve dans « Note sur l'expérience poétique », car « la conscience terrible et souriante de nos limites à l'extrême de notre espoir de les franchir » peut faire « apparaître une petite flamme » : « Les signes changent : la contestation devient positive et la dérision se fait plus tendre que l'amour[138] ».

Bien qu'elle nous paraisse atteindre à son plus haut point dans quatre poétiques parmi toutes celles abordées (Jouve, Char, Frénaud et Bonnefoy), cette acception de la mise à nu sous le signe de l'amour existe, à différents stades de formulation, dans d'autres poétiques examinées au cours de notre réflexion. Ainsi en est-il de Dupin qui « murmure » l'espoir d'une « proximité » pour paraphraser le titre du recueil *Proximité du murmure* (1971) :

> Ce qu'une autre m'écrivait
> comme avec une herbe longue et suppliante
>
> toi, toute, en mon absence, là,
> dans le pur égarement d'un geste
> hostile au gerbier du sang,
> tu t'en délivres
>
> tel un amour qui vire sur son ancre,
> chargé de l'ombre nécessaire,
> ici, mais plus bas, et criant
> d'allégresse comme au premier jour […][139]

[137] L'« espoir », que nous empruntons au lexique de Bonnefoy pour dessiner une affinité entre les quatre poètes, appelle néanmoins un usage précautionneux chez les trois autres poètes, et en particulier chez Frénaud. L'espoir s'infléchit en ce que Roger Munier nomme « inespoir » d'après le terme d'« inespéré », dans les pages qu'il consacre au poète dans *L'Être et son poème* : « L'être élude pour Frénaud jusqu'à l'espoir. Plus exactement, s'il autorise l'espoir, c'est comme un espoir sans moteur, sans raison, qui *"indéfiniment" "se diffère"* (EC, 21) – comme est son pur rassembler. […] L'espoir est trompeur, mais le désespoir l'est autant. L'unité de l'un et de l'autre, leur troublant accord, voilà ce qui soutient le poète et l'anime à poursuivre. Je l'appellerai *l'inespoir.* Qu'on me pardonne le mot. Il faudrait l'entendre à partir de l'adjectif : inespéré, au sens où était inespéré le passage de la visitation, inespéré le poème qui l'abrita. Il résume assez bien l'éthique complexe de Frénaud. », Roger Munier, *L'Être et son poème, op. cit.,* p. 68.

[138] André Frénaud, « Note sur l'expérience poétique », *Il n'y a pas de paradis,* p. 243.

[139] Jacques Dupin, « Proximité du murmure », *L'embrasure, Le corps clairvoyant, op.cit.,* p. 122.

On pense aussi à Éluard qui définit l'amour par la nudité dans le poème « Sans rancune » (*Mourir de ne pas mourir,* 1926), par une formule qui inverse les termes de l'exclamation « Nue comme une bête » de *Madame Edwarda* (1941) :

> Une ombre…
> Toute l'infortune du monde
> Et mon amour dessus
> Comme une bête nue[140].

Nous pouvons enfin citer ces très belles lignes de Joë Bousquet qui ont, avec Bonnefoy[141], inspiré son titre à notre travail : « Puisses-tu, de toutes tes forces, *aimer ce qui meurt*, suivre ton regard dans la passion des chairs fragiles et des larmes, sœurs de la nuit et du jour[142] ».

À partir de ces exemples, qu'on pourrait démultiplier plus en avant, il serait juste, voire nécessaire de rappeler que le dévoilement de la présence par l'amour existe à chaque endroit où la poésie se porte, à l'exclusion d'aucun des poètes lus, aussi bien chez les plus « rêveurs » d'entre eux que chez les plus « transgressifs » ou les plus inquiets. Même si nous l'étudierons dans quatre poétiques choisies, il faut donc entendre la mise à nu comme l'acte d'amour accompli par toute poésie qui cherche à faire sens d'une absence.

[140] Signalons qu'un seul poème (« Celle qui n'a pas la parole ») sépare celui-ci du poème « Nudité de la vérité » dans l'édition de la pléiade. Paul Éluard, « Sans rancune », *Mourir de ne pas mourir, Œuvres complètes, tome I, op.cit.,* p. 148.

[141] La locution « ce qui meurt » est associée au verbe « aimer » à divers lieux de l'œuvre poétique et critique du poète. Nous pensons, entre autres, aux pages de Bonnefoy sur le baroque dans *La seconde simplicité* (1959) : « Le baroque aime ce qui passe, ce qui est limité, ce qui meurt. », *Œuvres complètes, op.cit.,* p. 199.

[142] Joë Bousquet, *L'Œuvre de la nuit* (1946), REF.

De Baudelaire à Bonnefoy – Franchir le « pas » de l'amour

Baudelaire et la possibilité d'aimer

L'hypotexte baudelairien, qui sous-tend l'ensemble des lectures menées dans le premier moment de ce travail, éclaire deux aspects indissociables des poétiques de la mise à nu. Le premier tient à la « rencontre » du corps abîmé – hanté par l'abîme de sa mort à venir, blessé par le passage du temps – et du mot éternel – nourri par « [d]es rêves ! Toujours des rêves ! » dans « L'invitation au voyage » (*FdM,* 302) et « plus apte que toute autre [ivresse] à voiler les terreurs du gouffre » dans « Une mort héroïque » (*SdP,* 321). Baudelaire affronte cette rencontre qui, appliquée aux imaginaires érotiques du corps, révèle la dialectique du rêve et de la lucidité comme une tension inhérente à l'écriture poétique. Sa poésie enseigne que cet affrontement est sans trêve. De cet enseignement en découle pourtant un autre, justifiant qu'on envisage la mise à nu sous le signe de l'amour dans une réflexion qui prend le poète du *Spleen de Paris* pour origine. Jérôme Thélot l'indique dans *Baudelaire. Violence et poésie* par son recours au mot « amour » pour décrire une finalité possible de l'« amer savoir ». Par la

reconnaissance de l'écriture comme « violence, refus du don d'autrui, mise à mort », le poète fait en effet à son lecteur un « don de vérité » qu'on peut qualifier de « geste d'amour » :

> Il reste que d'un tel savoir, le poème autocritique fait présent au lecteur. Et ce don de vérité, tout de même, nous devons l'appeler un geste d'amour, comme le remords du crime est le commencement de la compassion. Quand la violence du poème est incriminée par le poème, alors ce dernier retrouve la possibilité d'un échange avec quelqu'un, la personne du lecteur : et c'est la *poésie*[1].

Voici donc le deuxième enseignement que nous livre l'hypotexte baudelairien : la possibilité de loger « une compassion » dans la violence, un « amour » dans la lutte du rêve et de la lucidité anxieuse. Si l'on repense aux « Bijoux » et « À une mendiante rousse » cités à l'ouverture de notre première partie sur les rêves de nudité, le second texte, qui rend hommage à une figure féminine anonyme et démunie, l'habillant d'ornements imaginaires le temps d'un *rêve,* mais mesurant aussitôt son irrémédiable dénuement que le seul don du poème ne peut combler, fait un sort à cet amour. Bien qu'elle révèle, comme le nu provocant des « Bijoux », l'hybridité des imaginaires érotiques qui composent l'image du corps nu, cette « maigre nudité » suscite quelque chose de plus qu'une fascination esthétique ou qu'un élan de luxure : la compassion et la tendresse du poète. En ce sens, s'il en va bien du « rêve de nudité » dans les deux poèmes, « À une mendiante rousse », désavouant les prestiges du rêve sans y renoncer totalement, indique peut-être la possibilité de l'amour par ce regard posé sur l'altérité. Le poète se porte à la rencontre de ceux et de celles que la ville moderne oublie ou malmène, dans l'espoir de leur accorder une présence, au-delà de la fascination esthétique aussi bien que des lucides angoisses[2]. Un personnel citadin défini par le dénuement et le manque, le délaissement ou la précarité : tel est l'objet d'une poésie neuve qui se penche sur les bizarreries et les souffrances d'inconnus qu'elle cherche à comprendre, à racheter, et en définitive, à aimer. Le bouleversement que le poète opère, et dont l'ombre portée plane sur nombre de poèmes du XX[e]

[1] Jérôme Thélot, *Baudelaire. Violence et poésie, op. cit.,* p. 447.

[2] C'est ainsi que nous entendons la conclusion à laquelle aboutit Bonnefoy dans le chapitre « Le poète et "le flot mouvant des multitudes" » de son essai de 2011 sur Baudelaire : « Un ressaisissement a lieu chez Baudelaire, au-delà aussi bien des fascinations esthétiques que des affections bien réelles mais malheureuses nées au sein de ces rêveries. Et c'est à cette révolution de la conscience de soi que je vais m'attacher maintenant, avec Paris en esprit. […] Ce que Baudelaire sut découvrir dans le creuset parisien, c'est la poésie comme telle, la poésie rejointe dans son essence pour la première fois dans son histoire en français. », Yves Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire, op. cit.* (2011), p. 277.

siècle, réside peut-être moins dans la modernité du sujet[3] que dans l'invention d'un rapport possiblement amoureux à ce qui est et à ce qui meurt. Aussi bien dans « À une mendiante rousse » que dans « Le Cygne » ou « Les petites vieilles », le poète indique le pas à franchir, que Bonnefoy nomme d'après lui le « pas baudelairien de l'amour des choses mortelles[4] ». C'est ainsi que le poète des *Fleurs du Mal* figure le point d'ancrage de notre réflexion sur la nudité, car bien qu'il soit partagé entre le rêve et la transgression du rêve, il est le premier à loger l'espoir d'une présence dans la possibilité d'aimer.

Cette possibilité se solde pourtant d'un échec dans la célèbre finale de « À une passante » : « Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! Jamais peut-être ! / Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais » (*FdM,* 93). L'irréel de l'imparfait du subjonctif, maintes fois commenté par des spécialistes de Baudelaire pour son irruption audacieuse dans le système temporel du sonnet, accuse la possibilité non advenue de l'amour. La rencontre manquée avec la passante signale dès lors, plus qu'un fantasme d'apparition érotique, un désaveu du poème qui « substitue une image à un visage, ou une idole éphémère à une femme aimante, ou une apparence de *ciel* infini au *regard* humain, – une œuvre à une personne[5] » comme l'écrit Jérôme Thélot. À la lumière de cette lecture, on peut apercevoir dans cette finale célèbre le legs baudelairien de la lucidité sur « cette fatalité de séparation que la poésie d'aujourd'hui a pour devoir de comprendre et de guérir » :

> En son temps et son lieu, Baudelaire ne pouvait rejoindre la Passante ; il s'exténua à nous dire pourquoi, abîmant le poème au point, plus tard, de ne pouvoir plus parler, et nous invitant à nous ressaisir par la poésie, en dépit de notre vertige devant le vide des apparences dans la ville désormais sans fin, comme la Passante l'avait dessaisi de lui-même, pour que devant un visage du temps fini, l'audace absolue, celle de l'échange dans l'amour de ce qui est, nous revienne toujours possible[6].

Nous aboutissons ainsi à l'hypothèse que Baudelaire, qui entrevoit la possibilité, voire la nécessité de confier une tâche éthique à la poésie, lègue la réalisation de l'acte d'amour à la poésie d'aujourd'hui. S'il est à l'origine de l'intuition qu'en poésie, « l'intelligence doit

---

[3] Comme le précise explicitement Baudelaire par sa référence à *Gaspard de la Nuit* (1842) dans la « Lettre à Arsène Houssaye » qui ouvre *Le Spleen de Paris*, les personnages marginaux et le décor citadin ont déjà été des sujets poétiques avant son recueil : « C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand […] que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue […] », *Le Spleen de Paris* (1869) *O.C.,* t. I, *op. cit.,* p. 275.

[4] Yves Bonnefoy, « L'Acte et le lieu de la poésie » (1959), *L'Improbable et autres essais, op. cit.,* p. 124.

[5] Jérôme Thélot, *Baudelaire. Violence et poésie, op. cit.,* p. 492.

[6] *Ibid.*

s'effacer devant l'amour, qui est plus grand qu'elle[7] » comme l'écrit Bonnefoy, ses poèmes disent la « soif d'amour » plus qu'ils ne l'étanchent. C'est ce dont témoigne aussi l'évolution des essais critiques de Bonnefoy sur Baudelaire, d'après Michèle Finck[8]. En effet, Bonnefoy commente « Le Cygne » en 1959 dans « L'Acte et le Lieu de la poésie » en affirmant que « cet acte tant attendu de la poésie, enfin accompli par le poète des *Fleurs du mal* » est « un acte d'amour[9] ». Une vingtaine d'années plus tard, dans le texte « Baudelaire contre Rubens » publié en 1970 par la revue *L'Éphémère*, il écrira pourtant : « Il y a bien une aspiration dans « Le Cygne », un besoin d'aimer, un souci des autres êtres comme présence, mais ces élans retombent dans l'obsession de soi-même[10] ». Si, toujours selon un mot de Bonnefoy dans « *Les Fleurs du mal* » (1955), « [l]e caractère le plus constant de Baudelaire reste malgré tout l'énergie[11] », cette énergie n'est pas convertie en amour comme dans les poétiques – et notamment celle de Bonnefoy –, qui cherchent un dépassement éthique à la lutte du poète pour lui rester fidèles. Ainsi que l'analyse Michèle Finck, Bonnefoy, en héritier et continuateur de Baudelaire, cherche à infléchir son geste et à le dépasser pour prolonger son « acte d'amour manqué » : « C'est pour être fidèle à Baudelaire, pour assumer le legs baudelairien […] de l'amour des autres êtres, que Bonnefoy décide de se porter au-delà de Baudelaire[12] ».

Les « mains fraternelles »

Dans notre deuxième section, nous voudrions nous pencher sur des poètes et des poèmes qui se « porte[nt] au-delà de Baudelaire » pour lui rester fidèles, qui prolongent le vœu formulé par l'auteur du « Balcon », d'*aimer ce qui meurt*[13] :

---

[7] Yves Bonnefoy, « L'Acte et le Lieu de la poésie », (1959), *L'Improbable et autres essais, op. cit.,* p. 117.

[8] Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens, op. cit.* Voir notamment le chapitre « La relecture de Baudelaire : De "l'identification héroïque" au "clinamen" », pp. 116-122.

[9] Yves Bonnefoy, « L'Acte et le Lieu de la poésie » (1959), *L'Improbable et autres essais, op. cit.,* p. 116.

[10] *Id.,* « Baudelaire contre Rubens », *La Vérité de parole, op. cit.,* p. 395.

[11] *Id.,* « Les Fleurs du mal » (1955), *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.,* p. 39.

[12] Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens, op. cit.,* p. 116 et 117.

[13] Voir les très belles analyses que Bonnefoy propose de ce poème, notamment sur les notions de « douceur » et de « réconciliation » avec la figure de la mère, « rédimée par la vertu de l'amante » dans son cycle de conférences « Cino Del Duca » à la Bibliothèque nationale de France*, Baudelaire : la tentation de l'oubli,* Paris, Bibliothèque nationale de France, 2000 pp. 39-45. Dans son étude sur Baudelaire, Jean-Claude Mathieu cite précisément « Le Balcon » comme l'un des textes qui dictent à Bonnefoy l'expression « le pas baudelairien de l'amour des choses mortelles » : « C'est dans de telles rencontres, échanges entre deux êtres réels, dans "les soirs illuminés par l'ardeur du charbon", que Bonnefoy voit pointer « la finitude » qui révoque, pour lui, « le rêve » des "Correspondances". », *Les Fleurs du Mal. La résonance de la vie,* Paris, Éditions Corti, « les essais », 2020, p. 342.

Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses,
Et revis mon passé blotti dans tes genoux.
Car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses
Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux
Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses ! (*FdM,* 37)

Le temps du poème en effet, la Beauté abstraite et rêvée est délaissée par le poète pour des beautés sensuelles au pluriel, en chair et en os, celles du cœur et du corps d'une personne aimée. Le souvenir n'appelle pas tant au constat douloureux de la perte qu'à une plénitude à étreindre dans le contact et la proximité physiques, « blotti dans [l]es genoux » de l'être aimé. Aux corps qui vont mourir, le poème porte secours en affirmant une présence qui demeure dans le souvenir, par les « lieux » de l'intimité que sont la caresse, le foyer et le soir : « Tu te rappelleras la beauté des caresses, / La douceur du foyer et le charme des soirs, / Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses ! » (*FdM,* 36). Ce terme de « douceur », qui parcourt le poème, retient tout particulièrement l'attention de Bonnefoy qui, dans *Baudelaire : la tentation l'oubli,* le met en lien avec une page célèbre de *Fusées* où, « ému au contact de ces voluptés qui ressemblaient à des souvenirs, attendri par la pensée d'un passé mal rempli[14] », « un homme qui est à n'en pas douter Baudelaire se met à pleurer, provoquant ainsi dans la femme avec laquelle il a partagé ce passé d'illusionnements et de misères un élan qui ouvre à une *douceur,* une intimité, une évidence d'amour […][15] ». La douceur, qui afflue soudainement entre les deux êtres, révèle la substitution, chez Baudelaire, d'une « ontologie à une autre[16] », la pensée de l'Idéal, « cruelle à l'encontre des êtres tels qu'ils existent », laissant place à la « compassion, à l'expression d'une solidarité essentielle[17] » dont témoignent ce passage de *Fusées* commenté par Bonnefoy et « Le Balcon » :

> Avant, dans l'esprit du poète, c'était l'Idée, l'Idée seule, qui avait être, réalité, avec pour caractère de se situer hors du temps : « Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre », lui faisait dire un poème. […] Maintenant, au contraire, ce non-être d'hier qui apparaît la seule réalité, ce sont ces corps mortels et même déjà vieillis qui, dans l'épaisseur de la nuit terrestre, s'affirment – et deux esprits avec eux, qui périront aussi vite – comme une « douceur », c'est-à-dire un sens. Comme, disons presque, de l'absolu[18].

[14] « […] il se mit à pleurer ; et ses larmes chaudes coulèrent dans les ténèbres sur l'épaule nue de sa chère et toujours attirante maîtresse. », Charles Baudelaire, XV, *Journaux intimes. Fusées*, *O.C.*, t. I, *op. cit.,* p. 664.

[15] Yves Bonnefoy, *Baudelaire : la tentation de l'oubli, op. cit.,* p.44. Nous soulignons.

[16] *Ibid.,* p. 45.

[17] *Ibid.*

[18] *Ibid.*

Dans l'espoir du sens qui circule entre deux êtres qui vont se séparer[19], prenant ainsi la mesure de la finitude, le quatrième vers du deuxième quintil du « Balcon », « Nous avons dit souvent d'impérissables choses », répond au corps périssable par d'« impérissables » paroles échangées. Ce qui demeure dans le temps, c'est le souvenir de l'amour auquel le poème *peut* redonner sa présence : « Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis, / Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes, / Comme montent au ciel les soleils rajeunis / Après s'être lavés au fond des mers profondes ? / – Ô serments ! ô parfums ! ô baisers infinis ! » (*FdM,* 37).

Le quatrième quintil révèle cet amour que la poésie peut rendre présent comme une continuité entre le désir érotique et l'intime tendresse :

> La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison,
> Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles,
> Et je buvais ton souffle, ô douceur ! Ô poison !
> Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles.
> La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison. (*Ibid.*)

L'épaisseur de la nuit, qui encercle la strophe en antépiphore, matérialise l'impossibilité d'une vision nette entre les amants. La nuit est le troisième terme de l'intimité amoureuse : elle est à la fois ce qui limite l'accès à l'autre et ce qui le rend possible. La vue étant brouillée « dans le noir », les autres sens prennent le relai de l'échange, désormais dominé par le toucher. Deviner les prunelles de l'autre à travers l'obscurité, c'est approcher le corps aimé en acceptant de renoncer à l'érotisme de l'image. L'étreinte des corps excède l'inquiète agitation du désir érotique qui ne saisit d'une chose que ce qui s'y échappe indéfiniment dans l'hypallage métonymique « mains fraternelles », reliant tendrement les pieds de l'une aux mains de l'autre.

Malgré l'acte d'amour « manqué » de Baudelaire, il faut garder à l'esprit ces « mains fraternelles » qui touchent sans voir, recueillent le sommeil confiant et accompagnent par leur nudité propre les pieds nus de l'altérité. Elles révèlent l'intuition et la possibilité d'une nouvelle forme de connaissance « qu'on peut certes nommer l'amour[20] ».

---

[19] Bonnefoy précise que dans « Le Balcon », Baudelaire « réfère à une séparation » avec Jeanne Duval, comme l'indique une lettre du poète à Madame Aupick qui date du 11 septembre 1856, *ibid.,* pp. 40-41.

[20] Id., « Paul Valéry » (1963), *L'Improbable et autres essais, op. cit.,* p. 100.

Bonnefoy et l'acte qui « ne peut être qu'aimer »

Dans la première section de ce travail, la nudité a été envisagée sous une acception essentiellement corporelle, au prisme d'une appréhension érotique. Dialectisé par une tension entre rêve et lucidité qui s'enracine dans la poétique de Baudelaire et innerve la poésie des XIX^e^ et XX^e^ siècles, le corps mis à nu a ainsi été étudié à la lumière de désirs contradictoires et d'imaginaires érotiques composites. Ces lectures ont révélé le motif de la nudité féminine comme un observatoire privilégié des tensions en jeu dans la représentation poétique. Motivé par divers rêves de figuration et fantasmes de l'image, le geste de mise à nu traduit en même temps une aspiration à transgresser ces rêves pour donner à voir la mort au sein d'une même période poétique, voire d'une poétique singulière – en témoigne l'exemple de l'hypotexte baudelairien. Cette ambivalence nous a mené à décrire les désirs de nudité qui jalonnent un siècle et demi de poésie française sous le signe de l'inassouvi et du contraste. Il ressort de ce parcours typologique que si les représentations du corps nu sont bien corrélées à des modèles idéologiques, esthétiques et moraux variés, elles débouchent toutes sur une aporie, « la soif constante du rêve[21] » ne pouvant être parfaitement étanchée, le « besoin de lucidité[22] » ne pouvant jamais être tout à fait comblé, pour reprendre deux expressions de Bonnefoy. En tant qu'elle est une conquête toujours renouvelée et jamais aboutie, la mise à nu n'est ainsi pas seulement une modalité de représentation ou un imaginaire érotique du corps, mais « le moyen par lequel la chose se donne à la connaissance, l'acte par lequel elle se dépouille des vêtements qui la recouvraient[23] » si l'on reprend le mot d'Agamben.

Cette définition rejoint celle de la poésie comme « connaissance » sous la plume de Bonnefoy : « La poésie est autant la critique du rêve que sa forme la plus extrême » car elle « occupe une position centrale, entre illusion et lucidité ; elle peut donc y être *une connaissance*, celle des stratégies de l'illusionnement, celle aussi des obstinations de l'espoir[24] ». Le poète de *Douve,* qui guidera ce troisième temps de la réflexion, apparente en effet la poésie à un « acte » et à « une connaissance » à diverses reprises dans ses essais. « La poésie est un acte[25] » affirme-

[21] « Images, l'éclat qui manque à la grisaille des jours, mais que permet le langage quand le recourbe sur soi, quand le pétrit comme un sein natal, la soif constante du rêve. », *Id.,* « La Présence et l'Image » (1981), *O.C., op. cit.,* p. 476.

[22] *Id., Notre besoin de Rimbaud, op. cit.,* p. 16.

[23] Giorgio Agamben, *Nudités*, *op. cit.,* p. 119.

[24] Yves Bonnefoy, *Il reste à faire le négatif* (1988)*, Entretiens sur la poésie* (1972-1990), *op. cit.,* p. 252. Nous soulignons.

[25] Yves Bonnefoy, *L'Inachevé : Entretiens sur la poésie* (2003-2016), Paris, Albin Michel, 2021, p. 204.

t-il dans ses entretiens tardifs, faisant écho aux mots célèbres prononcés dans sa leçon inaugurale au Collège de France de 1981 – publiée sous le titre *La Présence et l'Image* : « La poésie n'est rien d'autre, au plus vif de son inquiétude, qu'un acte de connaissance » (*P&I,* 483). Mais tout au long de son œuvre, Bonnefoy ne cesse d'affermir l'intuition qu'il en va là d'une connaissance spécifique, irréductible à l'élucidation scientifique ou à une « anxieuse lucidité » hantée par l'idée de la mort, une connaissance qui s'apparente à l'amour. Aussitôt parvenu à l'identification de la poésie à un acte de connaissance*,* Bonnefoy rappelle dans sa leçon inaugurale au Collège de France de 1981, ce qu'il avait déjà pressenti une trentaine d'années plus tôt dans le texte « L'Acte et le Lieu de la poésie » où il invoquait « la nécessité d'inventer un savoir, de fonder une gnose passionnelle[26] » à partir de Baudelaire :

> Jusqu'à présent ce soir j'ai paru, je n'en doute pas, définir la poésie, dans sa relation à l'imaginaire, comme un déni, une transgression. La vérité de parole, je l'ai déjà dite sans hésiter la guerre contre l'Image – le monde image – pour la Présence. Mais ce n'était qu'une première approximation, justifiée, je l'espère, par la démonstration que je m'assignais et j'ai désir d'évoquer maintenant son arrière-plan, d'autant que c'est à lui que vont droit les quelques remarques que je viens juste de faire. Qu'est-ce que ce second niveau de la poésie ? Eh bien, c'est que lutter ainsi, en vue de la finitude, contre les abolitions, les clôtures, *ce ne peut être qu'aimer*, puisque c'est la présence qui s'ouvre, l'unité qui déjà s'empare de la conscience qui cherche ; et c'est donc *aimer aussi* ce premier réseau de naïvetés, de chimères, en quoi s'était empiégée la volonté de présence. À son plus haut point, qu'on peut au moins pressentir, la poésie doit bien réussir à comprendre que ces images qui, absolutisées, auraient été son mensonge, ne sont plus, dès lors qu'on les traverse, que les formes tout simplement naturelles de ce désir si originel, si insatiable qu'il est en nous comme l'humanité comme telle : et l'ayant refusé elle l'accepte, en une sorte de cercle qui constitue son mystère, et d'où procède d'ailleurs, d'où remonte comme d'un fond, sa qualité positive, son pouvoir de parler de tout – en un mot cette joie dont je disais tout à l'heure qu'on la voyait s'ébaucher dans ses pires heures d'angoisse. Ce que le rêve oppose à la vie, ce que les analystes de textes n'étudient que pour le dissoudre dans l'indifférence des signes, ce qu'une poésie plus superficielle eût déchiré avec rage, quitte à périr avec sa victime, elle le dément mais l'écoute, le condamne mais en le disculpant de sa faute : elle le réintègre éclairé à l'unité de la vie. En bref, elle a dénoncé l'Image mais *pour aimer,* de tout son cœur les images. Ennemie de l'idolâtrie, elle l'est autant de l'iconoclasme[27].

Le cheminement de notre réflexion suit étroitement ce propos de Bonnefoy, qui sera repris dans *La Présence et l'Image* (1981) : le « déni » et la « transgression » étant deux mouvements premiers de la poésie « dans sa relation à l'imaginaire », nous avons observé les images fantasmées de nudité féminine sous l'éclairage d'une dichotomie tissée de rêves et de

[26] *Id.,* « L'Acte et le Lieu de la poésie » (1959), *L'Improbable et autres essais, op. cit.,* p. 118.

[27] *Id., La Présence et l'Image* (1981)*, O.C., op. cit.,* pp. 484-485.

transgressions. Mais ce que Bonnefoy appelle le « second niveau de la poésie[28] » nous indique une autre voie : ne se contentant pas de transgresser les rêves qu'elle formule, la poésie les *aime* pour ce qu'ils sont car elle y décèle un « désir insatiable », une soif. Ce niveau second ne conduit pas tant à dépasser la tension entre rêve et transgression qu'à considérer que chacune de ces tentatives fait signe vers une « soif d'amour » bien qu'elles ne l'étanchent pas toutes. Dans la dialectique d'une nudité rêvée où la poésie cherche à étancher sa soif et d'une nudité à l'épreuve des limites où elle transgresse ses songes au nom de cette même soif – car « lutter ainsi, en vue de la finitude […] ce ne peut être qu'aimer » – on peut fonder une autre compréhension de la mise à nu, cette fois entendue au sens exclusivement métaphorique d'un dévoilement. Plus qu'un imaginaire érotique du corps, celle-ci peut désigner une *intelligibilité érotique* au sens large de l'érotique, défini par Jouve comme « ce qui a trait à la conjonction amoureuse pour l'unité – et non pas (petit sens) qui traduit une obsession de l'activité sexuelle[29] ».

La spécificité d'une *connaissance qui aime*, étonnante à l'esprit par le rapprochement de deux notions que tout oppose, mais non moins évidente à l'intuition, dessine une perspective nouvelle à cette « guerre » entre le rêve et la transgression du rêve. On peut l'entendre comme un effort sans relâche pour mettre à nu une présence par-delà l'absence. Si la poésie ne peut accéder à une plénitude sans lacune, sans ombre et sans heurt, le fait qu'elle puisse, en connaissance de cause, *aimer*, comme l'écrit André Frénaud dans « C'est à valoir »,

> C'est une bonne base.
> C'est un bon fondement.
> C'est un acompte sur le bonheur.
> C'est à valoir sur l'amour.
> […]
> Parce que nous sommes pauvres,
> mais parce que demain nous serons très comblés.
> Je le crois bien. Cela brille presque[30].

[28] Pour l'importance de cet adjectif dans l'œuvre de Bonnefoy, voir le chapitre XI. L'importance du moment "second" dans l'œuvre » du le livre de Patrick Werly, *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin, op. cit.,* p. 291.

[29] Pierre Jean Jouve, « Connaissance par l'érotique », *En miroir, Œuvre,* t. I, p. 1126.

[30] André Frénaud, « C'est à valoir », *La Sainte Face, op. cit.,* p. 67.

Deuxième section – Connaître comme aimer, à la lumière de Bonnefoy

Si l'on admet qu'elle est un acte de connaissance, la mise à nu a vocation non pas d'imaginer ce qui n'a jamais eu lieu (une nudité rêvée) ou d'anticiper ce qui n'est pas encore (un destin funeste), mais bien de dévoiler ce qui « brille presque » ici, maintenant et *depuis toujours déjà*[1]. Après l'avoir considérée depuis l'horizon de l'absence qui se dessine dans le rêve de l'image et l'idée de la mort, nous envisagerons ici la mise à nu à l'aune de la présence. Dans notre première section, nous nous sommes saisis de ce que Bonnefoy nomme le « pas baudelairien de l'amour des choses mortelles » à travers les imaginaires érotiques du corps nu dans les poèmes. Ce que nous enseignent les désirs insatiables de nudité sous le signe de Baudelaire, c'est que la présence de l'être réel, fini et mortel se dérobe à la représentation poétique. Mais dire qu'elle se dérobe n'est pas dire qu'elle n'est pas : bien à l'inverse c'est affirmer qu'elle est. Franchir ce que Bonnefoy nomme « le pas baudelairien de l'amour des choses mortelles[2] » par-delà les imaginaires érotiques du corps nu comme « chose mortelle » par excellence, revient peut-être à renverser les termes de la mise à nu pour affirmer que l'absence, le mystère et le manque attestent d'une présence. Si dans la première section, nous

[1] C'est là le beau titre du recueil d'André Frénaud publié en 1970.

[2] Yves Bonnefoy, « L'Acte et le Lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 124.

avons compris l'« amour » comme l'érotisme et la « chose mortelle » comme le corps, dans cette deuxième section, *ce qui meurt* sera entendu, non plus seulement au sens d'un corps mais, plus largement, au sens de ce qui témoigne de la finitude ; et l'amour comme une forme de connaissance spécifiquement poétique. Délaisser les images et imaginaires érotiques du corps nu, c'est aussi une manière pour nous de considérer plus amplement la dialectique de la représentation et de la présence, laquelle se révèle tout particulièrement dans le regard masculin qui se pose sur la nudité féminine – car « nos clôtures, nos rêves sont masculins[3] » comme l'écrit Bonnefoy –, mais ne s'y réduit pas. La présence, si elle est celle de l'autre avant tout, peut ainsi l'être de l'oiseau, des arbres, d'une salamandre voire d'une pierre, chacune de ces choses ou chacun de ces êtres pouvant, au sein du poème, faire, à l'instar du corps, l'objet d'un rêve de représentation qui le désire autrement qu'il n'est en réalité, d'un geste de transgression qui en dénonce l'absence fondamentale dans l'image et le mot, mais pouvant aussi bien être connu et aimé dans sa finitude. Ce qui meurt, nous le comprendrons ainsi ici comme ce qui témoigne de la finitude pour le poète qui, lui-même, est un être pris dans le temps. Ce qui meurt est ce qui est là, ici et maintenant mais qui à tout moment « meur[t] à notre approche » – à l'image du cerf dans « Lamentations du cerf » de Jouve (*SdS,* 222) – ou ce qui a été perdu mais dont le souvenir demeure présent.

Se porter à la présence de ce qui meurt, malgré les illusions de l'image et les hantises de la mort, ce serait confier un espoir et un avenir à la parole poétique, en refusant, comme l'écrit Bonnefoy dans « L'Acte et le Lieu de la poésie », de « méconnaître cet univers de l'attente où, venus en ce point de l'invention de la parole, nous nous trouvons engagés[4] » :

> Ici, où rien n'est considéré, recherché, aimé que l'acte de la présence, où le seul avenir qui vaille est ce présent absolu où s'évapore le temps, tout le réel est *à être*, et aussi bien son « passé ». Nous concevons que l'événement passé, cette preuve apparente de la mort, n'est qu'un acte ébauché, ou voilé, qui possède son corps de gloire dans un *profond avenir*. Et qu'il est ainsi notre épreuve. Car son néant n'est définitif que si nous trahissons notre espoir. Par respect je dis sèchement ce qui exalte, dans ces hauts moments de la poésie. Car il est vrai que le passé et la mort, aussi évidents soient-ils et aigument médités, n'accablent plus alors l'amant des choses perdues. Il peut en regarder les vestiges. Et d'eux qui ne sont rien, n'ayant pas sauvé la présence, ne sachant pas réunir pour notre inerte mémoire, l'essence désagrégée, il comprendra pourquoi si jalousement il les garde comme *la clef préservée d'un avenir inconnu*. Il peut rencontrer les mots. Eux aussi sont ce qui demeure de ce qui a disparu. Tenons-les pour une trace du bien et non plus de la quiddité[5].

[3] *Id.*, Préface de Marceline Desbordes-Valmore, *Poésies*, Paris, Gallimard, « NRF », 1983, p. 29.

[4] *Id.,* « L'Acte et le Lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 129.

[5] *Ibid.*

Ainsi s'ouvre, à travers ces lignes, une brèche d'espoir où l'on peut loger une nouvelle approche de la mise à nu poétique qui se porte à la présence de ce qui meurt, par-delà l'absence mais dans sa finitude. Les parties III (*Connaître* autrement) et IV (*Aimer* l'autre) qui composent cette deuxième section s'articuleront, à la lumière de Bonnefoy, autour de l'espoir formulé dans ces lignes, pour identifier l'acte poétique à un acte d'amour et de connaissance dans l'économie de quatre poétiques singulières.

L'amour de ce qui meurt en quatre poètes et deux temps

Dans ce deuxième moment de la réflexion, notre corpus sera réduit aux œuvres de Pierre Jean Jouve, de René Char, d'André Frénaud et d'Yves Bonnefoy. Ces poètes ont chacun été abordés dans la section précédente : Char et Frénaud dans le chapitre 3 (*La nudité érotique-voilée : un rêve au féminin*) de la première partie, Jouve et Bonnefoy, respectivement dans les chapitres 4 (*Le nu défendu*) et 6 (*Fêlure, faille et faiblesse : chemins qui mènent au dénuement*) de la seconde. Leur reprise ici prouve ainsi d'une part que ces poétiques n'échappent nullement à la tension entre le rêve et la transgression d'une nudité sur fond d'absence et qu'on aurait pu retenir d'autres poétiques que celles de Jouve, de Char, de Frénaud et de Bonnefoy parmi toutes celles étudiées jusqu'ici. Mais d'autre part, cette reprise indique que ces quatre poétiques logent, chacune à sa manière et peut-être à plus forte raison que d'autres, une présence dans l'absence : leur comparaison permet de penser la mise à nu poétique à nouveaux frais.

Cette perspective comparatiste ne va pourtant pas de soi : si Bonnefoy se réclame à de nombreuses reprises d'une filiation qui le relie à Jouve, par des essais qui lui sont consacrés et dans l'écho que font entendre le titre et la disposition typographique de son premier grand recueil *Du mouvement et de l'immobilité de Douve,* Jouve a peu d'affinités avec la poétique de Frénaud et encore moins avec celle de Char. Ces deux derniers, qui affichent un athéisme virulent, peuvent être rapprochés l'un de l'autre par leur traversée du surréalisme et par la valeur qu'ils accordent à la révolte politique, mais leur comparaison accuse également de grands écarts, notamment entre l'omniprésence de l'interrogation et du doute dans l'esthétique réfractaire[6] de Frénaud et la foi infaillible que Char place dans les pouvoirs de la parole poétique qu'il proclame *souveraine*. De même, les poésies de Char et de Bonnefoy sont rarement mises

[6] Le terme est de Catherine Mayaux, « La Bible réfractaire d'André Frénaud », *Échos poétiques de la Bible,* textes réunis et présentés par Josiane Rieu, Béatrice Bonhomme, Hélène Baby et Aude Préta-de Beaufort, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 567.

en parallèle[7], car si les deux poètes fondent tous deux leurs poétiques sur la présence, la simplicité et la « décisive pauvreté[8] » que recherche le premier dans l'écriture est aux antipodes des saillies sibyllines que le second loge dans la densité syntaxique et la forme brève. Nous pensons pourtant que la mise en miroir de Bonnefoy avec chacun de ces trois poètes permet de préciser la définition de la mise à nu comme acte d'amour et de connaissance : la filiation de Jouve, revendiquée par Bonnefoy pour certains aspects mais mise à distance pour d'autres[9], révèle l'érotique de la connaissance et l'incarnation du mystère, faisant « des mots des épiphanies[10] » ; l'exigence radicale de Frénaud, à qui Bonnefoy rend hommage à plusieurs reprises, mène à l'intuition d'une « plénitude furtive[11] » et d'une présence non-révélée ; quant au contrepoint de Char, il est, à notre sens, plus esthétique qu'éthique, car les deux poètes affirment la présence de ce qui est et de ce qui se perd en gardant vive la mémoire de l'enfance, en prêtant une écoute soucieuse à la nature et en glorifiant l'instant qui passe.

Bonnefoy qui nous accompagne depuis l'introduction de ce travail et auquel sera consacrée l'exclusivité du dernier chapitre, tient, dans les lectures qui suivent, une part prépondérante en regard des trois autres poètes. Entre la poétique de Bonnefoy et celles, tout aussi monumentales par leur envergure et leur spécificité propres, des trois autres poètes, nous voudrions dresser ce qu'on envisage, plus modestement qu'une mise en miroir, des ponts provisoires. Notre vœu est de nous attarder un peu plus longuement sur ceux qu'on peut espérer ériger avec celle de René Char, pour lequel, pourtant, « [l]a poésie est de toutes les eaux claires celle qui s'attarde le moins aux reflets de ses ponts » (*FM,* 267). En dépit du caractère plus inattendu de ce rapprochement que celui avec Pierre Jean Jouve ou encore André Frénaud qu'on peut adosser aux textes que Bonnefoy leur consacre ; entre l'auteur de *Douve* et celle de *Fureur et mystère* se dessine selon nous une proximité en ce que leur poétique, à tous deux, déploient

[7] L'exemple du travail de Sophie Guermès démontre pourtant qu'il en va là d'une mise en miroir révélatrice, *La Poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, *op. cit.*

[8] Le poète utilise l'expression pour qualifier la parole de Baudelaire en ce qu'elle rejoint, selon lui, « l'[i]dée racinienne de parole » qui tend à « simplifier la conscience » : « […] au-delà de l'intérêt insensé qui lia le faux romantisme à n'importe quoi de ce monde, Baudelaire retrouve cette décisive pauvreté », « L'acte et le le lieu de la poésie » (1959), *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.,* p. 115.

[9] Voir notamment « Pierre Jean Jouve » dans *L'Écharpe rouge* (2016)*, Œuvres poétiques* [d'Yves Bonnefoy], *op. cit.*, pp. 1187-1192.

[10] *Ibid.,* p. 1190.

[11] L'expression clôt un texte que Bonnefoy consacre à Giacometti : « Peut-être la sculpture était-elle pour lui l'expression tragique par excellence, le dessin, le recommencement, combien entravé, de la participation au réel – avec dans l'entre-deux, à la jonction de ces deux grisailles, la couleur comme chiffre de la présence qu'il n'aura donc que rêvée sauf dans quelques petites toiles – instants bouleversants de *plénitude furtive*. », Yves Bonnefoy, « L'étranger de Giacometti », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 332. Nous soulignons.

les différents sens que peut recouvrir la mise à nu de ce qui meurt. Char « sait tirer parti de l'éternité d'une olive » sur laquelle il se « penche » (*Seuls demeurent,* XLVIII, *FM,* 167) et Bonnefoy étreint l'immortalité de la présence dans la feuille de lierre[12]. La métonymie des « pieds nus », qui traverse les deux œuvres[13], désigne, en même temps que la poésie, le pays tant aimé de l'enfance comme un lieu décisif où l'écriture poétique toujours retourne. L'amour qu'ils ont en partage pour Alberto Giacometti[14] témoigne, enfin, d'une inquiétude partagée, qui les porte à une compréhension éthique de l'« irrésiliable dénuement[15] » et de « la fragilité des êtres vivants[16] » par un souci commun de « réaffirmer[17] », comme le sculpteur de l'*Homme qui marche* (1961)*,* « la présence de l'Autre[18] ».

« Toujours en suspens, chuchoteuse, / en amie qui ne rompt pas contact » (*IPP,* 121), la « vie », telle que Frénaud la désigne, se donne comme une présence proche mais « en suspens », avec laquelle est « [p]romise, mais différée la noce » (*Ibid.*). Dans l'un de ses premiers recueils, Bonnefoy s'adresse à une présence « [ô] dite à demi-voix parmi les branches, / [ô] murmurée, ô tue » (*PÉ,* 134), « [q]uand les larges vents passent / [l]e seuil où rien ne chante ni paraît » (*PÉ,* 132). Jouve, quant à lui, s'étonne de l'infléchissement soudain et indiscernable de la nuit en lumière dans « Hier, aujourd'hui, demain » : « La nuit longtemps dévouée à la nuit / Tout à coup se poursuit dans l'ombre et devient l'azur » (*SdS,* I, 235). Ces exemples font affleurer un dévoilement à rebours dans lequel l'invisible, la nuit, le manque et le mystère font signe vers une présence qui, bien qu'irrévélée, est sans conteste là. Mais aussitôt se pose la

[12] Yves Bonnefoy, « Les Tombeaux de Ravenne » (1953), *L'Improbable at autres essais, op. cit.,* p. 27.

[13] « Mais la poésie qui va nue sur ses pieds de roseau, sur ses pieds de caillou, ne se laisse réduire de nulle part. », René Char dans « Partage formel », *Seuls demeurent* (*F&M*, 163). « Et nous prenions ce petit sentier, c'était le ciel, j'allais pieds nus. Les cailloux me faisaient mal. », Yves Bonnefoy, « La voie lactée », « Le Pied nu » (*EM*, 1044).

[14] Voir notamment Yves Bonnefoy, « Le désir de Giacometti » et « Giacometti et le problème de deux époques »*, Le Nuage rouge. Dessin, couleur et lumière, op. cit.,* pp. 453-489. Voir le poème « Célébrer Giacometti » de René Char dans « Retour amont » (*NP*, 431) et le texte « Alberto Giacometti » (1954) dans « Alliées substantiels » (*RBdS*, 686).

[15] L'expression est de Jérôme Thélot dans l'essai « L'époque de la poésie. Avec Bonnefoy » : « Après la religion, dont elle aura repris le bien, la poésie manifestera l'irrésiliable dénuement de chaque homme, mais déconstruisant les croyances et devançant les dogmes, torpillant les idéologies, elle rassemblera par la "vérité de parole" une communauté patiente et non sacrificielle. », *L'Origine du poème et ce qu'il peut, op. cit.,* p. 67.

[16] Yves Bonnefoy cite ici les paroles du peintre : « '"J'ai toujours eu l'impression ou le sentiment de la fragilité des êtres vivants, comme s'il fallait une énergie formidable pour qu'ils puissent tenir debout" a dit Giacometti, d'ailleurs. », « Giacometti, le problème de deux époques », *Le Nuage rouge. Dessin, couleur et lumière*, *op. cit.*, p. 484.

[17] *Id.,* « Giacometti et le problème de deux époques », *Le Nuage rouge. Dessin, couleur et lumière*, *op. cit.*, p. 486.

[18] *Ibid.*

question de la possibilité de considérer la mise à nu comme une « connaissance » : ne serait-elle pas, plutôt, la simple traduction d'impressions mêlées et de sensations confuses ?

Dans *L'essence de la manifestation*, Michel Henry, qui propose de refonder la phénoménologie à partir de la notion d'invisible qu'il définit comme un mode de donation et l'essence même de la manifestation, écrit : « L'œuvre de la nuit, l'accomplissement par elle de la révélation et dans son effectivité, la détermination de celle-ci comme invisible et originelle lumière de la Nuit, au dire authentique de la poésie il appartient de les nommer[19] » (§ 50 : « Le non-visage de l'essence »). Au « dire authentique de la poésie » est donc confiée une « tâche » : nommer ce qui ne peut l'être autrement et témoigner du principe même de manifestation de toute présence – ce qui n'est pas sans conséquence sur notre connaissance des êtres et de la vie. C'est bien donc qu'il s'agit là d'une connaissance mais qui cependant se distingue de toutes les autres. C'est ce qu'indique ce même Michel Henry, cette fois dans son *Voir l'invisible. Sur Kandinsky,* en définissant « la connaissance à laquelle nous ouvre l'art[20] » comme « une connaissance sans objet » car « [s]on milieu ontologique, c'est la vie – la vie qui s'étreint elle-même tout entière sans jamais se séparer de soi, sans se poser devant soi à la manière d'un objet[21] ». De plus, toujours selon le philosophe, l'originalité de cette connaissance réside dans son mode d'accomplissement, qui l'apparente à l'amour bien plus qu'au paradigme scientifique : « La certitude qu'il [l'art] nous procure, nous l'éprouvons comme cela que nous devenons : à la manière dont on éprouve un amour[22] ». À la lumière de ces propos, mais en sollicitant également d'autres phénoménologues (Heidegger, Merleau-Ponty, Levinas, Marion, Jean-Louis Chrétien…) qui, bien qu'ils soient à grande distance les uns des autres, nous aident à penser la mise à poétique comme un acte d'amour et de connaissance, nous nous pencherons sur les œuvres de Jouve, Char, Frénaud et Bonnefoy à partir de quatre entrées, organisées en deux grandes parties.

La première (III. *Connaître autrement*) décrira l'originalité de la connaissance poétique comme une mise à nu à rebours dans laquelle le mystère (chapitre 7) et la nuit (chapitre 8) sont des modes de manifestation. La deuxième (IV. *Aimer* l'autre) se penchera sur la présence invisible et infinie d'un être fini, dont la poésie témoigne avec une « certitude » qu'on éprouve,

[19] Michel Henry, *L'essence de la manifestation,* Paris, Presses Universitaires de France, « Épiméthée », 2011 [1963], p. 554.

[20] *Id.*, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky,* Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2014 [1988], p. 37.

[21] *Ibid.*, p. 38.

[22] *Ibid.,* p. 41.

selon le mot de Michel Henry, « à la manière dont on éprouve un amour ». Prêtant un visage au manque et à la perte (chapitre 9) et accomplissant le passage « de la perception maudite à l'amour, qui est prescience de l'invisible[23] » (chapitre 10), la connaissance qui s'élabore en régime poétique est une connaissance qui *aime ce qui meurt*.

[23] Yves Bonnefoy, « La Poésie française et le principe d'identité », *L'Improbable et autres essais, op. cit.,* p. 250.

PARTIE III – CONNAÎTRE AUTREMENT

Produis ce que la connaissance veut garder secret,
la connaissance aux cents passages.

René Char, « À la santé du serpent », *Fureur et mystère* (1948).

Je suis près de toi, Douve, je t'éclaire. Il n'y a plus entre nous que cette lampe rocailleuse, ce peu d'ombre apaisé, nos mains que l'ombre attend. Salamandre surprise, tu demeures immobile.

Ayant vécu l'instant où la chair la plus proche se mue en connaissance.

Yves Bonnefoy, « La salamandre », *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953).

J'affirme sans preuve.
Je tiens le contraire.
Il n'importe pas.

Il n'est pas de père.
Aucun parchemin
ne m'a convaincu
Je crois en la grâce.
Je parie pour elle.
C'est la respirer
que d'en être épris.

André Frénaud, « À la grâce », *Il n'y a pas de paradis* (1962).

Les arbres noirs étaient invisibles : mélèzes
Obscurs ils composaient une armée à la nuit
Proche, et ils semblaient tous des géants de ma sève
Amère, et le chemin même disparaissait […].

Pierre Jean Jouve, « Le dernier soir », *Ébauches* (1966).

Définir la mise à nu comme une connaissance alternative, qui oppose l'intelligibilité érotique à la saisie rationnelle, qui met à nu la chose à connaître comme on déshabillerait précautionneusement un corps mortel, qui consent à son mystère sans prétendre à une maîtrise absolue, nécessite de la penser d'abord comme la négation même de la notion de connaissance. Si, en effet, dans la définition première qu'on peut s'en formuler, la connaissance est indexée sur un paradigme d'objectivation, consistant à discerner les traits d'une chose pour la distinguer d'une autre, à avoir à l'esprit une idée plus ou moins précise ou complète d'un objet abstrait ou concret, alors la mise à nu poétique, approche corporelle et non intellectuelle, qui se porte à l'indistinct et renonce à l'autorité de la vue ne serait-elle pas plutôt une non-connaissance ? Autrement dit, la mise à nu ne serait-elle pas, plutôt qu'un savoir, un non-savoir au sens bataillien du terme ? Dans l'article « Georges Bataille. La lisibilité du non-savoir » de l'ouvrage *La pensée sans abri. Non-savoir et littérature,* qui thématise la connaissance littéraire comme « le savoir à l'épreuve de sa négation[1] », Muriel Pic écrit :

> La pensée sans abri, ce serait la pensée à ciel ouvert, la pensée exposée, le risque même de penser, d'émettre un coup de dés. Faire de la pensée un risque est sans doute l'un des enjeux les plus fondamentaux de l'œuvre de Georges Bataille. Chez ce dernier, se donner sans abri, c'est substituer, dans l'expérience du non-savoir, *la mise en jeu* à la *mise en question,* et, à terme, revendiquer *la mise à nu.* Rien de plus étranger à Bataille que le fixe et le défini, rien de plus éloigné de la connaissance par le non-savoir que l'*a priori* scientifique et une téléologie de la connaissance qui cherche à tirer des conclusions[2].

Commentant l'expression « la pensée sans abri » d'Adorno qui donne son titre à l'ensemble du recueil d'articles, Muriel Pic rapproche bien ici le « non-savoir » de la « mise à nu ». La recherche de la nudité, terme capital dans l'écriture de Bataille, revient ainsi à se défaire des connaissances préétablies et des certitudes inébranlables pour se faire « une pensée d'écart par rapport aux savoirs constitués[3] » selon le mot de Philippe Sabot, et s'exposer sans défense à l'inconnu et à la chance, sous les signes desquels l'être se déploie. Chez Bataille, ce savoir qui

---

[1] C'est là le titre de l'introduction qui inaugure l'ouvrage : « Envers, revers et torsion : le savoir à l'épreuve de sa négation », *La pensée sans abri. Non-savoir et littérature,* sous la direction de Muriel Pic, Barbara Selmeci Castioni, Jean-Pierre van Elslande, *op. cit.*, p. 9.

[2] Muriel Pic, « Georges Bataille. La lisibilité du non-savoir », *ibid.,* p. 107.

[3] Philippe Sabot, *Pratiques d'écriture, pratiques de pensée. Figures du sujet chez Breton, Éluard, Bataille et Leiris,* Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 282. Dans ce livre, Philippe Sabot définit ainsi la littérature par son pouvoir d'ouverture et par la force de ses « lacunes » : « Elle [la littérature] s'expose plutôt sous la forme problématique d'une pensée ouverte, essentiellement lacunaire, qui ne vaut que par les problèmes qu'elle pose, sans se soucier nécessairement (ou du moins au premier chef) de leur résolution. », *ibid.,* p. 283.

procède par la négation de tout savoir, consistant à « se mettre à nu, risquer de ne plus rien savoir[4] », revient à tout *mettre en jeu* et *en question,* pour restituer à la « chance » son rôle heuristique dans la destinée humaine[5]. Il en découle que dans la mise à nu au sens bataillien, la lecture, au sens de « divination » – à l'image de la lecture des cartes, de l'avenir et des signes –, se substitue à l'« *a priori* scientifique » et le désir d'incertitude se substitue au désir de certitude : « La connaissance est divination chez Bataille, devinette constamment rejouée. Les occurrences du deviner abondent : "Je ris naïvement, *divinement*"[6] ». Cette formule extraite de *Sur Nietzsche. Volonté de chance* (1944-1945), que Muriel Pic reprend pour définir le non-savoir comme une « volonté de chance » dans la pensée de Bataille, entre en écho avec deux formules de René Char, qui, à son tour, rend hommage au mot « chance » dans sa poétique. Un fragment célèbre des *Feuillets d'Hypnos* établit ainsi une éthique de la chance qu'il convient de s'approprier et de perpétuer : « Impose ta chance, serre ton bonheur, va vers ton risque. À te regarder, ils s'habitueront » (*LM,* 329), tandis qu'un fragment de *Lettera amorosa* traduit l'amour en termes de « chance » : « Je ris merveilleusement avec toi. Voilà la chance unique » (*PA,* 343). Ces échos lexicaux témoignent d'une affinité plus profonde entre Bataille et Char qui prédiquent tous deux l'acte de connaissance sur le possible et non le certain, sur l'épreuve et non la preuve, en cultivant une grande méfiance envers l'intelligibilité rationnelle, telle qu'elle est du moins définie par la science et le rationalisme du XIX^e^ siècle. Dans un texte qu'il intitule « Souveraineté de la poésie : René Char et Georges Bataille », Jean-Luc Steinmetz revient sur la proximité des deux auteurs qui s'articule précisément autour de la mise à nu comme un non-savoir, une confrontation lucide à l'absence et à la mort :

> Mais proches, Char et Bataille le furent d'autant mieux qu'ils surent chacun affronter la mort. À vouloir annexer le langage de Char à la philosophie, on a fini par en recouvrir la nudité. Or, dans le sans-précédent et le non-savoir, Char, comme Bataille, se trouvent affrontés lucidement à la mort, qui n'est plus, en ce cas, simple figure négative. Dans la littérature même, elle se *produit,* comme une inévitable occurrence. La force de la littérature, et singulièrement de la poésie, est liée à ce passage à la limite où l'absence doit être regardée de face[7].

---

[4] *Ibid.,* p. 106.

[5] *Ibid.,* p. 107.

[6] *Ibid.,* p. 109. Pour la citation de Bataille, *Sur Nietzsche. Volonté de chance* (1944-1945), *Œuvres complètes,* t. VI, Paris, Gallimard, 1973, *op. cit.,* p. 74. À propos du rire chez Nietzsche, voir notamment Olivier Ponton, « L'inhumaine humanité des Grecs ou comment surmonter le dégoût de l'homme », *Noesis* [En ligne], n°10, 2006. Disponible sur internet : https:// journals.openedition.org/noesis/402.

[7] Jean-Luc Steinmetz, « Souveraineté de la poésie : René Char, Georges Bataille », *La Licorne,* n°13, 1987, pp. 101-116, disponible en ligne sur le site de l'Université de Poitiers : https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=5871.

L'expérience du négatif, qu'elle soit celle de l'absence de Dieu ou de la mort, « conduit à reconnaître, plus proche encore, le "mortel partenaire" » ajoute Steinmetz, citant le titre d'un poème de Char. Il ajoute cependant quelques lignes plus loin, que « là où Bataille se sent aspiré par le vide et pactise avec la nuit […] persistent chez Char l'assurance de la beauté, le paysage (de mots) imputrescible et l'iris des sensations[8] ». La mise à nu de Char se distingue en cela de celle de Bataille : n'étant pas la pure négation de la connaissance, elle en est plutôt une voie nouvelle car elle tend, par-delà l'expérience de l'absence, à dévoiler une présence qu'elle cherche à éprouver et aimer. Dans ses modalités comme dans la rationalité qu'elle produit, cette connaissance sous le signe de la chance ne se rapproche pas tant de la divination qu'elle s'apparente à l'amour. L'intuition d'un « avec » infléchit en effet le fragment de *Lettera Amorosa* qui s'adresse à un « tu » pour thématiser la « chance » comme une sublimation du hasard en rencontre heureuse. La place accordée au « mystère », à l'inconnaissable et à l'invisible dans la mise à nu est bien un point de convergence des deux écrivains qui dénoncent les leurres d'une connaissance positiviste et cheminent dans l'obscur, mais elle génère l'angoisse d'une absence chez Bataille tandis qu'elle alimente l'intuition d'une proximité chez René Char et plus largement l'ensemble pour nos quatre poètes. On peut alors élargir le « possible de sens[9] » que Roger Munier voit se dessiner chez Bonnefoy à ces quatre poésies qui, à la différence de Bataille, envisagent la possibilité d'une mise à nu de la présence dans la parole, « [s]'il est vrai que c'est bien la profusion même, énigmatique et incernable du monde, et non le froid constat de sa clôture, qui d'abord nous fait parler[10] ».

Les poèmes que nous lirons misent pour ainsi dire sur cette « chance » de convertir la lucidité anxieuse en espoir lucide par l'intime conviction qu'une plénitude se dessine sur fond d'absence. Autrement dit, s'il est possible d'établir entre chacune de ces poétiques et celle de Bataille des échos éclairants pour le geste de mise à nu qui connaît *autrement*[11], dans les poésies

---

[8] *Ibid.*

[9] Roger Munier, « Le cri », article publié dans le numéro 66 de la revue *L'Arc* consacré à Yves Bonnefoy, p. 22.

[10] Ibid.

[11] Voir le chapitre 4 (*Le nu défendu*) pour un parallèle qu'on peut établir entre l'érotique du sacré de Jouve et celle de Bataille, bien que l'athéisme revendiqué de l'un s'oppose à la foi chrétienne de l'autre. Pour le rôle que la lecture de Bataille a joué dans la formation de la pensée de Bonnefoy, voir notamment Patrick Née, « Lectures de formation d'une *athéologie négative* », *Europe,* n° 890-891 : *Yves Bonnefoy,* juin-juillet 2003, pp. 73-97. Quant à Frénaud, le poète accorde une importance non-négligeable au négatif et à la négation dans son œuvre, raison pour laquelle on y peut parfois déceler un intertexte bataillien, à l'exemple du poème « Haineusement mon amour, la poésie » (*SF*, 11) du recueil *La Sainte face* (1968) qui fait inévitablement écho au titre *La haine de la poésie,* choisi en 1947 par Bataille à l'essai réédité en 1962 sous le titre *L'impossible.* Voir Georges Bataille, *L'Impossible*, *O.C.*, t. III, *op. cit.*

de Jouve, de Char, de Frénaud et de Bonnefoy, le mystère dont procède le dévoilement n'ouvre pas seulement ou toujours à l'abîme mais recèle une présence inachevée et lacunaire, dont « l'imperfection est la cime[12] ».

[12] Là est le beau titre d'un poème de Bonnefoy, dans *Hier régnant désert* (*HRD,* 101).

CHAPITRE 7. MYSTÈRE ET PROXIMITÉ

Il n'y a pas au fond
d'inconnaissable. Il n'y a
que de l'insu, qui se dérobe.
Tout est donné, mais
à notre insu.

Roger Munier, « L'Insu », *L'Instant, 1973.*

Ce premier chapitre cherche à fonder la spécificité de la connaissance poétique dans la proximité sensuelle, intuitive voire amoureuse du mystérieux et de l'insaisissable. Cette étrange alliance nous est inspirée par la définition que Bonnefoy donne de la parole poétique dans « L'Acte et le Lieu de la poésie » :

> La vérité de parole est une proximité. Quand les réalités sont transparentes d'être si clairement le seuil du vrai lieu, et d'autant plus opaques pourtant, d'autant plus étranges qu'elles en dérobent toujours, par le hasard de leur dispersion, le pas prochain mais secret. Un trouble dans la lumière. Quelque chose d'insaisissable, de noir, d'informe dans la pureté du cristal. […] Et si opacité et transparence s'unissent, si un poète sait écrire *La pâle hortensia s'unit au myrte vert,* ne doutons pas qu'il soit le plus près qu'il se peut des portes qui se dérobent[1].

L'« étrangeté », « opacité » et le « secret » font ici l'objet d'une proximité pour la parole poétique qui se tient « le plus près qu'il se peut des portes qui se dérobent ». Après avoir requalifié le mystère comme un mode de manifestation au prisme de la phénoménologie, nous nous pencherons sur quelques paysages (première sous-partie) et quelques figures animales qui l'incarnent dans les poèmes (deuxième sous-partie).

Au sens premier, les « mystères » désignent, toujours au pluriel, les « enseignements secrets expliqués aux seuls initiés » et par extension les « rites liés au culte de certaines divinités » (*TLFi*) dans les religions antiques. Si, par analogie, le terme au singulier désigne « ce qui ne peut être expliqué par l'esprit humain dans la nature, ou dans les destinées humaines ; ce qui est *inconnaissable* » (*TLFi*), son sens originel, qui invoque un « enseignement secret », nous indique qu'il recouvre paradoxalement une forme de connaissance. Celle-ci, rétive à la saisie rationnelle et réservée à ceux et celles qui s'y adonnent

[1] Yves Bonnefoy, « L'Acte et le Lieu de la poésie », *L'improbable et autres essais, op. cit.*, p. 132.

(les « initiés »), se donne cependant sous la forme du « secret » : elle est en ce sens plus proche de la définition de la poésie par Char comme « connaissance ineffable du diamant désespéré (la vie) » (*F&M*, 175) que d'une élucidation sans lacune et sans ombre. René Char identifie la poésie au mystère à de multiples reprises, en témoignent le titre de son recueil le plus célèbre, *Fureur et mystère* (1948), aussi bien que ce fragment de « Partage formel » qui s'y trouve : « Debout, croissant dans la durée, le poème, mystère qui intronise » (*F&M*, 168). Dans cette définition du poème, le mystère n'étant plus seulement le chiffre de l'insaisissable mais un mode de manifestation à l'image des mystères antiques, « le poète, grand Commenceur, le poète intransitif » (*F&M,* 168) peut « produi[re] ce que la connaissance veut garder secret, la connaissance aux cent passages » (*F&M*, 263) pour citer cette fois un fragment du poème « À la santé du serpent » dans la section *Le Poème pulvérisé*. Ce poème fragmentaire, en hommage à l'animal qui symbolise la tentation de la connaissance dans l'imaginaire biblique, confirme la primauté du thème dans l'économie du recueil et plus largement dans l'ensemble de l'œuvre.

Le recours à une terminologie empruntée à la phénoménologie nous paraît ici incontournable, permettant d'affiner la définition de la mise à nu en poésie comme un mode de manifestation du mystère. Dans le premier chapitre de son livre *Apocalypse de la vérité*, Jean Vioulac propose à ce titre des « éclaircissements » terminologiques qui nous sont fort utiles, à commencer par la distinction entre trois notions centrales à toute entreprise de connaissance : « clairvoyance », « évidence » et « lucidité ». La clairvoyance, qu'on peut entendre comme l'exigence « de sortir de l'obscurité et de la confusion pour gagner la clarté et la distinction, afin « d'y voir clair », désigne alors « l'exigence primordiale » de la philosophie cartésienne, la pensée étant comparable, selon Descartes, au « plaisir de voir toutes les choses que notre vue découvre[2] ». Or la fascination face au visible étant « le danger propre au savoir », d'un « paradoxal aveuglement de la vision devant ce qu'elle voit[3] », Descartes fonde la clairvoyance dans l'évidence métaphysique, c'est-à-dire ce qui se présente avec clarté et distinction, plutôt qu'aux sens, à l'esprit qui fait un effort volontaire d'attention[4]. C'est alors

[2] René Descartes, « Lettre-Préface aux Principes de la philosophie », *Œuvres de Descartes*, édition Adam-Tannery par Pierre Costabel et Bernard Rochot, Paris, Vrin-CNRS, 1966-1974, t. IX, p. 3, cité par Jean Vioulac, *Apocalypse de la vérité*, *op. cit.*, p. 17.

[3] Jean Vioulac, *ibid.*

[4] Descartes définit la clarté et la distinction qui produisent l'évidence : « J'appelle claire [une connaissance] qui est présente et manifeste à un esprit attentif ; de même que nous disons voir clairement les objets lorsque étant présents ils agissent assez fort, et que nos yeux sont disposés à les regarder ; et distincte, celle qui est tellement précise et différente de toutes les autres, qu'elle ne comprend en soi que ce qui paraît manifestement à celui qui la considère comme il faut. », René Descartes, *Principes de la philosophie*, *Œuvres de Descartes*, *op. cit.*, t. IX, p. 30.

que Jean Vioulac souligne l'« apport décisif » de Heidegger, qui est de fonder à son tour l'évidence dans une lumière « en et par laquelle la vision et le visible peuvent être mis en relation[5] ». L'exigence primordiale de la pensée devient ainsi la « lucidité », qui exige de « renoncer à l'évidence en tant que mesure de la pensée » comme le formule Heidegger, cité par Vioulac. La lucidité retient ainsi, de Descartes, la nécessité d'un effort volontaire d'attention à ce qui devient alors manifeste, mais renonce à l'idéal cartésien de clarté et de distinction. À partir de ces définitions peuvent être posés dans un troisième chapitre (« La vérité et son destin »), les termes d'une mise à nu qui procède du mystère. Ce chapitre revient d'abord sur le mot grec pour vérité, « alètheia », qui est « le nom propre de l'Éclaircie, de l'Ouvert, de l'Étendue libre à laquelle la lucidité se doit d'accéder et que Heidegger n'a cessé de méditer[6] ». Prenant appui sur l'analyse étymologique du mot, Jean Vioulac rappelle que l'« alètheia » est la négation littérale de la « léthé » (par le privatif grec – a) qui désigne « ce qui échappe à la visibilité […] à la connaissance et à la conscience », synonyme du passif du « *kruptein* et de *kaluptein* », signifiant « se produire en secret[7] ».

Le fragment de Char cité plus haut, « Produis ce que la connaissance veut garder secret, la connaissance aux cent passages », s'éclaire alors d'un sens nouveau, en lien intime voire littéral avec cette terminologie grecque : la connaissance que la poésie peut et doit délivrer se donne donc sous la forme d'un dévoilement et d'une mise à nu, qui sont des traductions possibles d'une « alètheia » grecque toujours « seconde par rapport à la dimension de la léthé[8] ». Si le dévoilement s'enracine dans le mystère, le « voilement » est symétriquement « un mode spécifique de manifestation – de même que l'absence, quand quelqu'un nous manque, est un mode insigne de présence[9] », comme le précise Vioulac pour élucider cet extrait des *Hymnes de Hölderlin* :

> S'il faut chercher l'essance de la vérité dans la manifesteté de l'étant, le retrait et le voilement (*Verhüllung*) s'avèrent être un mode particulier de manifesteté. Le mystère (*Geheimnis*) n'est pas une borne située au-delà de la vérité, car pour laisser le mystère être véritablement ce qu'il est – la sauvegarde recelante de l'Être authentique (*verbergende Bewahrung des eigentlichen Seyns*) –, le mystère doit être manifeste en tant que tel. Un mystère qui n'est pas connu dans sa puissance de voilement (*in seiner verhüllenden Macht*) n'est pas un mystère. Plus le savoir du

[5] Jean Vioulac, *Apocalypse de la vérité*, *op. cit.*, pp. 18-19.

[6] *Ibid.,* p. 75.

[7] *Ibid.,* p. 76.

[8] *Ibid.,* p. 77.

[9] *Ibid.,* p. 83.

> voilement (*das Wissen um die Werhüllung*) se situe haut et plus le dire du voilement en tant que tel est véridique – plus sa puissance de retrait demeure intacte[10].

Ce propos de Heidegger s'applique à notre sens parfaitement aux modalités d'une connaissance spécifique à la poésie, qu'on nomme « mise à nu ». Mettre à nu et, partant, connaître poétiquement, consiste à lutter contre l'impulsion d'exhaustivité et de limpidité qui sous-tend toute « entreprise » de connaissance sans pour autant renoncer à la connaissance elle-même. De ce fait, la mise à nu est un dévoilement qui préserve son secret et respecte le retrait, une « connaissance du soir » pour paraphraser le titre choisi par Joë Bousquet à son recueil publié en 1947 : ne s'attachant ni à l'élucidation sans réserve ni à la suspension de toute entreprise de connaissance devant l'obscur, cette mise à nu de l'être, ou plus exactement des êtres, est la marche de l'amour autant que du poème.

1. Arpenter de proches et indéchiffrables paysages

Si le lien entre poésie et « *alètheia* » n'est pas surprenant sous la plume de Char qui cultive une certaine affinité avec Heidegger[11] et à plus forte raison avec la pensée grecque, notamment les présocratiques (Héraclite[12] au premier chef) au sein de son œuvre, il est, à notre sens, tout aussi pertinent pour lire Jouve, Frénaud et Bonnefoy. Un rapide parcours topographique offre à observer la proximité d'un mystère arpenté en des paysages, voire des « pays » dans chacune des poétiques, révélant des lieux de prédilection où il est possible d'entrer en contact avec ce qui échappe.

1.1. La clairière d'André Frénaud

En poursuivant l'herméneutique heideggérienne établie par Jean Vioulac, si l'on définit la mise à nu à la suite de l'auteur d'*Être et Temps* dans un rapport intime avec le mystère,

[10] Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin : La Germanie et Le Rhin*, *Martin Heidegger Gesamtausgabe*, op. cit., t. XXXIX, p. 119. Cité par Jean Vioulac dans *Apocalypse de la vérité*, *op. cit.*, p. 83.

[11] Patrick Née étudie cette « rencontre […] entre le penseur de l'Être sous la catégorie du Temps et le poète qui l'articule en Retour » dans *René Char, une poétique du retour,* ouvrage qui a nourri l'ensemble de nos réflexions sur René Char. Voir notamment « L'Historial contre l'historique » dans III. Poétique du temps dans *René Char, une poétique du retour,* Paris, Hermann Éditeurs, 2007, respectivement p. 21 et p. 76.

[12] Les relations du poète avec Héraclite sont, elles aussi, analysées par Patrick Née à l'aune d'une poétique du fragment liée à la pensée du temps, notamment dans le chapitre II. Du fragmentaire, *ibid.*, pp. 37-53.

l'absence, le voilement et le secret sont des « condition[s] de possibilité de la présence » car « l'Éclaircie de la clairière advient dans et contre une broussaille primitive[13] ». La métaphore de la « clairière », choisie ici pour thématiser la mise à nu, entre dès lors en écho avec une deuxième définition de la poésie, cette fois sous la plume d'André Frénaud dans un poème du recueil *Hæres* (1982) :

> La clairière, indiscernable, incernable,
> d'où partent et reviennent, que traversent,
> échappées, formes obscures…
> et le poète rêve
> d'une construction en marguerite,
> avec les pétales qui formeraient
> collerette blanche
> alentour du flux d'or intarissable,
> insoutenable. (*H*, 170)

Le mot « clairière » revêt une signification décisive dans la poétique de Frénaud car il est le nom d'un lieu de clarté traversé de « formes obscures », où l'homme chemine « vers une plénitude non révélée[14] » qui « [l]'oriente », pour paraphraser le poète, toujours dans *Hæres.* Désignant un « espace plus ou moins dégarni d'arbres dans un bois, une forêt », le terme suggère bien, par son noyau sémantique, une « clarté » au sens métaphorique ou un « moment privilégié » (*TLFi*). Dans ces vers de Frénaud pourtant, ce lieu *nu* et dégarni qui convoque l'imaginaire de la lumière est décrit comme « indiscernable » et « incernable ». À notre sens, la clairière est ainsi pour le poète l'incarnation de la mise à nu poétique avec sa part d'ombre et de mystère, en un lieu. Traversée de « l'azur trouble » (*É,* 168) et de « l'ombre glorieuse des nuages » (*É,* 169) dans *L'Étape de la clairière* (1966), la clairière est le lieu de ce qui « ne peut prendre forme qu'obscurci » (*É,* 176).

[13] Jean Vioulac, § 10. Abîme et mystère, « La vérité et son destin », *Apocalypse de la vérité*, *op. cit.*, p. 78.

[14] « C'est le moyeu qui se roidit, qui grince, / de l'énorme roue, de toujours en rumeur, / parmi laquelle tu vas, homme, t'efforçant, / vers une plénitude non révélée / qui t'oriente. », André Frénaud, *H*, 285. L'expression « vers une plénitude non révélée » donne son titre à l'ouvrage de Peter Schnyder qui cite ces mêmes vers en exergue à son *André Frénaud : « vers une plénitude non révélée »,* Paris, L'Harmattan, 1997.

La lecture du long poème[15] confirme les prestiges accordés à ce lieu symbolique, rappelant certes l'Éden par l'évocation d'un « ancien royaume » dès les premiers vers, mais surtout identifié comme un lieu paradigmatique du dévoilement, d'une mise à nu aux prises avec le mystère. Comme l'indique Peter Schnyder dans *André Frénaud : « vers une plénitude non-révélée »,* « le lieu frénaldien s'organise à partir d'un entre-deux qui laisse entrevoir ce qu'il cache. De là aussi la faveur accordée aux lieux-frontières, à la lisière, à la clairière[16] ». La deuxième strophe du texte place d'emblée la clairière sous le signe de l'énigme, dans l'indétermination et « la joie éparse au souffle indécis » (*É*, 178) à laquelle porte la poésie : « Est-il un lieu où devenir souverain dans la clairière ? / Est-elle un piège ou l'une des étapes annoncées ? » (*É* 167). Habituelles dans une poétique qu'on peut aisément qualifier de poétique de l'interrogation, le poète affirmant lui-même dans *Gloses à la sorcière* que « [l]e poème est comme le Sphinx, il interroge » (*GS*, 293), les nombreuses questions en suspens sont les traces tangibles d'un mystère où l'acte poétique vient se ressourcer. Dans ce texte métapoétique où il se livre à la glose de son recueil *La Sorcière de Rome,* le poète précise qu'il n'est pas de dévoilement sans leurres en poésie, car toute tentative d'élucidation court le risque de produire de nouvelles zones d'ombres : « Rien n'exclut que la glose, entreprise de dévoilement, ne puisse ajouter au poème de nouveaux leurres » (*GS*, 239). La clairière, si elle peut désigner métaphoriquement la lucidité du poète – « Il fait clair. Je vois clair » lit-on en anaphore dans la neuvième et la douzième strophes –, est plus simplement « un paradis frêle » (*É*, 183) où dominent les « lueurs d'approche » (*É*, 178) et l'éclaircie qui n'accèdent pas à la pleine lumière.

Plutôt qu'un avatar du jardin d'Éden, luxuriant et baigné de soleil, ce lieu hésitant, où « [u]ne harmonie gauchement pressentirait / l'imminence de la plénitude » (*É*, 178) est peut-être le lieu même du poème. Ainsi que l'écrit Roger Munier dans l'introduction « La clairière et l'ombre » à son essai sur André Frénaud,

> [l]e séjour humain où naîtra la parole poétique est clair-obscur, pareil au sous-bois frémissant, plein de bruits indistincts, d'appels énigmatiques, apparemment impénétrable. La lumière s'y diffuse, mais tamisée, disant et retenant à la fois les contours d'une apparence qu'elle découvre, mais ne livre pas vraiment. C'est le monde où nous sommes, étrange et beau, lisible par instants, mais qui reste indéchiffrable[17].

[15] Voir Laurent Fassin pour une anthologie récente des « longs » poèmes du poète, *André Frénaud. Où est mon pays ?*, édition et préface de Laurent Fassin, Paris, Gallimard, « Le Temps qu'il fait », 2023.

[16] Peter Schnyder, *André Frénaud : « vers une plénitude non révélée », op. cit.*, p. 98.

[17] Roger Munier, *L'Être et son poème*, *op. cit.*, pp. 22-23.

N'étant ni la clarté aveuglante de la lucidité ni la nuit opaque du rêve ou du néant, la lumière « tamisée » de la parole poétique témoigne d'un dévoilement, d'une « découverte » qui « ne livre pas vraiment ». Parce que le « monde où nous sommes » se donne dans son retrait, qu'il demeure proche et pourtant insaisissable, le poème s'y rapporte par une connaissance qui adopte le mystère comme mode de manifestation. Il peut alors se faire le lieu privilégié où le mystère se laisse *approcher* comme proximité, en faisant entendre le murmure indistinct du monde et en incarnant l'espace inconnu en « pays » :

> Où est mon pays ? C'est dans le poème.
> Il n'est pas d'autre lieu où je veux reposer.
> Tombeau vivifié par le flux des sèves,
> ma vie morte y chante à voix toujours fraîche.
> Prends-le dans ta voix, tu entendras crier
> l'univers qui violemment y construisit un nid
> et s'enfuit en tumulte (*IPP*, 139)

Lieu de repos paradoxal, le pays qu'est le poème s'apparente à la fois à une maison élue – maison sans toit et pourtant « si bien bâtie » (*IPP*, 90) invoquée dans « L'idéale maison » d'*Il n'y a pas de paradis* – et au tombeau définitif. Le pays du poème tient bien de l'énigme par l'interrogation inaugurale et par une stylistique oxymorique qui mêle la vie à la mort (« tombeau vivifié », « vie morte »), et la « construction » d'un habitat (le « nid ») à la fuite, dans une invitation double au calme et à la hantise. De même, les sons provenant du « nid », image topique du foyer réconfortant et du poème par le chant de l'oiseau, se font inquiétants au contact de l'adverbe « violemment » et du cri et du tumulte que l'on entend vociférer à travers l'assonance en [i]. Il n'en demeure pas moins que le poète enjoint son lecteur et sa lectrice à se saisir du mystère par l'acte même de l'écoute. Celui-ci revêt une proximité étonnamment tactile à travers l'impératif « prends-le » qui invite à un geste de la main et à l'appréhension sensuelle. Les paroles du poème, où l'univers crie et à la fois se dérobe, invoquent l'écoute mais une écoute bien spécifique, qui s'approprie et « prend » le mot du poète dans sa propre voix comme l'on prendrait un passant inconnu dans ses bras. La dimension distante et intellectuelle de l'ouïe qui, de même que la vue, n'est pas un sens du contact immédiat, est abolie dans le lieu mystérieux du poème où les mots entendus appellent à être pris en bouche et prononcés pour se faire parole, dans l'acte de leur émission comme dans celle de leur accueil. Bonnefoy affirme

cette même proximité sensuelle autorisée par la parole poétique à la fin de la section III des *tombeaux de Ravenne,* où la parole accède, aux côtés des cinq sens, au statut d'un « sixième sens[18] ».

Si le lieu mystérieux s'incarne dans la parole poétique, que le « pays » est « dans le poème » pour le dire avec les mots du poète, ce n'est pas à dire qu'il est un lieu rêvé, inventé et imaginaire. C'est, à l'inverse, une place réservée au mystère même de notre vie terrestre, la poésie étant un lieu d'approche de ce qui meurt, comme le formule admirablement Roger Munier, à propos de la clairière d'André Frénaud :

> Tenons-nous donc au domaine de l'ombre, qu'aussi bien nous n'avons jamais quitté. Si la clairière est le lieu du poème, celui de la poésie est de la clairière *et* de l'ombre à la fois, le lieu même, un moment transcendé dans la parole, mais irréconcilié quant au fond, de notre condition mortelle[19].

Par le dévoilement poétique qui allie mystère et proximité, nous rejoignons ainsi une définition rigoureusement phénoménologique – et ici plus précisément heideggérienne – du mystère, que Jean Vioulac formule en ces termes : « Dans et par le mystère, l'occulté *brille par son absence ;* le mystère est ce comme quoi *apparaît* ce qui est caché, la présence propre à l'absence ; *le mystère est la phénoménalité propre à la disparition*[20] ». Parmi les quatre poétiques de la mise à nu étudiées ici, celle de Frénaud est celle qui épouse le mieux cette définition du mystère comme « la présence propre à l'absence » : cultivant la négation, l'interrogation, le suspens, l'écriture réfractaire désigne paradoxalement *ce qui brille par son absence,* ce qui fait défaut et ce qui meurt, ne désespérant pas de la « clé » impuissante de la parole poétique devant les « portes qui se dérobent » :

> De la demeure qui faisait défaut
> absolument
> tu avais trouvé la serrure,
> moi la clé,
> par l'aride montagne
> parmi les ruines,
> afin qu'elle sache ouvrir

[18] Yves Bonnefoy, « Les tombeaux de Ravenne », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit*., p. 23.

[19] Roger Munier, *L'Être et son poème*, *op. cit.*, p. 57.

[20] Jean Vioulac, *Apocalypse de la vérité*, *op. cit.*, p. 82.

Pour nous deux *unique,*
La radieuse contrée indéfiniment
…inaccessible (*H,* 205)

1.2. « La fibre verte du monde est sensible ». Jouve et les couleurs du mystère

Bien que les échos thématiques soient moins évidents entre la poésie de Frénaud et celle de Jouve, ce dernier, aîné de vingt ans de Char et de Frénaud tous deux nés en 1907 et de trente-six ans de Bonnefoy né en 1923, établit, de même que les trois poètes de la génération suivante, le mystère en mode de manifestation. L'importance que Jouve accorde au mystère se vérifie d'abord dans la réception d'une œuvre réputée difficile et rétive à l'explicitation. D'après les mots de Jean Starobinski, celle-ci fait en effet partie d'« œuvres qui mettent au défi l'exégèse, – non qu'elles soient obscures, mais parce qu'elles gardent toujours leur mystère entier, irréductible à toute tentative d'élucidation[21] ». Le mystère est aussi un principe d'écriture revendiqué par le poète qui affirme dans *En miroir* (1954) que « […] le secret est intime à l'œuvre, car il n'y a pas une œuvre de quelque importance qui veuille livrer son fond, et expliquer son but avec son origine » (*EM*, II, 1057). Garants de la qualité de l'œuvre d'art et consubstantiels à la parole poétique, le mystère et l'épiphanie tiennent d'une thématisation largement religieuse, que le poète conjugue à l'exploration de l'Inconscient à partir de poèmes publiés initialement sous le titre *Mystérieuses noces* en 1925 – date qui marque une rupture esthétique et spirituelle pour Jouve[22] – repris dans les premières sections des *Noces* (1925-1931). Le mot « clairière », bien qu'il ne soit pas, comme chez Frénaud, un maître-mot de cette poétique, apparaît dans le diptyque de poèmes « Géants » et « Autres Géants » dans la section « Le père de la terre » de *Noces,* recueil où l'incarnation topologique du mystère est particulièrement prégnante :

Primitivement
La clairière était belle en une herbe sacrée.
Et pour la première fois à l'ombre qui est profonde

[21] Jean Starobinski, Paul Alexandre, Marc Eigeldinger, *Pierre Jean Jouve, poète et romancier,* Neuchâtel, La Baconnière, 1946, p. 16.

[22] À ce propos, voir notamment la note « Le problème des premiers livres » d'Yves Bonnefoy qui inaugure *Œuvre* [de Pierre Jean Jouve] : « Pierre Jean Jouve voulait qu'on ne republie pas — et même qu'à l'occasion l'on détruise – toute une partie de son œuvre, celle qui a précédé les *Mystérieuses Noces,* de 1925, celle donc qui s'achève l'année d'avant avec le petit recueil *Prière.* », t. I, *op. cit.*, p. LXXXVII.

Comme la mer.

Les géants verts

Arbres, comme la verge doit monter,

Se tenaient avec majesté sur les deux bords

Sombres (*Noces,* 170).

Ces deux premières strophes de « Géants » donnent à voir la clairière comme un lieu mystérieux, entouré d'arbres et traversée d'ombres. Référant à une mythologie « primitive » par l'adverbe inaugural, la figure du géant recouvre à la fois les « géants verts » que sont les arbres et les « Idoles » des religions antiques, évoquées dans la suite du poème : « Les géants étaient sur la terre en ces temps-là / Ces héros fameux dans l'antiquité, ces / Idoles […] » (*Noces,* 170). Ce rapprochement révèle la présence mystérieuse dont les paysages, et en particulier la silhouette intimidante des arbres, sont investis dans les poèmes de Jouve. Le paysage visible s'augmente d'une profondeur invisible que l'œil ne distingue pas mais qui affleure dans l'« ombre » et dans l'« herbe sacrée ». Les assonances tissent un écho sonore et chromatique entre la profondeur de l'« ombre » et les « bords sombres », tandis que la comparaison avec « la verge » établit l'arbre au centre d'un réseau symbolique dense qui emprunte à l'imaginaire biblique par « une triple homologie entre le sexe masculin, l'arbre et le serpent[23] ». Le poème « Autres géants » reprend en la modifiant légèrement la première strophe de « Géants » : si l'adjectif « sacrée » et la comparaison avec la mer sont supprimés, le paysage demeure une incarnation sensuelle du mystère :

Primitivement

La clairière était belle en herbe

Et pour la première fois à l'ombre.

Les géants

Arbres penchés des deux côtés.

Et frémissants

Par leurs plus faibles feuilles par le bas

Des bois libidineux laissent l'azur s'enfuir.

C'était heureux ;

et l'on voyait au fond

Monter des bois cette fois montueux

[23] Benoit Conort, *Pierre Jean Jouve. Mourir en poésie*, *op. cit.*, p. 37.

Vapeurs, sueurs

et l'on entendait sous le ciel des orphéons (*Noces,* 171).

Dans cette deuxième version, le paysage du mystère est moins immédiatement rattaché au sacré mais se donne toujours sous une forme érotique : les arbres comparés là à la verge dans leur érection vers le ciel deviennent ici des « bois libidineux » qui, « frémissants » comme des corps humains, exhalent « vapeurs, sueurs ». La disposition typographique du poème participe activement de la mise à nu du mystère en isolant minutieusement les vers qui rendent palpable la manifestation furtive d'une présence : « Les géants », « Et frémissants », « et l'on voyait au fond », « et l'on entendait sous le ciel des orphéons ». L'appréhension du mystère ne peut se faire que dans une proximité sensible, par les sonorités feutrées d'une harmonie suggestive qui mime le bruissement des feuilles (« Par leurs plus faibles feuilles par le bas ») ou par des sensations imprécises qui donnent à sentir une présence invisible, dans la musique lointaine des orphéons, dans la ligne de fuite de l'horizon ou la montée confusément sentie d'insaisissables « vapeurs » et « sueurs ». Malgré cette palette de sensations troubles, les feuilles, les arbres et l'azur déclinent la couleur verte en des nuances sombres et claires, qualifiant la présence mystérieuse par sa seule épaisseur chromatique. Nous avons déjà mentionné le motif privilégié de l'herbe et les nombreuses symboliques de la couleur verte dans la poétique de Pierre Jean Jouve, notamment mis en valeur par Benoît Conort dans son étude du « paysage funèbre[24] ». Les arbres, qui prolongent sous une forme nouvelle la primauté du « vert » sont à la fois des figures phalliques, mythologiques et bibliques, réunissant les référentiels religieux et psychanalytiques que le poète souhaite articuler dans sa poésie. Selon Benoît Conort, l'« importance accordée par Jouve au règne végétal et à la couleur verte […] laisse entrevoir un cycle dont la mort n'est qu'un des moments[25] ». Ce qui meurt se « colore » ainsi étonnamment d'une présence sensible, par le primat d'une palette chromatique qui décrit aussi ce qui naît, ce qui verdoie, prolifère et perfore la terre pour manifester son désir vital.

Le poète loge ainsi l'espoir d'une présence dans la conscience du néant et de la mort par une thématisation du mystère sous le signe de la couleur. À la manière du peintre Delacroix à qui il voue, comme Baudelaire, une grande admiration[26], Jouve restitue, en poète « coloriste »,

[24] *Ibid*., pp. 35-39.

[25] *Ibid.,* p. 36.

[26] Voir le chapitre « Écrire comme on peindrait : Pierre Jean Jouve critique d'art », consacré au paradigme pictural dans l'écriture du poète, dans le livre de Béatrice Bonhomme, *Pierre Jean Jouve. La quête intérieure*, *op. cit.*, pp. 235-263.

une dimension sensible à ce qui échappe à la vue et à la saisie rationnelle, évoquant, dans différents poèmes de cette même section de *Noces* qui donne une *coloration* biblique aux lieux, « l'or [qui] se repose / Subtilement dans le vert » (*Noces,* 176), « la dorure de la chose aimée » (*ibid.,* 178), « l'herbe [qui] triomphe rose et vert » (*ibid.,* 179), « le ciel admirable perpendiculaire et bleu » (*ibid.,* 179), « le vent noir » (*ibid.,* 180) et un « seul nuage » qui a « la couleur d'un pantalon rose » (*ibid.*). Dans sa biographie *Pierre Jean Jouve. La quête intérieure*, Béatrice Bonhomme rappelle que Delacroix fait partie, avec Courbet et Meryon, des « peintres qui constituent le substrat de l'art poétique de Pierre Jean Jouve[27] », car comme on l'observe dans *Tombeau de Baudelaire* (1958), l'« aura mystérieuse » du peintre tient en partie à ce qu'il soit un « constructeur expressif de la couleur[28] ». Dès lors, dans la droite ligne de peintres qui revendiquent le primat de la couleur sur la forme – Delacroix étant « un prodigieux coloriste » selon le mot même de Baudelaire[29] –, le poète préfère thématiser la nature par une palette chromatique plutôt que par la mise en lumière des lignes ou des formes. Les multiples motifs qui complexifient la prédilection de Jouve pour le vert (les arbres, les feuilles, l'herbe, la verdure…) font signe vers une incarnation du mystère par la couleur, à l'image du poème « Saison » toujours dans « Le père de la terre », où le poète affirme que « [l]a fibre verte du monde est sensible » :

> Or l'ombre vient des feuilles
> Toujours
> La fibre verte du monde est sensible
> Trompeuse à cause des parasites à s'y méprendre
> Du même vert bouge confusément
> Toujours,
> Et toujours l'horizon lance des voies solaires
> Pour aller vers ailleurs, d'autres airs, pour saigner
> Dans les ombres, d'autres rues
> Pour s'élever sur d'autres montagnes amères (*Noces,* 166).

[27] *Ibid*., p. 242.

[28] Pierre Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire*, *op. cit.*, pp. 69-79.

[29] Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, *O.C.*, t. II, *op. cit.*, p. 636, cité par Béatrice Bonhomme, *Pierre Jean Jouve. La quête intérieure*, *op. cit.*, p. 243.

Le vert qui « bouge confusément », animé par les vies minuscules qui se cachent sous la terre et les rayons du soleil qui « saignent » par leur lumière rougeoyante, témoigne d'un mystère difficile à débrouiller par la vue. L'ombre, associée, comme dans « Géants » et « Autres géants », aux incarnations de la couleur verte que sont les arbres et les feuilles, trouble en effet la vision, dans la silhouette d'un lieu aux contours fuyants. D'autres sens prennent alors le relai dans l'écriture, pour restituer une proximité au regard et rendre « sensible » cette « fibre verte du monde » par d'autres biais que la vue : le bruit des feuilles qu'on entend dans les allitérations en fricatives et en labiales, le toucher liquide d'une lumière qui saigne et la dureté incisive des montagnes. Si la vision est « trompeuse », parce qu'elle recèle une réalité invisible à l'œil nu, l'intuition d'une présence « sensible », d'un mystère vert qui se manifeste essentiellement en se dérobant au regard, est juste.

1.3. Les arbres de Bonnefoy, d'« impassibles garants » de la présence

Les arbres, qui constituent un motif majeur des paysages du mystère invoqués par Jouve, sont tout aussi chers à Bonnefoy, comme l'ont souligné d'importants travaux critiques sur le concept central du « lieu » dans l'œuvre de celui-ci[30]. Tout au long de son œuvre, le poète écrit des poèmes entièrement dédiés aux arbres[31], qui font à la fois signe, comme chez Jouve, vers un temps immémorial, notamment par l'imaginaire édénique de l'arbre de la connaissance, et vers un *hic* et *nunc* irréductible. Capital pour nos réflexions sur le dévoilement en poésie, le texte « Paul Valéry », paru dans les *Lettres nouvelles* en septembre 1963, rappelle déjà à la mémoire l'existence singulière et mortelle de « *cet* olivier », qui est une manifestation du « mystère de la présence ». En dépit de sa simplicité et de sa similitude avec ses semblables, l'arbre parmi les arbres demeure l'indice insigne de la présence car « [c]et olivier, aussi bien cet olivier, mais dans sa différence profonde » est « [u]n être dans ce lieu-ci[32] ». Les arbres, empreints de majesté, voire d'une certaine « austérité » comme il est dit dans le poème « Aux arbres » (*Douve,* 64) du recueil *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), se tiennent pourtant « proches de moi » (*ibid.*). Cette proximité semble être un trait essentiel du mystère

[30] Voir notamment Patrick Née, *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*, *op. cit.* (1999). Voir également la quatrième partie « La religion d'Yves Bonnefoy » du livre de Sophie Guermès qui étudie la question du lieu dans quatre poétiques (Rimbaud, Saint-John Perse, Char et Bonnefoy), *La poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, *op. cit.* (1999).

[31] Voir « Aux arbres », *Derniers gestes* (*Douve*, 64), « L'arbre, la lampe », *Un feu va devant nous* (*PE*, 137), « Les Arbres », I (*CF*, 492-493), « Les Arbres » (*LLCA*, 776-780).

[32] Yves Bonnefoy, « Paul Valéry », *L'Improbable et autres essais, op. cit.*, p. 100.

que les arbres expriment dans les différents poèmes qui les prennent pour sujet principal : l'adjectif « proche » apparaît aussi dans « L'arbre, la lampe » de *Pierre écrite* (« Proche étant le sommeil dans la sève du monde / Simple le battement de l'âme partagée » (*PÉ*, 137) et les « amandiers » du poème « Les arbres » sont « près de nous » (*CF*, 492) dans *Ce qui fut sans lumière.* Quant aux « Arbres » dans *Le Théâtre des enfants* (*La Longue Chaîne de l'ancre*)*,* ils ont d'« épaisses branches bleues qui sont comme des bras qui s'ouvrent de toutes parts, on dirait pour étreindre, on ne sait qui, pourtant, dans ce ciel où il n'est personne » (*LLCA*, 779).

Dans « Aux arbres » de *Douve*, la « fibreuse matière et densité » rappelle « la fibre verte du monde [qui] est sensible » du poème « Saison » de Jouve. Ce poème dédié aux arbres, qui ouvre la section « Derniers gestes »*,* est en effet sous-tendu par l'imaginaire de la mort, fortement lié à la couleur verte dans la poétique jouvienne. Cette section est la deuxième d'un recueil composé de cinq parties, qui sont « comme cinq actes d'une tragédie classique dont la disposition exerce le franchissement du négatif[33] », comme l'observe Jérôme Thélot dans la notice de *Douve* dans les *Œuvres complètes*. « Derniers gestes »*,* succédant à la mise à mort de Douve – « le signifiant de toute réalité possible » d'après le mot du poète – dans la première section du recueil « Théâtre »*,* est une section qui, « prenant ses distances d'avec ce sacrifice, cherche ensuite à énoncer le sens de la mort[34] ». Aussi, les arbres sont-ils, dans ce poème, une empreinte paysagère de la frontière poreuse entre le visible et l'invisible. Ce sont des figures mortuaires qui délimitent un « pays » de la mort mais qui, en même temps, invitent à la proximité sensuelle avec le mystère par l'épaisseur charnelle de leur « fibreuse matière et densité » :

AUX ARBRES

Vous qui vous êtes effacés sur son passage,
Qui avez refermé sur elle vos chemins,
Impassibles garants que Douve même morte
Sera lumière encore n'étant rien.

Vous fibreuse matière et densité,
Arbres, proches de moi quand elle s'est jetée
Dans la barque des morts et la bouche serrée
Sur l'obole de faim, de froid et de silence.

[33] Jérôme Thélot, Notice du recueil Du mouvement et de l'immobilité de Douve, *O.C.*, *op. cit.*, p. 1395.
[34] *Ibid.*

J’entends à travers vous quel dialogue elle tente
Avec les chiens, avec l’informe nautonier,
Et je vous appartiens par son cheminement
À travers tant de nuit et malgré tout ce fleuve.

Le tonnerre profond qui roule sur vos branches,
Les fêtes qu’il enflamme au sommet de l’été
Signifient qu’elle lie sa fortune à la mienne
Dans la médiation de votre austérité (*Douve,* 64)

Comme dans les forêts enchantées des contes de fée, les arbres sont doués d’un mouvement performatif qui, dès le premier quatrain, accompagne la figure mystérieuse de Douve dans son passage vers la mort. Leur « effacement » puis leur réunification sur le sillage de Douve permet de rendre la disparition de celle-ci particulièrement visuelle, comme l’image furtive d’une ombre engloutie par la forêt. Ils incarnent donc une présence qui entoure et rend l’absence palpable, permettant de la *dire* autrement que par le silence ou la pure négation. Si les termes qui signalent l’absence sont ici nombreux (« effacés », « refermés », « impossibles », « rien »), la résurrection de Douve s’énonce avec un espoir qui confine à la certitude, grâce aux arbres, témoins silencieux de la présence, « Impassibles garants que Douve même morte / Sera lumière encore n’étant rien ». Les trois quatrains suivants affirment chacun à sa manière la proximité d’un mystère qui s’offre au poète à travers cette figure d’intercesseur des arbres : ils sont « proches de moi » lorsque Douve se « jette » dans la barque des morts, image mythologique d’une traversée funeste. Le poète entend le dialogue posthume de Douve avec le monde des vivants « à travers » les arbres dans le troisième quatrain, où il se sent « appartenir » aux arbres dans l’épreuve d’une proximité toujours plus affirmée. Dans le dernier quatrain enfin, ce sont encore les arbres qui sont les catalyseurs, la « médiation » d’une union entre le poète et Douve dont les destins finissent par être intimement liés. Par la figure des arbres qui désignent un lieu à la fois proche et « austère », la spéculation de la mort se mue en proximité physique, jalonnée par des gestes, des paroles et l’étreinte qui sont les modes de manifestation érotiques du mystère.

Le poème « Les Arbres » du recueil *Ce qui fut sans lumière* (1987) donne à voir ce que Patrick Née identifie dans la poétique de Bonnefoy comme « une dualité qui conditionne la

question du lieu comme telle : celle de l'Ailleurs et de l'Ici[35] », centrale à l'ensemble de l'œuvre. Dans le poème, un couple désigné par le pronom « nous » se *penche* sur les arbres, depuis une terrasse qui leur « fut chère ». Aux « amandiers » qui se tiennent *ici,* dans la proximité, s'opposent les « chênes » de *là-bas* :

LES ARBRES

Nous regardions nos arbres, c'était du haut
De la terrasse qui nous fut chère, le soleil
Se tenait près de nous cette fois encore
Mais en retrait, hôte silencieux
Au seuil de la maison en ruines, que nous laissions
À son pouvoir, immense, illuminée.

Vois, te disais-je, il fait glisser contre la pierre
Inégale, incompréhensible, de notre appui
L'ombre de nos épaules confondues,
Celle des amandiers qui sont près de nous
Et celle même du haut des murs qui se mêle aux autres,
Trouée, barque brûlée, proue qui dérive,
Comme un surcroît de rêve ou de fumée.

Mais ces chênes là-bas sont immobiles,
Même leur ombre ne bouge pas dans la lumière,
Ce sont les rives du temps qui coule ici où nous sommes,
Et leur sol est inabordable, tant est rapide
Le courant de l'espoir gros de la mort.

Nous regardâmes les arbres toute une heure.
Le soleil attendait, parmi les pierres,
Puis il eut compassion, il étendit
Vers eux, en contrebas dans le ravin,
Nos ombres qui parurent les atteindre

[35] Patrick Née, « Yves Bonnefoy : De "lieux" en lieu », intervention du 5 février 2016 dans le cadre du séminaire « Le Parti pris des lieux » à l'Université Sorbonne nouvelle, texte intégral disponible en ligne : https://geographielitteraire.hypotheses.org/files/2015/12/NÉE-Bonnefoy-5-02-16.pdf.

Comme, avançant le bras, on peut toucher,
Parfois, dans la distance entre deux êtres,
Un instant du rêve de l'autre, qui va sans fin (*CF*, 492)

Encerclé par le verbe « regarder » en antépiphore, le poème cadre ici une parcelle de temps brève (« une heure »), de l'imparfait de la première strophe au passé simple de la dernière, déjà empreint de la mélancolie de ce qui s'achève. La contemplation prend, contre toute attente, la forme d'un toucher amoureux, faisant du sens de la distance qu'est la vue un sens de la proximité : grâce à la lumière du soleil qui « touche » différents endroits de ce qui n'est accessible que par les yeux, le point de fuite de la vision se trouve à portée de mains, dans la superposition des ombres d'*ici* aux ombres de *là-bas*. Les deux personnages unis par le pronom « nous » se portent ainsi au contact tactile des arbres qui s'étendent au loin, dans une étreinte qui excède la contemplation visuelle, pour « atteindre », « toucher », se « mêle[r] » à ce qui se dérobe aux mains. Sur le « seuil » de la maison, par le contact tendre « de nos épaules confondues », l'ombre des « amandiers qui sont près de nous » se replie sur la silhouette immobile des chênes au loin, qui sont « les rives du temps ». L'amour apparaît ici comme un mode d'intelligibilité du paysage et de l'instant plus que comme un thème du poème, car il qualifie une approche entre les êtres : il est dans la « compassion » de la lumière du soleil qui éclaire les « chênes » jusque-là obscurs et lointains aussi bien que dans la transaction secrète qui abolit la distance entre deux êtres dans les derniers vers du poème. À ces deux êtres qui se tiennent proches, l'un de l'autre mais aussi du paysage qu'ils contemplent, un mystère se livre et se laisse apprivoiser dans l'accueil généreux d'une présence dont les arbres sont l'indice ou le signe.

Dans les notes de l'édition aux *Œuvres poétiques,* Patrick Labarthe, qui commente le texte en prose « Les Arbres » du *Théâtre des enfants,* revient sur la « sympathie » du poète pour les arbres, citant quelques lignes de celui-ci sur des illustrations d'Agnès Prévost dans *Plusieurs raisons de peindre des arbres* (2012) :

> La sympathie pour l'arbre est de toujours chez Bonnefoy : « L'inconscient est un arbre, et cet arbre n'est pas celui du jardin d'Éden, au fruit dangereux, c'est, archétypal, infini, ce monde où les enfants nus jouaient haut, au début des temps, dans le feuillage. Riant, poussant des cris de toutes les couleurs. » Ainsi peut-on lire cette prose [Les arbres] comme allégorisant ce moment où l'enfant passe de

> l'évidence à l'énigme, quand les réalités se font intensément proches autant que pleinement silencieuses[36].

Ce propos cité de Bonnefoy, détachant pour un instant l'arbre du réseau symbolique de la Genèse, l'associe à la nudité innocente d'un Éden rapatrié dans le séjour terrestre, qu'il est possible de relier à l'existence de chacun : l'enfance. Dès lors, on comprend mieux pourquoi il y aurait, pour Bonnefoy, *plusieurs raisons d'écrire les arbres.* Un « pays de cette sorte », où « c'est d'arbre en arbre que l'on va » comme on lit dans « Les Arbres » du « Théâtre des enfants », s'apparente bien en effet « au vert paradis des amours enfantines » que Baudelaire invoque dans « Mœsta et Errabunda » (*FdM,* 63). La figure privilégiée de l'arbre y incarne une connaissance sensuelle qui demande patience, humilité et tendresse face à ce qui ne se livre qu'en se retirant. Celui qui chemine « d'arbre en arbre » se confie ainsi au mystère sans chercher à l'élucider, dans la « proximité de parole », du toucher, des bruits indistincts :

> Et voilà qu'il fait quelques pas, bien qu'il n'y ait pas de chemins dans cette herbe du bout du monde – dans ce silence –, et il arrive bientôt devant un chêne, il s'arrête, il le regarde, il attend : et c'est parce que cette majesté, cette beauté lui demande d'attendre, et en même temps de s'asseoir, ce qu'il fait, sur une des pierres qui affleurent, il s'en aperçoit maintenant, au travers de la nappe d'herbes, mais sans la déchirer, ou à peine. Que faire, toutefois, quand on est assis au pied d'un grand arbre ? Quand on entend dans ses branches une agitation légère, d'oiseaux peut-être, de feuilles que remue une faible brise ? « Compte-nous, compte-nous », semble lui dire un brin d'herbe. Il compte un peu, mais il a plutôt envie de faire à deux mains un trou dans le sol, d'en dégager la terre brune, qui semble fraîche, puis de s'allonger dans cette herbe, de placer dans son échancrure son visage (*LLCA*, 1227)

C'est ainsi au sens du toucher qu'est confiée, dans ces lignes, l'approche de ce qui est, remplaçant le mesurable par l'illimité. L'impossibilité de « compter » les brins d'herbes qui appellent pourtant à être saisis signe l'échec ou plutôt l'incomplétude d'une appréhension rationnelle et mathématique, en même temps qu'elle révèle une prédilection pour le contact tactile, la caresse et l'étreinte. Ainsi que le poète l'affirme de Baudelaire, qui « privilégie sur toutes les autres les sensations olfactives », cette primauté du toucher « lui vaut [à lui aussi] de se détourner de ce qui, dans le visuel ou même dans l'auditif, est si fréquemment aliéné par les comportements ordinaires, ceux qui enferment les choses dans leur dehors par géométrie mesurable[37] ».

---

[36] Patrick Labarthe, Notice à la section « Le Théâtre des enfants » du recueil *La Longue Chaîne de l'ancre, O.C.*, *op. cit.*, p. 1567. Citation d'Yves Bonnefoy dans *Plusieurs raisons de peindre sur les arbres* (sur des illustrations d'Agnès Prévost), Clichy, Corlevour, 2012, p. 24.

[37] Yves Bonnefoy*, Baudelaire : la tentation de l'oubli*, op. cit., p. 36.

1.4. René Char, « pétri des secrets de mon arrière-pays »

La connaissance qui privilégie l'approche sensuelle est tout aussi structurante dans l'œuvre de René Char qui, comme les trois autres poètes, incarne le mystère en un pays proche, la « Terre sur quoi l'olivier brille » pour paraphraser « Les trois sœurs » dans *Le Poème pulvérisé* de *Fureur et mystère* (1948). Le mot « mystère », mis en exergue dans le célèbre titre, constitue une pierre angulaire de cette poésie réputée difficile voire hermétique. Pourtant, ainsi que nous le rappelle Sophie Guermès, le souci constant du lieu ancré, référant le plus souvent à la Provence natale du poète, forme un contraste étonnant à la lecture des poèmes qui résistent à l'élucidation tout en livrant des repères géographiques facilement identifiables : « Le lecteur prévenu de la "difficulté" de l'œuvre de Char sera surpris de constater l'attention de tous les instants portée à la nature, "matière" et "fond lumineux" de ses textes, comme ils l'étaient déjà […] de ceux de Rimbaud[38] ». Les lieux et les êtres les plus simples sont alors ceux qui recèlent le plus de mystère, dans une poésie qui se fait, toujours selon le mot de Sophie Guermès, « un témoignage en faveur de la terre[39] ». Le mystère est ainsi, plus qu'une thématique, une approche poétique : ne renonçant pas à la connaissance de ce qui se dérobe mais congédiant la saisie rationnelle, le poème « produit » l'intelligibilité érotique et sensuelle d'un lieu qui oscille entre l'Ici et l'Ailleurs, pour reprendre la terminologie proposée par Patrick Née dans *L'Ailleurs en question*[40]. Cette tension, déjà observée par Patrick Née chez Bonnefoy, permet de rapprocher les deux poètes malgré leurs divergences esthétiques par une tentative commune de loger l'Ailleurs dans l'Ici, l'Arrière-pays, qui donne son titre à l'essai de Bonnefoy de 1972, dans le Pays[41]. Ce que Patrick Werly nomme le « rapatriement du mystère dans la parole » dans l'écriture de Bonnefoy[42] peut tout à fait s'appliquer à la poésie de René Char qui, en poète résolument athée, affirme l'existence d'un mystère ici-bas, d'un sacré invisible, intangible mais immanent, que l'on peut *approcher,* au sens fort du terme, par la parole poétique. Certains lieux ou des figures animales et végétales qui y sont liées incarnent de manière privilégiée la

[38] Sophie Guermès, « René Char : l'essentiel et l'inaccompli », *La poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, *op. cit.*, p. 134.

[39] *Ibid.*

[40] Patrick Née, « L'Ailleurs de René Char », *L'Ailleurs en question,* Paris, Hermann, « Savoirs Lettres », 2009, pp. 195-213.

[41] Nous empruntons toujours ici les termes de Patrick Née qui étudie « "L'Arrière-pays" dans le "Pays" » dans la poésie de René Char, *ibid.,* p. 196.

[42] Voir la partie II. La poésie, rapatriement du mystère dans la parole dans le livre de Patrick Werly, qui a nourri nos réflexions sur le mystère, dans *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin*, *op. cit.*, p. 97.

proximité de ce mystère dans les poèmes de Char : ainsi en est-il du « loup de velours noir » (*PA*, 342) que le poète évoque « amoureusement » dans la section *Lettera Amorosa* et dans le poème « Marmonnement » de la section « Poèmes des deux années » du recueil *La Parole en archipel* (1952-1960) :

> Pour ne pas me rendre et pour m'y retrouver, je t'offense, mais combien je suis épris de toi, loup, qu'on dit à tort funèbre, pétri des secrets de mon arrière-pays. C'est dans une masse d'amour légendaire que tu laisses la déchaussure vierge, pourchassée, de ton ongle. Loup, je t'appelle, mais tu n'as pas de réalité nommable. De plus, tu es inintelligible. (*PA,* 369)

Le loup, « animal emblématique du poète[43] » selon le mot de Danièle Leclair, « pétri des secrets » de l'« arrière-pays » du poète, symbolise la rencontre de l'Ici (grâce au déterminant possessif « mon ») et d'un Ailleurs, réunis en cette figure indomptable et « légendaire » du bestiaire nocturne. Dans le poème, l'animal conserve son mystère et tait son secret, car il n'est pas « nommable[44] » ni intelligible, malgré l'appel de proximité formulé par le poète. Il faudrait ici comprendre le poème comme l'intelligence érotique de ce qui échappe à la compréhension conceptuelle : ainsi que dans « Les arbres » de Bonnefoy, l'amour apparaît en effet comme un mode d'intelligibilité plus qu'un thème : il définit les termes d'une connaissance poétique qui approche amoureusement le lieu ou l'autre être (en l'occurrence le loup) pour les dévoiler sans en divulguer le mystère. Comme nous le verrons avec les bêtes furtives, dévoiler le loup, dont le poème énonce ici la mystérieuse complexion et la densité irréductible, revient à délaisser la symbolique « légendaire » de l'animal qui en éclipse la présence pure, en faveur d'une approche intime. Le dévoiler, c'est aussi le « reconnaître » comme son égal et son prochain, avec lequel il est possible de partager une sensibilité commune au temps et à l'espace, cheminant comme deux êtres vivants et mortels, « ensemble, bien que séparés » :

[43] Voir l'entrée « Loup » du *Dictionnaire René Char,* rédigée par Danièle Leclair : « C'est que le loup est un animal emblématique du poète, qui en fait son double secret : le loup se rattache à toutes les histoires populaires restées dans les mémoires, de battues, de traques et de danger encouru. Comme animal sauvage et sans attache, il se trouve alors valorisé par rapport à l'animal domestique, et rapproché du vagabond et du "Transparent". », *Dictionnaire René Char,* sous la direction de Danièle Leclair et Patrick Née, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 351.

[44] La troisième partie du poème « Lascaux » dans la section « La Paroi et la Prairie » de *La Parole en archipel* porte le titre « La bête innommable » et dessine, en écho avec ce texte, le portrait du loup en animal originel. Comme Bataille, Char est fasciné par l'imaginaire de Lascaux et des époques primitives qui indiquent pour lui un « matin » du monde sur lequel le poème doit lever le voile de l'oubli.

> Continue, va, nous durons ensemble ; et ensemble, bien que séparés, nous bondissons par-dessus le frisson de la suprême déception pour briser la glace des eaux vives et se reconnaître là. (*PA*, 369)

La mise à nu est ainsi une approche qui, se refusant à faire le tour de ce qui *est* pour le figer en image pérenne et collective, respecte la part secrète de toute chose, du loup mais aussi bien d'une fleur ou d'un carré de jardin. Reprenant le lexique de l'intimité amoureuse, le poète, « épris » du loup qui est son proche, se dit, de même, « épris de ce morceau tendre de campagne » dans le poème « Bien égaux » de *Fureur et mystère* :

> BIEN ÉGAUX
>
> Je suis épris de ce morceau tendre de campagne, de son accoudoir de solitude au bord duquel les orages viennent se dénouer avec docilité, au mât duquel un visage perdu, par instant s'éclaire et me regarde. De si loin que je m'en souvienne, je me distingue penché sur les végétaux désordonnés de mon père, attentif aux sèves, baisant des yeux formes et couleurs que le vent semi-nocturne irriguait mieux que la main infirme des hommes. Prestige d'un retour qu'aucune fortune n'offusque. Tribunaux de midi, je veille. Moi qui jouis du privilège de sentir tout ensemble accablement et confiance, défection et courage, je n'ai retenu personne sinon l'angle fusant d'une Rencontre.
>
> Sur une route de lavande et de vin, nous avons marché côte à côte dans un cadre enfantin de poussière à gosier de ronces, l'un se sachant aimé de l'autre. Ce n'est pas un homme à tête de fable que plus tard tu baisais derrière les brumes de ton lit constant. Te voici nue et entre toutes la meilleure seulement aujourd'hui où tu franchis la sortie d'un hymne raboteux. L'espace pour toujours est-il cet absolu et scintillant congé, chétive volte-face ? Mais prédisant cela j'affirme que tu vis ; le sillon entre ton bien et mon mal. La chaleur reviendra avec le silence comme je te soulèverai, Inanimée (*F&M*, 251).

De nombreux textes de René Char rendent hommage à l'Isle-sur-la-Sorgue et plus largement au Vaucluse dont le poète est originaire, inscrivant le lieu dans un « pays », tantôt par des références toponymiques précises (« La Sorgue », « Le Thor », Deuil des Névons », « Chérir Thouzon » etc.) ou par de longues hypotyposes de couleurs, d'odeurs, de végétaux et de lumières qu'on peut aisément localiser en Provence. Grâce à la métonymie « un morceau tendre de campagne », « Bien égaux » désigne le jardin comme une réplique miniature ou un échantillon paysager de ce décor provençal, abolissant la distance propre à l'appréhension visuelle par la « tendresse », la « docilité » et le « visage » d'un lieu qui se laisse apprivoiser et qui prend corps pour incarner l'enfance. Par-delà la symbolique d'un lieu où règne l'autorité du père, l'Éden est rapatrié en un « morceau » de terre familier, cultivé par « la main infirme des hommes » mais dont le mystérieux écosystème prolifère à l'abri du « vent semi-nocturne ». Ainsi que l'écrit Sophie Guermès, « [s]i le poète se penche sur la terre, comme il nous l'apprend

dans “Bien égaux”, c’est peut-être pour s’incorporer la part du divin qui parfois en affleure[45] ». Bien que Char récuse l’idée d’une transcendance religieuse, le jardin incarne donc un sentiment du sacré fortement ancré dans la terre, un sacré qui, prenant corps, s’offre à l’approche sensuelle. Arpenté en compagnie d’un être cher et saisi par l’odeur de la « lavande » et le goût du « vin » qu’évoquent les vignes, le paysage revêt une épaisseur synesthésique irréductible à la vue et invite au « privilège de sentir tout ensemble ». Les gestes décrits sont des gestes d’amour : « épris » comme il le sera du loup dans « Marmonnement », le poète se « penche sur les végétaux désordonnés », inspire les « sèves » et « bais[e] des yeux formes et couleurs ». Pour ne pas « offenser » le loup, ou « offusquer » ce jardin des jeunes années, pour leur demeurer fidèle et ne pas les déformer, le mot du poème doit s’efforcer de dévoiler sans figer, se faire geste caressant plutôt que désignation définitive.

Dans le second alinéa, cette tendresse, qui est des mots et des gestes, s’infléchit en érotisme sous « l’angle fusant d’une Rencontre[46] » qui clôt le mouvement précédent. La proximité physique du couple cheminant « côte à côte », « l’un se sachant aimé de l’autre » guide alors le regard vers l’épiphanie d’une nudité féminine au centre de ce deuxième alinéa. Le geste de mise à nu, ne s’appliquant pas à un corps identifiable, désigne peut-être le poème tout entier comme le lieu d’« une chétive volte-face », créant un point de basculement dans le système temporel du texte : quittant l’imparfait dont la valeur aspectuelle prend souvent le pas sur la valeur chronologique dans les poèmes de Char[47], le poème convertit le passé en présent (« j’affirme que tu vis ») avant de le transformer en projection par les futurs « reviendra » et « soulèverai ». La présence dévoilée est donc avant tout une « présence » temporelle, autorisant une expérience uniforme du temps, qui englobe et homogénéise les strates chronologiques définies par les horloges. Lieu qui symbolise un paradis rapatrié ici-bas par « l’angélisme du site de l’enfance[48] », pour reprendre une expression d’Éric Marty, le jardin est ainsi l’espace

[45] Sophie Guermès, *La Poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, *op. cit.*, p. 161.

[46] Pour une étude du thème structurel de la « rencontre » dans la poésie de Char, qui s’écrit d’ailleurs en filiation avec la fugitive rencontre de Baudelaire avec « une passante », voir « Le retour de la Rencontrée » dans le chapitre « Sens de l’autre et utopie du féminin » du livre d’Eugénie Morin, *René Char, éthique et utopie*, *op. cit.*, p. 419.

[47] L’imparfait est un temps que le poète privilégie dans son écriture, en accord avec une vision plus globale de la temporalité sous le signe de la présence. Ici et dans nombre de poèmes célèbres de Char (voir notamment « Les premiers instants » (*F&M*, 275), « Évadné » (*F&M*, 153), « Fastes » *(F&M*, 273), parmi d’autres exemples possibles), l’imparfait revêt une valeur durative que les grammairiens nomment aussi le « présent dans le passé », voir J-C. Chevalier, M. Arrivé, C-B. Benvéniste et J. Peyard, *Grammaire,* Paris, Larousse, 1971, p. 341. Voir l’article de Michel Collot, « La présence de l’imparfait », *Paysage et poésie du romantisme à nos jours,* Paris, José Corti, 2005, p. 261.

[48] Éric Marty, *René Char,* Paris, Points Essais, 2007, p. 36.

privilégié où le mystère se mue en présence dans la poésie de Char. Dans une première version du poème parue dans *Dehors la nuit est gouvernée* en 1938 et restituée dans l'édition des œuvres complètes établie par Jean Roudaut, le poète explicite l'expérience de la temporalité que révèle le jardin par ce passage qu'il supprimera de la version définitive : « La botanique m'intéresse en fonction de son extrême trajet. À sa poursuite, la vie n'y suffit pas, même subventionnée de vieillesse[49] ». Cet « extrême trajet » désigne aussi bien le contraste entre le temps cyclique des « végétaux du jardin désordonné » et le temps linéaire de la condition humaine qui mène à la mort, que la prolifération continuelle d'une présence dont l'épitomé est la plante qui renaît au moment où elle semble se flétrir pour toujours, dans le calendrier que dicte la nature. Donnant « absolu et scintillant congé » à l'appréhension géométrique et à la stratification chronologique qui régissent la vie humaine, le dévoilement poétique, dont le jardin est un lieu emblématique, permet ainsi de *niveler* la présence dans le temps, d'affirmer une unité spatio-temporelle par-delà les tensions entre le passé et le présent, l'Ici et l'Ailleurs.

Un texte plus tardif, publié dans « La bibliothèque est en feu… » (*La Parole en archipel,* 1952-1960), porte le titre « Les compagnons dans le jardin », mettant de nouveau l'accent sur le jardin comme un lieu de partage et de proximité, d'une « commune présence » pour reprendre le mot du poète. Dans ce long poème fragmentaire, l'existence humaine revêt d'emblée une gravité temporelle à travers la métaphore du jardin, dans le passage en italiques qui ouvre le texte : « *L'homme n'est qu'une fleur par la terre, maudite par les astres, respirée par la mort ; le souffle et l'ombre de cette coalition, certaines fois, le surélèvent* » (*PA*, 381). La mort qui polarise la vie humaine n'est pourtant pas l'endroit d'une « anxieuse lucidité », car bien qu'elle soit le terme d'une destinée tragique, elle est à l'origine d'une élévation qui insuffle un espoir souverain au fil du poème, dont les premiers fragments affirment le soin qu'il faut porter à l'autre et au lieu :

> Notre amitié est le nuage blanc préféré du soleil.
>
> Notre amitié est une écorce libre. Elle ne se détache pas des prouesses de notre cœur.
>
> Où l'esprit ne déracine plus mais replante et soigne, je nais. Où commence l'enfance du peuple, j'aime.
>
> XX^e^ siècle : l'homme fut au plus bas. Les femmes s'éclairaient et se déplaçaient vite, sur un surplomb où seuls nos yeux avaient accès.
>
> À une rose je me lie.

[49] René Char, première version de « Bien Égaux » parue dans *Dehors la nuit gouvernée* (1938), citée par Jean Roudaut dans les notes à l'édition de la pléiade, *O.C.*, *op. cit.*, p. 1368.

> Nous sommes ingouvernables. Le seul maître qui nous soit propice, c'est l'Éclair, qui tantôt nous illumine et tantôt nous pourfend.
>
> Éclair et rose, en nous, dans leur fugacité, pour nous accomplir, s'ajoutent.
>
> […] (*PA*, 381)

À travers des mots qui désignent, plus encore que l'unité, l'union d'amour (« amitié », « préféré », « soigne », « aime », « lie », « accomplir »), ces lignes opposent à la malédiction existentielle et aux tragédies de la première moitié du siècle, une résistance[50] qui « surélève ». C'est ce que suggérait déjà le poème « Le Bulletin des baux » (*Fureur et mystère,* 1948), par une invitation à la résistance : « Juxtapose à la fatalité la résistance à la fatalité. Tu connaîtras d'étranges hauteurs » (*F&M,* 258). Dans *«* Les Compagnons dans le jardin », la métaphore filée du jardinage permet de substituer une continuité au « déracinement » par des gestes de tendresse (« replanter », « soigner »), pour formuler l'amour qui se porte autant à la terre qu'à autrui. Inhabituel, l'usage intransitif du verbe « aimer » démultiplie l'objet plus qu'il ne l'annule, pouvant aussi bien désigner l'amour de la nature que l'amour d'autrui, qui se dérobent pourtant tous deux à la saisie complète. Le mystère n'est dès lors plus la contradictoire de la proximité mais son corollaire, car il est garant de la liberté et du secret de ce qui est aimé. L'amitié s'apparente ainsi à une « écorce libre » et le terme « ingouvernable » s'applique tant à la rose qu'à ceux qui se lient à elle. Pour paraphraser un autre poème de *La Parole en archipel*, l'approche de l'autre ou du lieu nécessite donc de s'en tenir « à une distance mystérieusement favorable et mesurée » (*PA*, 370) :

> Nous nous sommes soudain trop approchés de quelque chose dont on nous tenait à une distance mystérieusement favorable et mesurée. Depuis lors, c'est le rongement. Notre appuie-tête a disparu (*ibid.).*

Par ce maintien d'une dialectique entre mystère et proximité, « quelque chose » de sacré peut perdurer dans l'échange des êtres, qui s'apparente à l'amour. Les fragments 24 et 25 des *Compagnons dans le jardin,* se faisant plus lyriques, définissent cet amour sous le signe du don plus que de la possession, de l'appartenance et non de l'appropriation :

[50] Le mot « résistance », cher au poète qui a été résistant dans le maquis de Provence pendant la seconde guerre mondiale, dépasse la seule coloration politique et contextuelle dans l'ensemble de l'œuvre comme l'a très bien montré, entre autres, Jean Claude Mathieu dans *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur* dont le deuxième tome s'intitule « Poésie et résistance », *op. cit.* Voir aussi Isabelle Ville, *René Char : une poétique de résistance. Être et faire dans les* Feuillets d'Hypnos, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, « Études linguistiques », 2006.

> Dans l'éclatement de l'univers que nous éprouvons, prodige ! les morceaux qui s'abattent sont vivants.
>
> Ma toute terre, comme un oiseau changé en fruit dans un arbre éternel, je suis à toi (*PA*, 383).

C'est ainsi que le jardin de René Char peut s'élargir, s'illimiter en lieu de l'amour et du mystère, repoussant ses étroites frontières jusqu'à devenir un « *hortus non conclusus* » (*HP*, 937) comme l'écrira Yves Bonnefoy dans « Le jardin ». De même que la clairière qui structure l'imaginaire frénaldien, la couleur verte qui innerve les poèmes de Jouve, de même aussi que les arbres chéris par Bonnefoy, le jardin de Char est un « topos » emblématique de la connaissance par la mise à nu. Riche de l'épaisseur symbolique du jardin d'Éden mais surtout gorgé de souvenirs d'enfance du poète qui grandit dans la campagne provençale, le jardin est ce lieu où mystère et proximité peuvent se confondre. Un lieu où il est possible d'effleurer ce qui ne se possède jamais, où le brin d'herbe prend le visage du sacré, où les mots qui résistent à la compréhension intellectuelle consentent à l'appréhension sensuelle par l'écoute tendre. À rebours des définitions du paysage par les dictionnaires et les géographes sous l'égide de la vue, comme « l'aspect visible, perceptible de l'espace[51] », « une portion d'espace analysée visuellement[52] », la « vue d'ensemble, qu'offre la nature, d'une étendue de pays » (*TLFi*), les paysages du mystère qui se dessinent sous la plume des quatre poètes mêlent toujours ce qui est de l'ordre du visible à l'intuition d'une profondeur invisible, saisie dans son épaisseur sensorielle par l'ouïe, le toucher, l'odorat ou même le goût. Ces paysages n'ont rien d'incongru ou d'inouï : lieux ordinaires de la nature, arpentés au quotidien par tout un chacun, ils renferment pourtant un mystère que l'approche rationnelle ne peut élucider et taisent leur secret. S'offrant à l'approche attentive et à l'épreuve corporelle sans livrer leur fonds, ces paysages dessinent l'espace même du poème qui oppose à la soif d'élucidation une intelligibilité érotique de l'autre et du lieu, dans un geste de générosité radicale débordant largement le « pur commerce du sujet épistémologique et de l'objet[53] ». Prenant ses distances avec l'objectivation scientifique aussi bien qu'avec l'idéalisation esthétique, cette connaissance-là s'efforce de rendre praticable ce qui se dérobe sous nos pieds, de tendre la main pour toucher ce qui s'absente, dilatant le microcosme symbolique du jardin en forêt d'après les derniers fragments des « Compagnons dans le jardin »,

[51] Olivier Dolfus, *L'analyse géographique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1971.

[52] Pierre Georges, *Dictionnaire de la géographie*, Paris, PUF, 1970.

[53] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception,* Paris, Gallimard, 1976 [1945], p. 191.

> Dans nos jardins se préparent des forêts.
>
> Les oiseaux libres ne souffrent pas qu'on les regarde. Demeurons obscurs, renonçant à nous, près d'eux.
>
> Ô survie encore, toujours meilleure ! (*PA*, 383)

Si la proximité avec les autres êtres implique de renoncer à soi comme l'indique l'asyndète « renonçant à nous, près d'eux », en même temps qu'aux ambitions épistémologiques de possession et de maîtrise, il faut renoncer à la lumière pleine de la connaissance, en « demeurant obscurs ». En ce sens, « demeurer obscur », ce pourrait bien signifier laisser exister, en chaque être, sa part de mystère comme le chiffre d'une connaissabilité imparfaite.

2. Apprivoiser l'invisible. Les bêtes furtives tendrement approchées

Dans ces lointains et proches paysages, se dessine la figure d'animaux en fuite, effrayés, peu visibles et parfois invisibles, dont le surgissement subreptice troue le texte d'une présence entr'aperçue. Ces êtres, tantôt majestueux, comme le loup de Char et tantôt minuscules, comme la salamandre de Bonnefoy, figurent, dans le paysage, le mystère d'un être qui apparaît pour disparaître aussitôt, altérité vouée, elle aussi, à mourir, mais dont le cœur qui palpite encore met à nu « le cœur doucement battant de la terre », selon le mot de Bonnefoy dans le récit de sa rencontre avec la salamandre. Le mot « rencontre » nous semble en effet se justifier dans un ensemble de poèmes qui, sous la plume du poète comme « conservateur des infinis visages du vivant » (*F&M,* 195), *envisagent* ce qui meurt comme vivant : l'apparition furtive de l'animal incarne ainsi la vie invisible, car comme le précise le zoologue Adolph Portmann, « paraître *est* une fonction du vivant[54] ».

Ces animaux font signe, du moins pour certains – et de manière particulièrement prégnante chez Char et Bonnefoy – vers une « éthique de la terre » avancée par l'écologie scientifique, dont le naturaliste américain Aldo Leopold s'est fait le précurseur : « Une éthique de la terre fait passer l'*Homo sapiens* du rôle de conquérant de la communauté-terre à celui de membre et citoyen parmi d'autres êtres de cette communauté. Elle implique le respect des autres

[54] Adolph Portmann cité par Marielle Macé, *Styles. Critiques de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2016, p. 6.

membres, et aussi le respect de la communauté en tant que telle[55] ». Ce dernier mot de « communauté », capital dans une poétique comme celle de René Char, ouvre à l'amour des autres êtres de la nature ainsi qu'à l'*approche* de la finitude par une existence singulière, sur laquelle le poème se penche avec tendresse. Sans épouser exactement les termes d'une écopoétique telle qu'elle s'écrit dans la poésie contemporaine, certains textes la préfigurent, dans des poétiques qui posent un regard soucieux et parfois nostalgique sur la nature, gardant vif le souvenir d'« époques nues » (*FdM*, 11). C'est bien cette perte qu'évoque par exemple le poète du *Nu perdu,* par la métonymie de l'« herbe » dans « Jacquemard et Julia » (*Fureur et mystère*) : « Jadis l'herbe connaissait mille devises qui ne se contrarient pas. Elle était la providence de visages baignés de larmes. Elle incarnait les animaux, donnait asile à l'erreur » (*F&M,* 258). Par la menace qui pèse sur une nature généreuse où « la graine qui s'agenouille est déjà dans le bec de l'oiseau » (*ibid.*), les êtres vivants, et plus particulièrement les animaux, apparaissent ainsi aux poètes, et notamment à Char, plus démunis que jamais. La conscience aiguë d'une perte imminente s'accompagne pourtant de l'espoir, entrevu à la fin du même poème, d'un avenir meilleur pour la terre et les autres êtres : « L'inextinguible sécheresse s'écoule. L'homme est un étranger pour l'aurore. Cependant à la poursuite à la vie qui ne peut être encore imaginée, il y a des volontés qui frémissent, des murmures qui vont s'affronter, des enfants sains et sauf qui *découvrent* » (*ibid.*). Donnant tous leurs sens à ces derniers mots, la mise à nu des animaux et de la nature prend, dans les textes que nous lirons, la forme d'une « découverte » et révèle, aux yeux de l'enfant que redevient le poète, la fragilité de leur existence. L'animal, toujours déjà nu sous son pelage ou ses plumes, parce qu'il est vulnérable dans le face à face avec l'humain comme « maître et possesseur » de la nature, est, en ce sens, une première figure de la mise à nu de l'être mortel dans le paysage.

Deux éléments sont ici à prendre en compte pour l'étude des figures animales. Le premier est la grande diversité des animaux qui peuplent les poèmes, enrichie du symbolisme polysémique que ceux-là peuvent recouvrir dans la poésie moderne française à travers une mémoire littéraire dense. La figure animale parcourt en effet les poèmes de Mallarmé, de Michaux, de Ponge ou encore de James Sacré, allant du cygne, du chat, de l'albatros ou du serpent au hibou pour en citer un échantillon baudelairien. Le second est l'écart qui se creuse entre les poètes dans l'attention qu'ils portent à l'animal : celle-ci est nettement moins structurante dans la poésie de Jouve et de Frénaud que dans celles de Char et de Bonnefoy. L'œuvre de Jouve, laquelle est pourtant traversée d'une foison de présences végétales, consacre

[55] Aldo Leopold, *Almanach d'un comté des sables*, trad. d'Anna Gibson, Paris, GM, 2017 [1949], p. 259.

finalement assez peu de place aux existences animales – le « cerf » y est moins un animal réel qu'un symbole et le « lézard », que Starobinski met en parallèle avec la salamandre de Bonnefoy[56], n'apparaît que ponctuellement dans l'œuvre reniée. Il en est de même pour l'œuvre frénaldienne, dont le bestiaire apparaît peu fourni, exception faite du recueil *Hæres*[57] qui convoque cependant, là aussi, l'animal comme un symbole[58] plus qu'une réelle présence.

Nous évoquerons en un premier point la symbolique de la mort et de l'amour confiée aux animaux chez Jouve et Frénaud. Dans les trois points suivants, notre lecture sera centrée sur les poèmes de Char et de Bonnefoy pour montrer que l'amour, infléchissant l'approche poétique en approche tendre, peut « libérer » les bêtes de la représentation symbolique qui innerve le motif de l'animal, pour mettre à nu le mystère de l'être vivant et mortel par-delà l'idée de la finitude que sa figure peut symboliser dans le poème.

2.1. Le symbole et la chose mortelle

Dans la préface qu'il rédige aux œuvres complètes de Pierre Jean Jouve, Jean Starobinski cite le poème intitulé « Le Lézard » dans le recueil *Présences* (1912), qui fait partie de l'œuvre reniée de celui-ci. D'après Starobinski, ce texte est l'« expression la plus émouvante » d'une « attente tournée vers les êtres[59] » qui définit les jeunes années du poète. Ainsi que le note toujours Starobinski, le poème présente des similitudes avec le récit que Bonnefoy fait de sa rencontre avec la salamandre dans « La Poésie française et le Principe d'identité[60] ». Comme dans le texte de Bonnefoy, le poète « éprouve » la présence discrète mais « familière » de la salamandre sur un « mur » :

> Je serais seul à réfléchir
> Les myriades du sol clair,

[56] Voir la préface de Jean Starobinski à *Œuvre* t. I et II de Pierre Jean Jouve : « Devant ce beau poème, où s'affirme un jeune écrivain qui sait en quoi consiste l'objet de la poésie, l'on pense aussitôt aux pages où Yves Bonnefoy évoque la rencontre subite de la salamandre […]. », *op. cit.,* p. LXVIII.

[57] En témoigne la communication de Christine Dupouy « Les animaux dans *Hæres* » au colloque « André Frénaud, 30 ans après ? », organisé par Marianne Froye à l'Université de Franche-Comté, et auquel nous avons eu la chance de participer en juin 2023, actes de publication à venir.

[58] En témoigne le titre du long poème fragmentaire « Comme un serpent remonte les rivières » (1972) qui clôt le recueil et dont le titre et la teneur philosophique rappellent « À la santé du serpent » de Char (*F&M*, 262) qui convoque la symbolique biblique de l'animal pour la subvertir. André Frénaud, « Comme un serpent remonte les rivières » (*H*, 276).

[59] Jean Starobinski, « Le feu de la chair et la blancheur du ciel », préface, *Œuvre,* t. I, *op. cit.,* p. LXVII.

[60] Yves Bonnefoy, « La Poésie française et le Principe d'identité », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit*., pp. 248-250.

Si je n'éprouvais parmi moi
Que le mur tremble quelque part
D'une présence familière. (*P*, 1436)

La bête est un signe de vie qui « doucement » « anime » le décor inerte : « Un côté de l'angle des pierres / Devient une chose animée / De part et d'autre, doucement » (*ibid.)* Les sonorités du poème, par l'allitération en dentales, mime, de même que les mots choisis (« tremble », « doucement »), l'apparition d'un être qui devient de plus en plus palpable. De la tendresse, la relation à l'être minuscule se mue rapidement en désir d'« union » dans la strophe suivante, par des images qui rappellent le dévoilement de la salamandre comme « le cœur doucement battant de la terre[61] » dans le récit de Bonnefoy :

Je regarde au fond du soleil,
Et le lézard noué aux pierres
De son ventre battant me tient.
Il est midi. Je suis en lui,
Sarment de force qui regarde (*P*, 1437)

Dans la mise en miroir des deux textes, Starobinski relève qu'au « face à face qui maintient l'écart dans la communion elle-même » chez Bonnefoy, Jouve, « emporté par l'exigence fusionnelle », « ne sait pas s'y tenir[62] ». Cet écart que notre le critique entre les deux poètes, est définitoire d'un rapport au mystère et à l'altérité au sein de leurs poétiques respectives. Le désir de fusion, plus encore que le désir d'« unité » présent dans le texte de Bonnefoy, anime en effet Jouve dans son rapport à ce qui se dérobe pourtant sans trêve à la saisie.

À l'inverse du lézard qui fait une brève apparition dans ce poème de jeunesse, le « cerf » est un des symboles majeurs de l'œuvre. L'animal, qui réalise la condensation du symbolisme religieux et de l'imaginaire sexuel dans la poésie de Jouve, occupe notamment une place structurelle dans le recueil *Sueur de sang* – quatre poèmes portent un titre qui y réfère explicitement (« Cerf de la nuit », « Le cerf altéré meurt », « Le cerf naît de l'action »,

[61] *Ibid.*, p. 249.

[62] Jean Starobinski, « Le feu de la chair et la blancheur du ciel », préface, *Œuvre,* t. I, *op. cit.,* p. LXVIII.

« Lamentations du cerf ») et onze poèmes au total en font une figure centrale. Jouve revient sur la symbolique combinatoire qu'il prête à l'animal dans *En miroir* :

> Le Cerf est un complexe de symboles : sexe, mort, aussi sacrifice et délivrance. Le Cerf est sans doute de plus grande étendue que je ne puis le voir, car il passe en maints occasions dans toute la suite de mes ouvrages de cette époque, rappelant le souvenir de l'iconographie médiévale. Il figure cet état analogique qui marie le ciel et l'enfer, avec les contradictions les plus cruelles. (*EN,* 1144)

Dans l'art paléochrétien et l'iconographie médiévale ici convoquée par le poète, « les cerfs assoiffés, s'abreuvant à une source d'eau vive ou aux fleuves du paradis, représentent les âmes des fidèles (ou plus particulièrement celles des catéchumènes) désireuses de rencontrer Dieu (Ps 42, 2)[63] ». Associé à la manifestation du Christ dans les légendes de Saint Eustache, de Saint Hubert et de Saint Julien l'Hospitalier qui « ont en commun l'apparition d'un cerf présentant le Crucifié entre ses bois[64] », la figure du cerf est un symbole plus largement mystique comme le rappellent Thierry Zarcone et Jean-Pierre Laurant dans *Le Cerf : une symbolique chrétienne et musulmane*[65]. Ainsi que les auteurs le notent dans les premières pages de l'ouvrage, par son agilité et sa prestance, mais aussi par le phénomène étonnant de la repousse annuelle de ses bois, l'animal est perçu comme sacré, en tant que « passeur » qui relie le ciel et la terre, la vie et la mort[66]. Aussi, la reprise de l'animal dans *Sueur de sang* marque, chez le poète, une rupture avec l'approche du lézard, perçu comme un « éclair vivant » (*P*, 1437) dans son poème de jeunesse. Alors que le surgissement hasardeux d'une petite vie sur un mur faisait, à lui seul, signe au mystère de la vie, le cerf renferme le mystère de la mort, en tant que symbole récurrent et polysémique qui structure un réseau de significations. L'animal est ainsi présent dans les poèmes non pas comme l'être réel mais comme un « complexe de symboles », comme le poète le rappelait dans *En miroir.* En tant que victime sacrificielle mais aussi figure érotique, il est bien un « être furtif » et blessé, mais il incarne le mystère de la mort au sens très précis qu'il revêt dans un référentiel religieux et « figure cet état analogique qui marie le ciel et l'enfer » (*EM*, 1144), toujours d'après le mot du poète.

---

[63] Voir Michel Feuillet, *Lexique des symboles chrétiens*, *op. cit.*, p. 26.

[64] *Ibid.,* p. 25.

[65] Les auteurs identifient le cerf comme un symbole à la croisée de la pensée chrétienne et de la pensée soufie. Thierry Zarcone et Jean-Pierre Laurant, *Le cerf. Une symbolique chrétienne et musulmane,* Paris, Les Belles Lettres, 2017.

[66] *Ibid.,* p. 7.

Dans les poèmes de *Sueur de sang*, les bifurcations des bois de l'animal, en écho visuel à la croix, se doublent d'images d'une bête souffrante, par la convocation de sa chair et de son sang, évoquant ainsi doublement la passion du Christ. L'ambivalence de l'animal, oscillant entre la chose mortelle et le symbole divin, exprime le mystère même du phénomène d'incarnation par l'intrication de deux imaginaires qui sont *a priori* antithétiques. Mêlant l'imaginaire morbide de la « blessure de sang écumeux et frais » (*SdS*, 146) à l'érotisme d'un « amant adorable » (*ibid.,* 218) « à la cuisse secrète » (*ibid.,* 216), l'animal naît « de l'humus le plus bas » (*ibid.,* 220) et « des fécales amours » (*ibid*.). Sans que cela soit exclusif, il est pourtant aussi une figure divine, comme le rappelle le parallèle chiasmatique dans le distique de son apparition finale : « Ô Dieu clair, soutient mes pas chancelants / Sombre Cerf, fais trébucher mes pas clairs » (*ibid.,* 224). En proie à l'hostilité des hommes « sur les terrains infiniment blessés » (*ibid.,* 216), le cerf, « […] dont les blessures / Marquent les trous de notre vrai amour » est en effet semblable voire identique au Christ qui, lui aussi, « À force de nos coups / apparai[t] et revien[t] » (*ibid.,* 222) pour « passer la mort » dans l'épisode de sa résurrection après son sacrifice :

> […]
> Apparaît sur le pur
> Douteux et douloureux,
> Apparais dans un corps
> Toi qui passes la mort ! (*ibid.,* 216).

Le poème « Cerf de la nuit » décrit la chasse d'une bête qui se dérobe à ses détracteurs jusqu'à l'instant cruel de sa mise à mort par une balle :

> […]
> Parvenu au point mystérieux et finalement
> La balle ce sera votre ultime désir
> Et tout votre destin
> Projeté dans le sublime destin du cerf
>
> Tandis que le sang très sobrement vous récompense. (*ibid.*)

Pour le poète qui mobilise autant le référentiel chrétien qu'il explore le magma obscur de l'inconscient, ce « point mystérieux » où le destin funèbre de l'animal s'accomplit est le point culminant du désir érotique et du désir de la mort, qui se rejoignent dans la poursuite de ce qui se dérobe sans cesse au regard, jusqu'à l'instant fatal. De même, la mort sanglante de l'animal est une projection de la condition mortelle des hommes, dont la récompense finale est le « sang » de l'animal qu'ils ont abattu : ce sang qui remercie « sobrement » dit la dimension sinistre et « sombre » de corps allant à leur mort par la paronomase sobre/sombre.

Symbole érotique et christique à la fois, faisant doublement signe vers l'amour sacrificiel et la cruauté de la mort, le cerf « meur[t] à notre approche » pour se faire invisible dans « Lamentations au cerf » :

> Sanglant comme la nuit, admirable en effroi, et sensible
>
> Sans bruit, tu meurs à notre approche.
>
> Apparais sur le douloureux et le douteux
>
> Si rapide impuissant de sperme et de sueur
>
> Qu'ait été le chasseur ; si coupable son
>
> Ombre et si faible l'amour
>
> Apparais dans un corps
>
> Pelage vrai et
>
> Chaud, toi qui passes la mort (*SdS*, 222)

À l'« ombre » « si coupable » du « chasseur » et à la « faiblesse » de son amour, répond l'incarnation de l'animal qui « apparaî[t] dans un corps » ; son « pelage vrai » fait écho au « vrai corps de dieu » (*Noces*, 189) évoqué dans le poème « Vrai corps » qui clôt le recueil *Les Noces* lui-même inspiré de l'*Ave verum corpus*, salut du Saint-Sacrement mis en musique par Mozart. En hommage à Jouve, Bonnefoy reprendra le titre de ce poème[67] dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, mais ce sera pour le dessaisir en grande partie de sa symbolique religieuse en lui substituant une pensée de l'incarnation dans l'immanence, celle de la présence, contre le platonisme[68]. Cette mise en regard des deux poèmes – sur laquelle nous reviendrons

[67] Voir notamment Sophie Guermès, *La Poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, *op. cit.*, p. 210.

[68] Voir Sophie Guermès : « Bien que l'ennemi du poète soit vraisemblablement le platonisme, on peut faire de ce texte une double lecture et se demander si le « tu » auquel il s'adresse sans jamais le nommer n'est pas Dieu […] dont le nom est imprononçable », *ibid.*

dans le chapitre 8 : *Envisager l'amour dans le manque et la perte* – mène aussi à penser un autre écho entre les deux œuvres, par la figure de l'animal. Le cerf est en effet repris par Bonnefoy pour incarner une présence mystérieuse, poursuivie et chassée mais se dérobant à la vue dans l'avant dernier poème de *Douve,* « Le vrai lieu du cerf » :

> VRAI LIEU DU CERF
> Un dernier cerf se perdant
> Parmi les arbres
> Le sable retentira
> Du pas d'obscurs arrivants.
> […].
> Le cerf qu'on a cru retrait
> Soudain s'évade.
> Je pressens que ce jour a fait
> Votre poursuite inutile. (*Douve,* 84-85)

Un écho certain se dessine entre les deux textes qui évoquent la bête nocturne sous le signe d'une entité énigmatique, furtive et fuyante, faisant de la nuit le décor d'une épiphanie, laquelle décrit le surgissement de l'animal qui aussitôt « meurt à notre approche ». Dans les deux textes, la disparition de l'animal signifie sa délivrance. Dans le poème de Jouve, le cerf traversera la béance de la mort pour renaître, telle la résurrection du Christ ; dans celui de Bonnefoy, après avoir « feint la mort » – comme le feront la salamandre et, bien plus tard dans l'œuvre, « la bête effrayée » (*HP*, 953) – il échappera aux « obscurs arrivants » qui le traquent, pour fuir sain et sauf. Il faut cependant rappeler que s'il fait lui aussi du cerf un symbole, Bonnefoy, comme il le précise lui-même, récuse la référence christique que Jouve loge en cette figure : « Ainsi le cerf dans ces poèmes est-il simplement la bêtes victime des chasses à courre, celle à laquelle parle avec sympathie le son lointain du cor. C'est vécu comme une métaphore de l'être humain déchiré par ses démons. La référence au Christ, qui existe chez Jouve, serait inappropriée[69] ». L'animal, tel qu'il apparaît à Bonnefoy, est donc partiellement dépris de son imaginaire symbolique massif – celui du christianisme, mais aussi son infléchissement jouvien en un

[69] Yves Bonnefoy, « courriel à Jérôme Thélot », *O.C.*, *op. cit.*, p. 1403.

assemblage spirituel et sexuel. Tout au plus, il « symbolise le poète[70] », ainsi que le poète le confie à John E. Jackson.

On peut finir par mettre en lien la symbolique animale dans le recueil *Hæres* d'André Frénaud avec la symbolique respective du cerf chez Jouve et chez Bonnefoy. Bien que Jouve et Frénaud se situent aux antipodes l'un de l'autre à bien des égards, en particulier par leur relation à la foi, qui s'exprime, chez Frénaud, par un rejet violent de la foi chrétienne et sa « lecture athéiste de la Bible[71] », leur investissement symbolique de la figure animale est comparable en quelques lieux. Dans *Hæres,* l'agneau qui, dans la tradition biblique, figure le Christ[72], apparaît à son tour comme une « victime sacrificielle » christique, qui symbolise à la fois la mise à mort et l'amour : « L'agneau qui tremblait, / ne tremblait plus : / *Nous l'aimions* » (*H*, 232). L'agneau est bien « sauvé » par l'amour, même si nous savons que le poète ne croit pas en un quelconque salut divin. Il n'en demeure pas moins que le poème – qu'il soit subversif ou non envers une symbolique religieuse qu'il reprend ici –, dit bien qu'aimer ce qui meurt, c'est en définitive le *sauver*, même si la cessation des tremblements demeure ici ambiguë : est-ce parce qu'il a déjà été sacrifié au nom de l'amour que l'agneau arrête de trembler ou est-ce bien parce qu'étant aimé, il n'est plus terrifié ? Le poème ne permet pas de trancher. Toujours dans *Hæres,* le cheval est un autre animal symbolique qu'il est intéressant de mettre en regard avec cette fois le cerf de Bonnefoy comme « métaphore de l'être humain déchiré par ses démons ». Le poème « Les chevaux » évoque l'animal pour en faire un symbole de la finitude humaine, comme le fait, d'une certaine manière, le « Cerf de la nuit » de Jouve et « Vrai lieu du cerf » de Bonnefoy. À l'inverse cependant du cerf qui « s'évade » de Bonnefoy et du « cerf » qui renaît et ressurgit chez Jouve, les chevaux en question, que l'on pense d'abord être joyeusement libres et insouciants, sont représentés ici comme pris au dépourvu par un destin irrévocable :

> DES CHEVAUX
>
> Nous étions devenus ces chevaux dans la prairie,
>
> – nous l'aurions voulu ! –

[70] Voir *Réponses à J. E. Jackson*, 1974-1975, cité par Jérôme Thélot dans les notes de l'édition de la Pléiade, *ibid.*, p. 1402.

[71] Catherine Mayaux, « La Bible réfractaire d'André Frénaud », *Échos poétiques de la Bible*, *op. cit.*, p. 567.

[72] « L'agneau est aussi et surtout la victime sacrificielle, celle de la Pâque juive devenue celle de la Pâque chrétienne : le Christ est l'Agneau, dont le sang a été versé sur la croix. », Michel Feuillet, *Lexique des symboles chrétiens*, *op. cit.*, p. 6.

nous mettant à courir quand il nous plaît,
puis, équanimes,
sur l'herbe et les fleurs qui souffleraient,
et comme eux,
si l'abattoir approche – c'est demain –
qui ne le sauraient pas. (*H*, 142)

L'animal, contrairement aux humains, n'a pas conscience de sa mort prochaine, ce qui, d'une certaine façon, rend son sort plus enviable que le nôtre (« nous l'aurions voulu ! »). Mais l'image de l'abattoir, qui interrompt brutalement l'innocence joyeuse des bêtes, libres de ne pas savoir, fait aussitôt apparaître avec plus de cruauté encore la tragédie d'une finitude sans lucidité. Le poème évoque ici la condition humaine et non la condition animale, faisant du cheval le symbole d'une conscience toujours oublieuse de la finitude : par le truchement de la figure animale, ce que le poète rappelle non sans cruauté dans les derniers vers, par l'incise glaçante « – c'est demain – », c'est l'oubli de l'imminence de la mort.

2.2. « Chérir » le loup et le renard

Dans l'économie de la poétique de René Char, on note que la mise à nu de la figure animale tend à dénouer l'entrelacs symbolique qui s'y rattache dans l'imaginaire littéraire, biblique ou mythologique, « pour renouer[73] » avec le mystère de l'être mortel. Ainsi dans la section « La Paroi et la prairie » de *La Parole en archipel,* recueil qui réserve une place importante aux animaux, « La bête innommable » peut être considérée comme un double ancestral du loup « inintelligible » (*PA*, 369) qu'on rencontrera dans « Marmonnement » de la section suivante (« Poèmes des deux années »). Dans *La Paroi et la prairie*, les animaux sont décrits à travers un imaginaire symbolique dense et composent un bestiaire enchanté : « bête innommable » qui apparaît au poète « dans la frise de Lascaux » pour incarner « La Sagesse aux yeux pleins de larmes » (*ibid*., 352), « Jeune cheval à la crinière vaporeuse » du poème suivant, qui symbolise, « De la dame blanche d'Afrique / À la Madeleine au miroir / L'idole qui combat, la grâce qui médite » (*ibid.*) , les « Quatre fascinants » que sont le taureau, « fauve

[73] C'est là le titre d'un poème de Char (*PA*, 370) qui fait retentir le projet poétique d'une œuvre se portant à l'union et à l'indivisible par l'épars et cherchant à rétablir les liens, une fois accomplie la dislocation nécessaire.

d'amour » (*ibid.*, 353) « [c]erné de ténèbres », la truite, « créature » emportée « [d]ans les orages transparents / [o]ù son cœur la précipita » (*ibid*., 354), le serpent, « prince des contresens » (*ibid*.), et l'alouette, « extrême braise du ciel et première ardeur du jour » (*ibid*.). Les animaux sont tous ici saisis comme des êtres furtifs ou en fuite, à l'horizon de leur disparition imminente, mais en même temps inscrits dans un référentiel symbolique dense, et notamment biblique. De ces poèmes en dialogue avec l'imaginaire symbolique des animaux – qu'ils subvertissent le plus souvent, comme c'est le cas pour la figure du serpent[74] –, le poème « Marmonnement » se distingue dans la section suivante car, liquidant l'imaginaire du loup « qu'on dit à tort funèbre » (*PA*, 369), le poète accomplit le geste de l'aimer dans l'adresse directe : « je suis épris de toi, loup » (*ibid*.) L'animal qui, pour le poète, est « pétri des secrets de [s]on arrière-pays » comme nous l'avons déjà noté, est « chéri » comme est chéri « Thouzon » dans *Le Nu perdu.* Il est aussi mystérieusement dit « inintelligible » (« De plus, tu es inintelligible ») car son « marmonnement » inarticulé, bruit adouci par une absence de paroles mais empreinte indéniable du vivant, ne donne pas accès à une « réalité nommable » (*ibid*.). Comme nous l'avons déjà évoqué dans la sous-partie précédente, il apparaît pourtant à la lecture du poème que cette inintelligibilité n'est pas l'indication d'une impossible mise à nu : elle fait signe vers l'échec de la connaissance scientifique et d'une classification taxinomique qui « nomment » l'objet vivant pour le catégoriser. Ainsi délivré du joug des métaphores et allégories, le loup est un « non-comparant » (*ibid.*) qui, une fois levé le poids du nom – l'article défini « le », ici en emploi générique, donne au substantif « loup » une portée universelle, désignant le concept de « loup » plus que l'être en particulier – n'incarne rien d'autre que le mystère d'un destin singulier. Dans le destin de cette « proie » pistée par les chasseurs acharnés, lequel rappelle aussi par écho lointain la figure du cerf[75] dans *Douve* de Bonnefoy, le poète « reconnaît » son destin propre :

> Derrière ta course sans crinière, je saigne, je pleure, je m'enserre de terreur, j'oublie, je ris sous les arbres. Traque impitoyable où l'on s'acharne, où tout est mis en action contre la double proie : toi l'invisible et moi vivace. (*PA,* 369)

Chair souffrante, qui s'éprouve en elle-même par l'intensité des émotions qui la traversent, le poète est, dans « Marmonnement », le « double » du loup « invisible ». Bien qu'il ne soit plus identifié comme loup, un animal apparaît sous les traits d'un « Permanent invisible » une

[74] Voir aussi « À la santé du serpent », poème dont le titre rend hommage à l'animal pour en réhabiliter le prestige (*F&M*, 262).

[75] L'expression « double proie » scelle le destin commun du poète et de l'animal.

dizaine d'années plus tard dans *Le Nu perdu,* traqué par les chasseurs mais tendrement approché par le poète comme dans « Marmonnement » :

> PERMANENT INVISIBLE
>
> Permanent invisible aux chasses convoitées,
> Proche, proche invisible et si proche à mes doigts,
> Ô mon distant gibier la nuit où je m'abaisse
> Devant l'énorme poids des laideurs, des emprunts !
> Boire frileusement. Être brutal répare.
> Sur ce double jardin s'arrondit ton couvercle.
> Tu as la densité de la rose qui se fera. (*NP,* 459)

Avec la suspension totale ou partielle de la saisie visuelle, l'obscurité de la nuit lève ici, par contraste, l'acuité du toucher, qui devient ici le relai sensoriel privilégié vers ce qui se dérobe. Par la main qui s'avance pour toucher ce qui n'apparaît pas à l'œil nu, le geste tendre se passe de la visibilité. Dans l'image de la caresse qui s'y dessine en creux, l'invisible, censé désigner ce qui disparaît, revêt ainsi une présence palpable et, sans que cela soit contradictoire, impossible à appréhender par la vue. De même, l'être qui boit « frileusement », voué à mourir en son devenir « gibier » cruellement entr'aperçu, a « la densité de la rose qui se fera », et porte bien son nom, qui n'est pas son nom mais celui du poème : « Permanent invisible ». Le poète s'y penche avec tendresse, mettant à distance la perspective de sa mort prochaine, ou faisant plutôt de celle-ci une raison de l'aimer – « ô mon distant gibier » – qui « répare » la raison de l'« Être brutal ». Sous les traits d'un corps animal qui fuit, l'invisible, « permanent » car encore vivant, par trois fois « proche » mais jamais entièrement saisi, s'inscrit dans la singularité de l'être animal qui, selon Anne Simon, se donne comme un « être de fuite », dont les cris et bruits inarticulés ainsi que les empreintes éphémères sont les « marques d'une présence qui, comme l'être en phénoménologie, se manifeste toujours sur le mode de l'évanouissement, de la perte ou du leurre[76] ». Le poème, faisant entendre le « marmonnement » du loup ou le « murmure » (*F&M*, 229) de la renarde, offrant au contact un « Permanent invisible » en restitue la présence, restituant les allures et surgissements d'êtres furtifs sur un plan rythmique et syntaxique, créant

[76] Anne Simon, « Chercher l'indice, écrire l'esquive : l'animal comme être de fuite, de Maurice Genevoix à Jean Rolin », in *La question animale. Entre science, littérature et philosophie*, sous la direction de Georges Chapouthier, Catherine Coquio, Lucie Campos et Georges Engélibert, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 168.

ainsi un lieu d'accueil à ce qui demeure inexprimé, à ce qui n'étant pas doué de parole est pour autant doué de vie et empreint de finitude.

Le geste tendre envers l'animal s'inscrit avec encore plus de force dans le texte 222 des *Feuillets d'Hypnos* qui, dès le recueil *Fureur et mystère* témoigne de l'amour porté par le poète aux bêtes nocturnes, mais cette fois en la figure du renard. Dans l'écho qui s'établit avec le « marmonnement » du loup, le « murmure » de la « renarde » est un pas de plus franchi dans l'amour qui *envisage* l'animal. Le renard, qui sera repris par des poètes contemporains tels que James Sacré comme une figure privilégiée du poème (« poème-renard[77] »), est, dans ce fragment de Char, peu ou prou hissé au rang d'une personne, singularisé en une « renarde » tutoyée et tendrement étreinte par une parole qu'on peut véritablement qualifier d'amoureuse. Nous restituons l'entièreté de ce très beau texte, qui mêle l'amour de l'animal à celui de la campagne provençale et d'une figure féminine sans visage à la « robe légère », lieu et êtres mystérieux qui rassemblent, malgré l'épreuve d'une « réalité rugueuse », l'espoir et la tendresse, le souvenir d'enfance et l'avenir possible :

> Ma renarde, pose ta tête sur mes genoux. Je ne suis pas heureux et pourtant tu suffis. Bougeoir ou météore, il n'est pas de cœur gros ni d'avenir sur terre. Les marches du crépuscule révèlent ton murmure, gîte de menthe et de romarin, confidence échangée entre les rousseurs de l'automne et ta robe légère. Tu es l'âme de la montagne aux flancs profonds, aux roches tues derrière des lèvres d'argile. Que les ailes de ton nez frémissent. Que ta main ferme le sentier et rapproche le rideau des arbres. Ma renarde, en présence des deux astres, le gel et le vent, je place en toi toutes les espérances éboulées, pour un chardon victorieux de la rapace solitude. (*F&M*, 229)

Le poème établit ici une confusion entre la renarde et la figure féminine, menant leur superposition à l'indistinction par la « tête » de l'animal que le poète invite à l'étreinte, par les « ailes de son nez » et surtout sa « main », terme étonnant pour évoquer la patte. Ce texte peut faire penser au poème « Le Chat » des *Fleurs du mal*, qui s'ouvre par les vers « Viens, mon beau chat sur mon cœur amoureux / Retiens les griffes de ta patte » (*FdM,* 35) et qui, du premier

[77] Dans une page de *Broussaille de prose et de vers,* le poète questionne les liens de la prose et de la poésie à travers la figure emblématique du renard : « Et dans ce projet de livre, mon dispositif […] qui met ensemble écriture et paysage (entre lesquels je crois bien que s'échangent en effet beaucoup de choses) ne prendra sans doute qu'un poème-renard : on pourra l'écorcher, mais sans que l'obscurité de son mystérieux organisme nous permette de dire si c'est un renard poème ou un roman renard, ou bien sans dépiauter la bête, caresser un peu (mais on ne sera pas plus avancé pour autant) le lustre vivant de son pelage et la souplesse de ses formes. », James Sacré, *Broussaille de prose et de vers (où se trouve pris le mot paysage)*, Bussy-le-Repos, Obsidiane, coll. « Vif d'enclume », 2006, p. 37. Je remercie Emma Curty d'avoir porté à ma connaissance cet extrait ainsi qu'une partie des références à la zoopoétique qui ont pu nourrir mes réflexions. On peut citer, à propos de ce passage, l'analyse qu'elle en fait : « La modalité tactile de la caresse prend acte d'une forme sans forcer son examen, sans prétendre à sa décomposition. », *Poétiques du corps dans les paysages de Philippe Jaccottet, Lorand Gaspar et James Sacré, op. cit.,* p. 119.

quatrain où est évoquée la « patte » au tercet final où sont mentionnés les « pieds » de la femme, met à jour une transfiguration du chat en femme aimée, par la caresse de l'animal : (« Lorsque mes doigts caressent à loisir / Ta tête et ton dos élastique / […] / Je vois ma femme en esprit. […] ») (*ibid*.). À l'inverse pourtant du sonnet où cette « vision » imaginaire fait la transition des quatrains aux tercets, le fragment annule le procès métamorphique pour faire apparaître le renard non plus comme une figure allégorique ou symbolique, mais comme la personne aimée elle-même.

Dans ces poèmes de René Char qui les *envisagent,* le loup et le renard, tous deux bêtes nocturnes, associés tous deux au mystère de l'inapprivoisé, à la discrétion sauvage, à l'aliénation solitaire voire à la monstruosité crainte[78] dans l'imaginaire des contes et des fables, sont approchés, non plus comme des figures animales qui symbolisent la ruse, l'énigme ou la prédation, mais comme des visages à aimer, pouvant triompher de la « rapace solitude ». Dans ce passage de l'imaginaire symbolique à la chose vulnérable, mise à nu amoureuse de deux figures canines comme êtres presque humains et proches, se dessine, selon nous, l'ombre familière de leur double domestique qu'est le chien réel du poète, Tigron. Animal de compagnie chéri jusqu'aux derniers jours de sa courte vie et dont la mort attriste profondément le poète[79], Tigron est explicitement nommé dans un poème qui lui est dédié, issu de l'un des derniers recueils publiés, *Les Voisinages de Van Gogh* (1985) : « Le bon sauteur ». Dans ce poème au titre émouvant, l'animal apparaît sous l'approche la plus proche et familière que l'on puisse en concevoir qui est d'être un être de compagnie qu'il fut réellement pour le poète, portant aussi, de la même manière qu'une personne aimée, un nom propre qui souligne sa singularité absolue. Si la « bête innommable », le loup « inintelligible » ou la renarde anonyme, par cette même impossibilité de les nommer, sont mis à nu par le poème dans leur vulnérabilité mystérieuse, laquelle est irréductible à l'imaginaire, à la symbolique ou au concept de loup ou de renard, le compagnon domestique, qui se destine à « bientôt » mourir et à qui le poète s'adresse

[78] Voir les entrées « loup » et « renard » dans le *Lexique des symboles chrétiens*. Pour le loup, on y lit : « Animal féroce et vorace, le loup est le symbole du mal », et pour le renard : « Le renard est l'une des apparences que peut revêtir Satan le rusé », Michel Feuillet, *op. cit.*, p. 68 et p. 97.

[79] En témoignent ces mots émouvants, cités par Jean Pénard : « Le drame, c'est que moi je le savais condamné et que lui il n'a jamais voulu mourir. […]. Je ne crois pas en Dieu, je ne crois pas en la survie, mais nous ne savons rien de rien, et rien n'est impossible. S'il y avait quelque chose, en ce qui me concerne, c'est Tigron qui m'accueillerait. », *Rencontres avec René Char*, Paris, José Corti, 1991, p. 287.

directement par son prénom dans « Le bon sauteur » (qu'il est[80]), s'y fait d'autant plus le visage de la mise à nu poétique qu'il reçoit, dès le mot initial du poème, un nom propre, que chaque arbre ou chaque être se destine à recevoir en poésie[81] : « Tigron, mon chien, bientôt tu seras un grand cerisier et je ne saisirai plus la connivence de ton regard, ni le tremblement de l'anse de ton museau, ni se projetant de droite et de gauche tes abois prévenants, jamais ennuyeux » (*VV,* 826). Dans l'imminence de la mort du chien malade, la mise à nu du « visage » de l'animal est ici incontestablement un geste d'amour. La suite du texte, de manière encore plus émouvante, formule ce que nous comprenons comme une amère asymétrie[82] au sein de cet amour qui définit, de l'instant de sa naissance jusqu'à celui de sa mort, la brève vie de l'animal, tandis que le poète n'y aura consacré qu'une parcelle de son existence :

> Quelle direction allions-nous prendre ? J'entrais et sortais dans ta jeunesse, côtoyant une si longue existence qui ne deviendrait peut-être la mienne que pour s'ajouter un jour à mon oubli, tête anonyme. Puis se profilerait en fin de compte un champ qui pleurerait de se laisser traverser ! Ni attentionné, ni indifférent. Tandis que je lirai sur ton cœur battant beaucoup trop vite : fatale séparation. (*VV*, 826)

Le risque de l'oubli, qui ferait du visage aimé plus qu'une « tête anonyme », dont le poète se fait le reproche anticipé, par la formulation même de ce reproche, s'infléchit en amour fidèle.

En filigrane du loup « invisible » et du renard dont la « main ferme le sentier et rapproche le rideau des arbres » se dessine peut-être leur double nommé qu'est Tigron, dont la silhouette s'efface mystérieusement sur fond d'un « pays au ventre de cigale » sous le pinceau de Van Gogh, auquel le recueil rend hommage : « Ce pays au ventre de cigale nous était pleinement communiqué par une main et un poignet. […]. Sublimes dessins ! […]. Un *chien*

[80] En être sensible et innocent qui, ne possédant pas le langage, est dans l'immédiateté de l'instant. Ce titre, qui désigne l'animal par une bonté inaltérée mais naïvement enjouée, le définit peut-être comme un fameux « être du bond » si l'on s'autorise un rapprochement avec le texte 197 des *Feuillets d'Hypnos* qui, énigmatique, semble bien indiquer une ligne de conduite éthique et existentielle à l'homme, lequel se confronte au passage du temps comme à l'existence du mal, ayant, à l'inverse de l'animal, une conscience morale et temporelle : « Être du bond. N'être pas du festin, son épilogue », René Char, texte 196, *Feuillets d'Hypnos, F&M*, 222.

[81] Comme nous le verrons aussi dans les pages qui suivent, c'est là une idée que Bonnefoy, poète dont la pensée éclaire ici de part en part notre travail, a exprimée à maintes reprises, dont la déclaration, désormais célèbre, à propos du mot « Douve » : « Et ce mot "Douve", avait, d'emblée d'ailleurs, une majuscule, parce que dans l'expérience de la présence les choses sont des êtres autant que les personnes humaines. J'ai dit souvent qu'en poésie il n'y a que des noms propres. », *L'Inachevable*, *op. cit.*, pp. 365-366, cité dans la notice rédigée par Jérôme Thélot au recueil *Du mouvement et de l'immobilité de Douve,* dans l'édition de la Pléiade, *O.C., op. cit.,* p. 1393.

[82] Rappelons néanmoins que l'« asymétrie est jouvence » pour le poète (*NP*, 458), qui ne croit guère en une réciprocité infaillible et définit, de même, la relation amoureuse comme fondamentalement asymétrique.

qui me fut cher n'apparaissait plus pour à nouveau s'endetter à ma voix. La terre n'en finissait pas d'hésiter sur le prochain destin des hommes » (*VV*, 835-836).

2.3. La salamandre qui « n'est plus que visage »

Du « marmonnement » de l'un au « murmure » de l'autre, dévoiler le loup « innommable », « invisible » et « inintelligible » ou la renarde qui est « l'âme de la montagne aux flancs profonds », c'est en rétablir la présence, en incarner le mystère, les envisager comme une altérité irréductible à l'imaginaire symbolique de l'animal, de même que sous la plume de Bonnefoy, après avoir été esquivée par le mot de la science et l'arbitraire du signe, la salamandre « se dévoile », « présente ici comme le cœur doucement battant de la terre[83] ». On peut en effet établir un parallèle entre ces poèmes de Char et les réflexions de Bonnefoy sur le nom « cheval » et surtout la « salamandre » dans « La Poésie française et le principe d'identité » (1965). Cette mise en parallèle, qu'on peut dire avant tout thématique puisque la figure animale est en jeu dans les deux textes, permet, selon nous, de se saisir de la mise à nu poétique comme d'une manière inédite de connaître l'être qui vit et meurt. Dans son texte, Bonnefoy revient d'abord sur l'écart qui existe entre le mot « cheval » en tant que « concept » et en tant que nom propre :

> Pour tous les linguistes, semble-t-il, ce que le mot de *cheval* représente, c'est ce qui n'est, disons ni l'âne ni la licorne. Il a pour contenu une quiddité, rien d'autre, et ainsi n'est-il nullement dans sa fatalité d'évoquer, comme peut le faire un nom propre quand on le crie, l'existence effective, ici, devant moi, du « cheval »[84].

Pour expliciter cette différence entre le concept et le mot propre qui le préoccupe dans l'ensemble de son œuvre poétique et théorique, Bonnefoy prend ensuite l'exemple de la salamandre, dans un texte que nous avons restitué dans son intégralité à la fin de notre introduction. Nous pouvons rappeler que ce texte revient tour à tour sur le « mot de la prose » qui identifie la salamandre et la « range » dans sa catégorie générique, sur la saisie scientifique qui redouble d'effort pour le rationaliser, « cro[yant] continuer l'analyse qui en fait de plus en plus une salamandre[85] », deux attitudes débouchant sur l'« étrangeté au nom » et au « faisceau

[83] Yves Bonnefoy, « La Poésie française et le Principe d'identité », *L'improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 249.

[84] *Ibid.,* p. 247.

[85] *Ibid.,* p. 249.

effrayant d'énigmes[86] » que sous-tend l'arbitraire du signe linguistique. Cette « *mauvaise présence* », mystère qui ouvre sur la béance, la mort et le « vide », suscite une perte de sens car cette réalité sensible échappe à toute explication conceptuelle[87]. Sophie Guermès l'explique comme l'« absence, la séparation qui menacent de surgir si l'on n'est pas vigilant, et que les mots ont tendance à accentuer[88] » et la rapproche de ce que Bonnefoy désigne comme le « religieux "de travers"[89] » dans ses *Entretiens sur la poésie.* Dans la suite de l'extrait, le poète, après avoir été « fasciné, comme certes par un serpent[90] » par cette *mauvaise présence*, trouve une « troisième voie », qui ouvre à la présence de la salamandre « redevenue » elle-même, révélée « bon serpent[91] » selon le mot de Sophie Guermès, voie qui mène à l'« acte » que nous nommons, d'après ces mots du poète, « mise à nu » :

> Car voici la troisième voie : et que, par un acte toujours soudain, ce réel qui se dissociait, s'extériorisait, se *rassemble,* et cette fois dans une surabondance où je suis pris et sauvé. C'est comme si j'avais accepté, *vécu* cette salamandre, et, désormais, loin d'avoir à être expliquée par d'autres aspects du réel, c'est elle, présente ici comme le cœur doucement battant de la terre, qui se fait l'origine de ce qui est. Disons – bien que cette expérience soit peu dicible – qu'elle s'est dévoilée, devenue ou redevenue *la* salamandre – ainsi dit-on *la* fée – dans un acte pur d'exister où son "essence" est comprise[92].

Dans ces lignes, comme dans l'ensemble de cette poétique, la mise à nu est étroitement liée à la rencontre toujours ébauchée, souvent manquée et pourtant parfois brièvement accomplie entre la chose et le mot qui la désigne, rejoignant l'une des interrogations majeures du poète, de ses premiers textes aux derniers. L'être minuscule, soudain ramené à son surcroît d'existence, « dans une surabondance » qui précisément *transcende* le mot, se manifeste dans

---

[86] *Ibid.*

[87] Ce « faisceau effrayant d'énigmes » se comprend aussi à la lumière de ce qu'explique Bonnefoy de l'inquiétude des poètes face au « néant » qui se dessine dans le mot, lors d'une conférence donnée à l'Université de tous les savoirs en novembre 2001 : « D'aucuns doutent sur ce chemin, ils s'alarment : par exemple ils ont trouvé le néant qui n'est que de comprendre que la réalité sensible échappe à toute explication conceptuelle, mais ils ne comprennent pas qu'une existence douée de sens demeure possible, avec autrui pourtant désormais tellement plus proche ». Cette conférence, reprise dans *Les Entretiens* du poète, est également disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=bNhUKsTxAEc.

[88] Sophie Guermès, *La Poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, *op. cit.*, p. 217.

[89] Yves Bonnefoy, « Entretien avec John E. Jackson sur le surréalisme » (1976), *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), *op. cit.*, p. 80.

[90] *Id.*, « La Poésie française et le Principe d'identité », *L'improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 249.

[91] Sophie Guermès, *La Poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, *op. cit.*, p. 218.

[92] Yves Bonnefoy, « La Poésie française et le Principe d'identité », *L'improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 249.

cette approche qui est celle de l'amour et de la poésie, cette fois singularisé par l'article défini, saisi en l'unité qu'est sa vie indécomposable.

Ce texte, publié une dizaine d'années après la publication de *Douve,* rappelle inévitablement les apparitions de la salamandre dans les deux dernières sections du recueil de 1953 : *L'Orangerie* et *Vrai lieu.* D'après le mot de Jérôme Thélot, dans l'économie du recueil, l'évocation de l'animal, aux côtés de « maints symboles de mythes traditionnels – la table obsidienne, le Phénix, la Salamandre, la Ménade, le Cerf – », participe d'un approfondissement de la « quête » par « une mémoire plus vaste que l'individuelle[93] ». La salamandre est en effet un animal dont la symbolique est fortement associée au mystère. Occupant une place d'importance dans les bestiaires médiévaux, étant aussi un symbole alchimique et héraldique, il désigne dans le *Lexique des symboles chrétiens* un « animal fabuleux s'apparentant à un lézard ou à un triton » ayant « le privilège de vivre dans le feu sans être consumé[94] ». Par ce pouvoir qu'on lui accorde, la salamandre est, toujours d'après sa symbolique chrétienne, un être de feu car « sa froideur lui permet d'éteindre les flemmes dont elle se nourrit », et « représente le Juste qui ne perd pas la paix de son âme et qui ne cesse d'avoir confiance en Dieu malgré les épreuves[95] ». Dans les poèmes « La salamandre », « Quand reparut la salamandre… » et « Lieu de la salamandre », l'évocation de l'animal est imprégnée d'implicites indices de cette symbolique bien que le référentiel explicitement moral ou chrétien en soit effacé. Cette symbolique est notamment palpable à travers l'épreuve de la mort que subit Douve, dont la figure se superpose à celle de l'animal dans « La salamandre », et à travers les allusions à l'imaginaire du feu dans les trois poèmes – l'« été », la « flamme », les « braises », le « soleil » – qui culminent dans ces vers de « Lieu de la salamandre » : « Le mythe le plus pur, / Un grand feu traversé, qui est esprit » (*Douve*, 84). Ce dernier poème, au demeurant l'un des derniers du recueil, affirme l'ambivalence de la figure, proche et mystérieuse, ressaisie à la fois dans sa dimension allégorique – « Ô ma complice et ma pensée, allégorie / De tout ce qui est pur » (*ibid.*) et dans la « force de joie » que recèle sa « vie étroite » (*ibid*., 78). De même, son immobilité, qui se confond à celle des pierres inanimées, la place à la lisière d'une conscience de la mort et de celle de la vie, invisible, qui se manifeste en toute chose sensible. Ce que l'on note surtout, c'est l'amour du poète qui l'appelle « ma complice » et la désigne par cet amour

[93] Voir la notice de l'édition de la pléiade, *O.C., op. cit.*, p. 1395.

[94] Michel Feuillet, *Lexique des symboles chrétiens*, *op. cit.*, p. 102.

[95] *Ibid.*

même dans le rythme ternaire de la subordonnée « que j'aime », convertissant le dévoilement symbolique en une mise à nu amoureuse.

Sous le signe de cet amour, la salamandre, qui porte encore les empreintes d'un imaginaire allégorique, s'en dégage aussi en tant qu'être mortel, car si elle persiste en son être, « immobile » telle une parcelle d'immortalité, cette immobilité est un réflexe de survie qui « feint la mort » (*ibid*.). Les trois poèmes font d'elle l'incarnation métonymique d'une présence mystérieuse, dont l'énigme s'inscrit dans le titre oxymorique du recueil, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve.* Manifestation aussi « soudaine » que furtive, qui tient de la « surprise » et de l'« immobilité », l'animal, dont le « corps rayonnant » (*Douve*, 78) se détache sur un « mur », est animé d'émotions minimes qui lui traversent le corps comme autant de signes de vie. Ces termes sont ceux des poèmes mais ils apparaissent presque mot pour mot dans les premières lignes de « La poésie française et le principe d'identité » qui décrit, une dizaine d'années après la publication du recueil, la rencontre avec une salamandre : « Et j'imaginerai, ou me rappellerai – on verra peut-être plus tard que les deux notions s'équivalent – que j'entre un jour d'été dans une maison en ruine et vois soudain, sur le mur, une salamandre. Elle a été surprise, elle s'est effrayée et s'immobilise[96] ». Cette anecdote – qu'elle soit d'ailleurs biographique ou imaginaire – offre à l'écriture de ces poèmes un ancrage dans l'existence réelle en accordant une épaisseur affective à l'animal qui n'est plus tant un symbole qu'un être vivant et mortel, dont le poète fait véritablement la rencontre durant sa promenade. La séquence verbale « a été surprise […] s'est effrayée […] s'immobilise » confirme, la prééminence de la forme verbale qui, pour Jean-Christophe Bailly, est la marque première d'une stylistique animale propice à traduire l'immédiateté du vivant. Celui-ci envisage les mouvements pluriels des bêtes comme « des modes d'emploi, des pratiques, des écarts, des jouissances[97] » qui sont les indices silencieux d'une présence ne pouvant prendre la parole : « Les animaux conjuguent les verbes en silence[98] ». Dans le récit de la rencontre, ces indices dévoilent la salamandre « présente ici comme le cœur doucement battant de la terre[99] », celle dont le poète « voi[t] le

[96] Yves Bonnefoy, « La Poésie française et le Principe d'identité », *L'improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 248.

[97] Jean-Christophe Bailly, « Les animaux sont des maîtres silencieux » dans *La Question animale. Entre science, littérature et philosophie*, sous la direction de Georges Chapouthier, Catherine Coquio, Lucie Campos et Georges Engélibert, *op. cit.*, pp. 15-24.

[98] *Id.,* « Les animaux conjuguent les verbes en silence », *L'Esprit Créateur,* vol. 51, n° 4, Hiver 2011, pp. 106-114.

[99] Yves Bonnefoy, « La Poésie française et le Principe d'identité », *L'improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 249.

cœur battre éternel » (*Douve*, 84), qui « retient son souffle et tient au sol » (*ibid.*) dans « Lieu de la salamandre ». De même, dans le poème « La salamandre » en quatre parties de la section « L'Orangerie » de *Douve,* ces verbes qui se « conjuguent » « en silence » désignent la présence paradoxale d'une vie douée de « mouvement » et d'« immobilité », qui, fuyant, presque invisible, comme un « éclair vide » (*Douve*, 78), se fige un instant sous l'effet de la peur. On y lit d'abord, qu'« Une salamandre fuit sur le mur » (*ibid*.), et un peu plus loin, qu'elle s'immobilise, « surprise », dans une adresse qui permet de fondre Douve et l'animal en un seul visage indiscernable :

> Je suis près de toi Douve, je t'éclaire. Il n'y a plus entre nous que cette lampe rocailleuse, ce peu d'ombre apaisé, nos mains que l'ombre attend. Salamandre surprise, tu demeures immobile.
>
> Ayant vécu l'instant où la chair la plus proche se mue en connaissance. (*Douve*, 79)

Dans ces lignes apparaît, par le truchement de la figure de la salamandre, une formulation très aboutie du modèle de connaissance qu'est la mise à nu, qui se tient « le plus près qu'il se peut » du mystère de l'être mortel, pour que la « chair » aimée puisse « se mue[r] en connaissance. Nous comprenons ici que le poète est ici le sujet du gérondif « ayant vécu », hypothèse qu'atteste l'écho qui s'établit entre le poème et le récit de la rencontre, où le poète écrit de la mise à nu poétique qu'elle implique d'« accepter » et, terme mis en exergue par l'italique, de « vivre » la salamandre – « C'est comme si j'avais accepté, *vécu,* cette salamandre[100] […] ». Ainsi le choix du verbe indique l'intériorisation qu'engage cette connaissance tout *autre* de la chose connue*,* qui dans le face à face avec le poète, n'est plus un symbole ou un concept mais se « dévoile » en tant qu'être mortel. Le mystère qui menaçait de se faire « mauvaise présence », d'ouvrir au néant car la réalité sensible de cet être échappe à toute explication et qu'elle demeure inintelligible à la saisie conceptuelle comme l'est le loup « inintelligible » de René Char, s'invertit, tout aussi soudainement que la vision de la salamandre, en proximité.

Cette proximité, ancrée dans le « lieu » par le titre « Lieu de la salamandre » aussi bien que par les premiers vers qui ouvrent la section « L'Orangerie », « Le pays le plus longtemps cherché / S'étendra devant nous terre des salamandres » (*Douve*, 77), s'inscrit dans les poèmes

[100] *Ibid*.

et dans l'extrait de « La poésie française et le principe d'identité » par la mise à nu du visage[101]. Il est dit de l'animal que « Sa douce tête d'homme répand la mort de l'été » (*Douve*, 78) dans « La salamandre », et dans le poème qui lui fait immédiatement suite que « Tourné encor à toutes vitres, son visage / S'illumina de ces vieux arbres où mourir » (*ibid.*, 79). Éclairé par l'étrange présence de l'absence qui est le propre d'une destinée mortelle, manifeste ici en ce que nous sentons de plus vivant – l'été ou les arbres –, l'animal reçoit un « visage » dont la nudité vulnérable est signe d'un être qui meurt, n'étant autre que l'être qui vit. Là aussi, comme un écho persistent avec les poèmes de Char, à l'animal ainsi *envisagé* en chose mortelle, la poésie tend la main pour en attester l'invisible présence. De même, dans le récit de la rencontre, nous lisons ces lignes qui font suite au passage cité plus haut, le poète, une fois trouvée la « troisième voie » pour approcher la salamandre, où « elle s'est dévoilée, devenue ou redevenue *la* salamandre[102] », infléchit de façon définitive notre compréhension de la mise à nu poétique en une *connaissance qui aime* :

> Disons – car il faut sauver aussi la parole, et du désir de tout définir – que son essence s'est répandue dans l'essence des autres êtres, comme le flux d'une analogie par laquelle je perçois tout dans la continuité et la suffisance d'un *lieu,* et dans la transparence de l'*unité.* Le mur est justifié, et l'âtre, et l'olivier dehors et la terre. Et moi redevenu tout cela, réveillé à ma profonde saveur – car cet espace se voûte en moi comme l'intérieur de mon existence –, je suis passé de la perception maudite à l'amour, qui est prescience de l'invisible[103].

D'une *vision* soudaine au début de l'extrait – « […] j'entre un jour d'été dans une maison en ruine et vois soudain, sur le mur, une salamandre[104] » –, la salamandre est, pour le poète, « sur le point de devenir "le visage" de l'invisible[105] » ainsi que l'écrit Sophie Guermès qui commente ce passage. Comme le dira en effet le texte, quelques lignes plus loin,

> Cet invisible n'est pas un nouvel aspect qui va se révéler sous d'autres insuffisants ; c'est plutôt que tous les aspects, coagulations du visible, se sont dissous en tant que figures particulières, sont tombés comme les écailles d'une mue dans la

[101] Notion centrale dans l'éthique de la mise à nu que l'amour et la poésie ont en partage et sur laquelle nous reviendrons à l'aune de la phénoménologie – notamment de Levinas – mais qui, comme d'ailleurs la notion d'« invisible » qui lui est afférente, reçoit une définition précise et singulière sous la plume de Bonnefoy, que le recours à la phénoménologie ou plus largement à la philosophie peut aider à élucider sans parvenir, toutefois, à épuiser.

[102] Yves Bonnefoy, « La Poésie française et le Principe d'identité », *L'improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 249.

[103] *Ibid.,* p. 250.

[104] *Ibid.,* p. 248.

[105] Sophie Guermès, *La Poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, *op. cit.*, p. 218.

> connaissance, *ont découvert le corps de l'indissociable.* La salamandre s'est dégagée de ce monde d'objets qu'avait produit le risque de demeurer extérieure. Et devant moi, en moi, elle n'est plus que *visage,* bien que ses traits restent matériels[106].

La formule « l'amour, qui est prescience de l'invisible » est ainsi à entendre dans l'économie d'une pensée sur le langage : par-delà l'absence de la chose dans le mot qui la désigne, apparaît ainsi une voie possible pour tout de même la nommer. Cet acte de nomination procède d'un passage du nom commun au nom propre car tout être que nous aimons est doté d'un visage et d'un prénom qui précisément lui sont « propres ». La voie semble bien être celle de la parole poétique qui, contrairement au « mot de la prose » ou au lexique scientifique évoqués plus haut, se porte à la singularité intimement liée de la chose et du mot et non au général. Aussi, l'« invisible » n'est pas ici l'absence du visible mais le pressentiment d'une unité – entre le mot et la chose mais aussi entre celui ou celle qui emploie le mot et la chose désignée –, qui oppose une fonction de désignation (présente dans le phénomène des noms propres) à la dimension arbitraire du langage.

2.4. « Une vie simple, sans langage »

Dotée d'un « visage » aux yeux du poète comme elle pourrait l'être aux yeux émerveillés d'un enfant, *la* salamandre n'est dès lors plus un symbole immuable mais bien une existence singulière et mortelle. L'analogie avec l'enfance est ici décisive pour comprendre en quoi la salamandre « n'est plus que visage », en quoi aussi elle est mise à nu dans son *unité* comme le « corps de l'indissociable » par la parole poétique. Cette mystérieuse unité est en effet moins à « inventer » par l'écriture poétique comme on serait tenté de le croire qu'elle est à retrouver dans l'enfance. Comme le décrit Bonnefoy à de nombreux endroits de son œuvre, dont son dernier essai paru *La Poésie et la Gnose* (2016), nous y avons un accès immédiat par l'emploi pré-conceptuel des mots :

> Quand on dit au petit enfant, vois, c'est le chemin, vois, c'est l'arbre, il porte ses yeux sur eux et alors il ne doute pas davantage de leur être qu'il ne doute du sien dans l'absolu de son lieu. Or, en ce seul même regard, il perçoit des couleurs, des odeurs, des bruits, il entend des frémissements, des envols, dans les buissons, sur les branches, et cette simultanéité de ses impressions, le fait donc vivre l'arbre ou le chemin comme un tout chacun, une entièreté, lesquels sont à ses yeux grand ouverts l'évidence d'une existence […]. (P&G, 22)

[106] Yves Bonnefoy, « La Poésie française et le Principe d'identité », *L'improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 250.

Cette « certitude d'être » (*ibid*., 23) est bien aussi, ce qui permet à l'enfant d'avoir encore les « yeux grand ouverts » sur les choses qu'ils nomment sans les analyser de l'extérieur ou sans les disséquer en parties distinctes. Aux yeux de l'enfant qui « découvre » le monde par la « simultanéité » de ses sensations avant que de le connaître par le langage conceptuel, les milliers de vies éparses tapies dans la nature apparaissent comme un tout indivisible. Là encore, ce qui est décrit des sensations de l'enfant par Bonnefoy nous rappelle l'évocation de l'enfance par René Char, dans le poème « Le Thor » :

> Dans le sentier aux herbes engourdies où nous nous étonnions, enfants, que la nuit se risquât à passer, les guêpes n'allaient plus aux ronces et les oiseaux aux branches. L'air ouvrait aux hôtes de la matinée sa turbulente immensité. Ce n'étaient que filament d'ailes, tentation de crier, vertige entre lumière et transparence. Le Thor s'exaltait sur la lyre de ses pierres. Le mont Ventoux était en vue.
>
> Dans le sentier aux herbes engourdies, la chimère d'un âge perdu souriait à nos jeunes larmes. (*F&M*, 239)

Par l'évocation métonymique des « jeunes larmes », le poème fait ici explicitement écho à l'« éternité de chaudes larmes[107] » qui clôt la deuxième partie d'« Enfance » de Rimbaud, lequel tient, dans la mémoire poétique de Char – autant que dans celle de Bonnefoy – une place sans égale, et ce notamment parce que le poète d'*Une saison en enfer* redonne, de manière inédite après Baudelaire, une « part prépondérante[108] » à la nature comme Char le rappelle dans le texte « Arthur Rimbaud » qu'il lui consacre : « De nouveau, elle agit. Voilà ce qui succède à Baudelaire. De nouveau, nous la palpons, nous respirons ses étrangetés minuscules[109] ». Ces « étrangetés minuscules » qui précisément sont « palpables » dans « Le Thor » cité ci-dessus, le sont aussi dans la finale de la deuxième partie d'« Enfance » : « Des fleurs magiques bourdonnaient. Les talus le berçaient. Des bêtes d'une élégance fabuleuse circulaient. Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes[110] ». Dans « Le Thor », ces « intercesseurs modestes[111] » avec le monde que sont les « oiseaux » et les « guêpes » ne sont pas décrits mais *paraissent*, presque imperceptibles, par leurs mouvements, par les bruits, odeurs et lumières que l'enfant perçoit sans les distinguer. Dans son emploi de la parole qui ne s'est pas encore mué en langage conceptuel, l'enfant est attentif à la présence inintelligible de

[107] Arthur Rimbaud, *Illuminations*, *O.C.*, *op. cit.*, p. 123.

[108] René Char, « Arthur Rimbaud », *O.C., op. cit.,* p. 730.

[109] *Ibid.,* p. 731.

[110] Arthur Rimbaud, *Illuminations*, *O.C.*, *op. cit.*, p. 123.

[111] L'expression est de Georges Mailhos, dans un texte qu'il consacre à René Char pour lui rendre hommage juste après sa mort, « Salut à René Char », publié dans la revue *Littératures,* 1988, p. 7.

l'animal, celui-ci étant, selon la formule de Jean-Christophe Bailly, « ce fond silencieux, peut-être, sans doute, traversé de cri, mais silencieux quant à ce que nous entendons comme sens[112] ». Aussi les poètes retrouvent-ils l'enfance qui, en eux, ne peut mourir lorsqu'ils s'arrêtent un instant sur le mystère d'une « vie simple, à fleur de terre », qu'ils nomment, à leur tour, tout aussi simplement que le ferait un enfant. C'est aussitôt la mise à nu d'un autre être, qui ne ressemble à aucun autre, presque invisible mais bien là comme l'empreinte indéniable de la présence par-delà l'énigme et par le regard porté sur cette « vie simple, sans langage », la mise à nu d'une époque de la vie à jamais perdue, peut-être, mais retrouvée dans la nudité même des mots. Ainsi en est-il de l'oiseau de René Char dans *Fureur et mystère* :

> UN OISEAU…
> Un oiseau chante sur un fil
> Cette vie simple, à fleur de terre
> Notre enfer s'en réjouit.
> […]. (*F&M*, 238)

Et ainsi en est-il plus encore de l'oiseau de Bonnefoy dans *L'Heure présente* :

> Plus tard, me retournant
> Vers le navire de pierre, sous le ciel
> Redevenu celui des matins d'été
> (Et que faire, sinon se retourner
> Dans cette vie où rien n'est qui ne passe?),
> Je vois que sur la pierre voulue la proue
> Un grand oiseau de mer s'est posé : un instant
> De l'immobilité mystérieuse dont est
> Capable une vie simple, sans langage.
> L'oiseau regarde au loin, écoute, espère,
> Il mène le navire, et d'autres, d'autres,
> Sont là, autour de lui, au-dessus de lui,
> À crier et à s'effacer dans le sillage. (*HP*, 31)

[112] Jean-Christophe Bailly, « Les animaux sont des maîtres silencieux » dans *La Question animale*, sous la direction de Georges Chapouthier, Catherine Coquio, Lucie Campos et Georges Engélibert, *op. cit.*, p. 17.

CHAPITRE 8. UNE NUIT OÙ ÉTREINDRE

> *Quel mortel, quel être doué de la faculté de sentir, ne préfère pas au jour fatigant la douce lumière de la nuit avec ses couleurs, ses rayons, ses vagues flottantes qui se répandent partout. Oh ! comme alors l'âme, avec ce qu'elle a de plus intime, respire cette lumière du monde gigantesque des astres ! La pierre aussi la respire, la pierre qui étincelle, et puis la plante qui ouvre ses pores, et puis l'animal sauvage ; mais avant tout l'étranger avec ses regards ardents, sa démarche incertaine et ses lèvres tremblantes !*[1]
>
> Novalis, *Hymnes à la Nuit*, 1883.

La proximité du mystère, incarnée en des lieux lointains et des êtres furtifs peut s'entendre comme un corollaire de la nuit, temps-espace privilégié dans l'histoire poétique et notamment érigé en motif de prédilection par la période romantique[2]. L'hypothèse qui guidera ce septième chapitre sera pourtant de distinguer le mystère de la nuit, faisant de la deuxième un mode de révélation plus aboutie que le premier. À notre sens, un chemin graduel se dessine en effet entre le mystère, la nuit et l'invisible – étudié en fin de ce chapitre – dans le dévoilement à rebours de la mise à nu poétique. Si le mystère procède de ce qui ne peut s'expliquer mais pose une question irrésolue, la nuit accueille « plus positivement » l'intuition d'une présence que les poètes n'interrogent pas. Bien que celle-ci ne s'incarne pas toujours et qu'elle s'origine toujours dans l'obscur, elle invite à un consentement et à un désir d'union avec ce qui échappe à la vue. L'invisible, que nous définirons à l'aune de la philosophie de Michel Henry – qui en fait un synonyme de la « Nuit » – sera ainsi son prolongement.

Pour accomplir le passage du mystère à la nuit, nous pouvons reprendre un passage déjà cité de Jérôme Thélot dans *Le travail vivant de la poésie* :

> Si le poétique est hostile au scientifique et ne peut pas ne pas l'être, c'est parce que celui-ci est un mode de révélation dans lequel c'est la lumière qui est conditionnelle, quand le poétique, au contraire, est une révélation dans laquelle c'est la "nuit" qui conditionne, qui détermine et qui révèle[3].

---

[1] Novalis, *Hymnes à la Nuit, Nouvelle Revue germanique,* n°14 (mai-juin-juillet-août 1833), trad. de Xavier Marmier, 1833, pp. 232-241.

[2] Je remercie Hélène Kuchmann d'avoir porté à ma connaissance un certain nombre d'écrits critiques qui m'ont été d'une aide précieuse dans l'élaboration de ces réflexions. Voir Hélène Kuchmann, *La nuit dans l'œuvre de l'exil de Victor Hugo (textes et dessins),* thèse en préparation sous la direction de Claude Millet à l'Université Paris Cité.

[3] Jérôme Thélot, *Le travail vivant de la poésie*, *op. cit.*, p. 74.

Cette « hostilité » nous a permis d'identifier l'acte poétique de mise à nu comme un « mode de révélation » spécifique, qui se tient « le plus près qu'il se peut » du mystère et dans lequel, pourtant se formule bien un *connaître autrement*, qui n'est pas exactement superposable au non-savoir bataillien dans le corpus choisi. Si, toujours selon ces lignes, le poétique est un mode de dévoilement dans lequel « c'est la "nuit" qui conditionne, qui détermine et qui révèle », cette dernière revêt néanmoins, là aussi, un sens sensiblement différent selon qu'elle incarne le non-savoir bataillien ou la mise à nu amoureuse de nos quatre poètes. À Bataille qui écrit dans *L'Expérience intérieure* (1943)*,* « À contempler la nuit, je ne vois rien, je n'aime rien », les nocturnes de Jouve répondent, dans « La nuit des saints », par une « Nuit du sexe nuit de l'été / […] Nuit de ma nuit toute éprouvée » (*VP*, I, 513), ceux de Frénaud par « tout le miel noir de mes nuits » (*RM*, 157) dans « Printemps », ceux de Char par une « nuit plénière » qui « porte nourriture » (*PA*, 392), dans « Sur une nuit sans ornements » et ceux de Bonnefoy, enfin, par « [L]a nuit, c'est-à-dire du vert, des bleus et ce peu de rouge très sombre qui mord de ses grumeaux le bas de la page » (*LPC*, 666). Le motif nocturne, qui innerve la poésie d'âge en âge, revêt, dans ces quatre œuvres, une importance structurelle pour le dévoilement poétique : de l'épreuve de l'absence à une présence ébauchée, dans une poésie qui compose aussi avec l'absence des dieux, *une nuit où étreindre* succède à « un azur où croire » (*M,* I, 1000) pour reprendre le beau mot de Jouve dans « Nuages ».

Le *Littré* définit la nuit comme ce qui délimite le jour : « l'espace de temps qui suit le crépuscule du soir jusqu'au crépuscule du matin » et comme ce qui, d'un point de vue scientifique, coïncide avec l'absence de lumière : l'« intervalle temporel correspondant au temps objectif de rotation de la terre durant lequel nous ne recevons pas la lumière du soleil[4] ». Toujours en lien avec le jour qu'elle ponctue dans ces définitions, la nuit prend le sens d'une absence et revêt une valeur négative. Dans l'imaginaire collectif, la nuit est en effet toujours un point d'achèvement du jour qui est le temps de l'activité et du mouvement, et recouvre, contrairement à celui-ci, une unité temporelle indistincte, sans qu'on y puisse nettement repérer un début ou une fin, comme le rappelle Blanchot dans *L'espace littéraire* :

> Tout finit dans la nuit c'est pourquoi il y a le jour. Le jour est lié à la nuit, parce qu'il n'est lui-même jour que s'il commence et s'il prend fin. C'est là sa justice : il est commencement et fin. Le jour se lève, le jour s'achève, c'est cela qui rend le jour infatigable, laborieux et créateur, qui fait du jour le travail incessant du jour[5].

[4] Définitions du *Littré.*

[5] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, 1988 [1968], p. 219.

Mais cette négativité de la nuit – presque au sens d'un négatif photographique – comme l'envers du jour, dont la principale fonction est de délimiter ce dernier, peut aisément s'inverser en positivité, si l'on considère le couple jour/nuit non plus du point de vue du travail et de l'action mais comme des parcelles de temps autonomes, régissant différents rapports au monde. Requalifiée ainsi, « [l]a nuit ne succède qu'à elle » d'après René Char dans « Sur une nuit sans ornement » (*PA,* 392). En tant qu'elle est la mise en parenthèses supposée du travail et des obligations sociales, la nuit peut ainsi prétendre au statut d'une suspension temporelle, qui n'est plus le seul revers du jour mais qui a sa spécificité propre : celle d'inviter à la contemplation et à la création « quelques heures » durant lesquelles, selon le mot de Baudelaire dans « À une heure du matin », « nous posséderons le silence, sinon le repos », quand, enfin, « la tyrannie de la face humaine a disparu » (*SdP,* 287) ou comme le déclare Bachelard dans ces lignes sur l'imaginaire nocturne, nous accéderons à une clairvoyance où « le temps du jour […] apparaît dans toute sa vanité » :

> Le temps du jour traversé de mille tâches, dispersé et perdu dans des gestes effrénés, vécu et revécu dans la chair, apparaît dans toute sa vanité. L'être rêvant dans la nuit sereine trouve le merveilleux tissu du *temps qui se repose*[6].

Dans ce « temps qui se repose » se tisse une connaissance qui est radicalement *autre* que celle du jour : apparentée au rêve mais surcroît de lucidité, pétrie de patience et de proximité.

Dépassant une simple assignation spatio-temporelle, la thématisation privilégiée du mystère par la nuit permet de requalifier l'acception heideggérienne de celui-ci, que Jean Vioulac formule comme un « un mode paradoxal de la phénoménalité qui signale une disparition[7] » en un *il y a* levinassien dont la nuit est « l'expérience même » :

> Si le terme d'expérience n'était pas inapplicable à une situation qui est à l'exclusion absolue de la lumière, nous pourrions dire que la nuit est l'expérience même de l'*il y a*. Lorsque les formes des choses sont dissoutes dans la nuit, l'obscurité de la nuit, qui n'est pas un objet ni la qualité d'un objet, envahit comme une présence. Dans la nuit où nous sommes rivés à elle, nous n'avons affaire à rien. Mais ce n'est pas celui d'un pur néant. Il n'y a plus ceci, ni cela, il n'y a pas quelque chose. Mais cette universelle absence est, à son tour, une présence, une présence absolument inévitable. Elle n'est pas le pendant dialectique de l'absence et ce n'est pas par une pensée que nous la saisissons. Elle est immédiatement là. Il n'y a pas de discours.

[6] Bachelard, Gaston, *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Le Livre de poche, 1992, p. 235.

[7] Jean Vioulac, *Apocalypse de la vérité, op. cit.,* p. 82.

> […] *Il y a* en général, sans qu'importe ce qu'il y a, sans qu'on puisse accoler un substantif à ce terme *il y a* forme impersonnelle, comme il pleut ou il fait chaud[8].

La nuit qui « envahit comme une présence » fait bien signe, sous la plume des poètes, au dévoilement d'un « rien » qui n'est pourtant pas « celui d'un pur néant » mais celui d'une absence d'*objet*. Rencontrée sous des formes indistinctes et « dissoutes », impossible à objectiver et pourtant palpable, la présence nocturne s'offre à l'épreuve érotique dans les mots qui sont « le surgissement fraternel du rien[9] », tour à tour thématisée comme une apparition féminine indéfinie ou une voix sans visage, épousant le mouvement d'une « grande eau taciturne » (*SF*, 15).

Reprenant un terme cher aux poètes pour décrire leur consentement commun à cette « présence absolument inévitable », nous évoquerons ici les « noces » avec la nuit, qu'elles soient ébauchées, manquées ou inespérées. Outre les titres du recueil *Les Noces* de Jouve, des sections *Le Visage nuptial* dans *Fureur et mystère* de Char et « La Noce noire » dans *La Sainte Face* de Frénaud, le mot fait écho à l'épreuve sensuelle et inespérée d'une présence qui affleure par-delà l'absence. Pour étudier le dévoilement nocturne, nous considérerons cette fois les poètes par « couples » : si les noces avec la nuit s'accomplissent sous le signe de l'étreinte érotique chez Char et Frénaud, elles prennent la forme d'une épiphanie – que celle-ci soit immanente ou mystique – chez Bonnefoy et chez Jouve.

1. Des noces désirées, inespérées ou manquées dans les nocturnes de Char et Frénaud

On peut réunir Char et Frénaud par leur traversée du surréalisme. Dans le parcours poétique de l'un comme de l'autre, le surréalisme a joué un rôle important et cependant ni l'un ni l'autre n'ont pris part au mouvement de la même manière que les chefs de file qu'en ont été

[8] Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant,* Paris, Vrin, 3e édition augmentée de 1981 [1947], pp. 93-95. Voir notamment les pages que Daniel Salvatore Schiffer consacre à l'écart entre l'ontologie de Heidegger et celle de Levinas pour établir une distinction entre l'« angoisse » heideggérienne et l'« inquiétude » lévinassienne, notamment à l'aune de l'intransitivité de l'*il y a* dans *De l'existence à l'existant* de Levinas par opposition au verbe transitif direct « *es gibt* » chez Heidegger, « Levinas, critique de Heidegger », *La philosophie d'Emmanuel Levinas. Métaphysique, esthétique, éthique*, sous la direction de Salvatore Schiffer Daniel, Presses Universitaires de France, 2007, pp. 17-60.

[9] L'expression, nous l'empruntons à Claude Vigée, dans son article « L'enfant qui porte le monde » sur Bonnefoy : « Ce rien que, devenant, nous sommes, doit risquer le oui : dans les autres vivants, les choses lointaines ou voisines, dans les mots, qui sont également le surgissement fraternel du rien. », Claude Vigée, « L'enfant qui porte le monde », *Yves Bonnefoy, L'Arc,* n° 66, *op. cit.,* p. 30.

Breton, Aragon ou bien Éluard. Bien que la trajectoire poétique de Char soit plus profondément marquée par l'esthétique surréaliste, autant dans les périodes dites surréalistes de son œuvre (avec des recueils comme *Le Marteau sans maître* notamment) que par les amitiés qu'il a continué d'entretenir avec les différents membres du groupe (notamment avec Éluard, durant de nombreuses années), à l'échelle de leur production poétique tout entière, le poète de *Fureur et mystère* comme celui de *Depuis toujours déjà* se tiennent à l'écart du mouvement dont ils ont néanmoins hérité certains traits stylistiques et thèmes majeurs. La nuit peut être considérée comme l'une d'entre eux : si Frénaud, en « poète de l'élément-terre[10] », n'est pas séduit par le terrain privilégié qu'offre le cadre nocturne au rêve et à l'imaginaire qui demeurent prégnants dans la poétique de Char, il investit en revanche celui-ci, comme Char, d'une forte charge érotique. Les deux poètes font ainsi de la nuit l'espace-temps d'une étreinte sensuelle, bien que celle-ci, parfois, ouvre les bras à une apparition qui, aussitôt dévoilée, se dérobe à la vue pour retourner au mystère nocturne.

1.1. La nuit « ouvrant ses deux bras » de René Char

Dans la poésie de René Char, la positivité morale, thématique et esthétique de la nuit est indissociable d'un goût baudelairien pour l'inconnu. Dans la célèbre ouverture du poème « Argument », l'inconnu est une nécessité vitale, la possibilité même du déploiement de la vie : « Comment vivre sans inconnu devant soi ? » (*F&M*, 247) En outre, dans l'ensemble des poèmes, la notion d'inconnu n'est pas associée à l'obscurité opaque mais à l'objet *a priori* banal et quotidien qu'est la lampe[11], métaphore d'une lumière faible, douce et humaine, dont la

[10] Jean-Yves Debreuille, « Au tournant du siècle : la poésie de l'élément-terre », dans Francine Dugast-Porte, Michèle Touret, *Le Temps des lettres : quelle périodisation pour l'histoire de la littérature française du XX^e^ siècle, op. cit.,* pp. 231-241.

[11] La « lampe » est un mot tout aussi important du lexique de Bonnefoy, rapprochant ainsi les deux poètes par une thématisation laïcisée d'une épiphanie ancrée dans l'immanence de la vie humaine. Mais, tandis que chez Char « l'évocation de la lampe » est corrélée « à la notion de beauté », comme le note Jean Roudaut dans sa préface aux *Œuvres complètes* – Beauté que le poète écrit souvent en majuscules, la substituant à la transcendance divine –, chez Bonnefoy, la lampe guidant le poète vers la « pure gloire de ce qui est », comme l'écrit Jérôme Thélot, finit par se révéler « inutile ». Commentant le « plus bref poème » de l'œuvre de Bonnefoy, qui se trouve dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (« Tu as pris une lampe et tu ouvres la porte, / Que faire d'une lampe, il pleut, le jour se lève »), Jérôme Thélot écrit ces lignes qui permettent, selon nous, de souligner la possible convergence des deux poétiques – dans la valeur incorruptible accordée à l'*ici* et au *maintenant* – en même temps que l'écart qui se creuse entre elles – dans l'inutilité de la lampe qui est moins que ce qu'elle cherche éclairer pour Bonnefoy : « La lampe prise pour guider les pas dans l'incertain s'avère désormais inutile, illuminée qu'elle est, et ravie, par ce à quoi elle a conduit. Une "transcendance", ce jour ? Peu importe. De ce mot aussi on peut se passer ici et maintenant. La splendeur de ce qui est, est suffisante de n'être rien. Rien que le jour de chaque jour. », Jérôme Thélot, « Poésie et transcendance », *L'Origine du poème et ce qu'il peut, op. cit.,* p. 59.

particularité est d'être liée à l'existence même de la nuit qu'elle éclaire sans l'annihiler comme peut le faire la lumière diurne et sans l'éblouir à la manière d'une lumière divine. Ainsi lisons-nous dans « Plissement » de *Fureur et mystère* « Nous nous sommes étourdis de patience sauvage ; une *lampe inconnue* de nous, accessible à nous, à la pointe du monde, tenait éveillés le courage et le silence » (*F&M*, 147), extrait reformulé presque au mot près dans un fragment des *Feuillets d'Hypnos* qui souligne d'autant plus le consentement à l'inconnu qu'il établit entre le pronom « nous » et la « lampe inconnue », une relation d'appartenance : « Nous n'appartenons à personne sinon au point d'or de cette *lampe inconnue* de nous, inaccessible à nous qui tient éveillés le courage et le silence » (*ibid*., 176).

Parallèlement à la lampe qui figure l'inconnu comme une lueur familière dans l'obscur, le poète associe la nuit non pas à l'inconnaissable ou à l'impénétrable mais à la connaissance. Le poème « Sur une nuit sans ornements » inverse le règne admis du jour sur la nuit en opposant la fertilité à la productivité et la connaissance nocturne à la connaissance diurne :

SUR UNE NUIT SANS ORNEMENTS

Regarder la nuit battue à mort ; continuer à nous suffire en elle.

Dans la nuit, le poète, le drame et la nature ne font qu'un, mais en montée et s'aspirant.

La nuit porte nourriture, le soleil affine la partie nourrie.

Dans la nuit se tiennent nos apprentissages en état de servir à d'autres, après nous. Fertile est la fraîcheur de cette gardienne !

L'infini attaque mais un nuage sauve.

La nuit s'affilie à n'importe quelle instance de la vie disposée à finir en printemps, à voler par tempête.

La nuit se colore de rouille quand elle consent à nous entrouvrir les grilles de ses jardins.

Au regard de la nuit vivante, le rêve n'est parfois qu'un lichen spectral.

Il ne fallait pas embraser le cours de la nuit. Il fallait que l'obscur fut maître où se cisèle la rosée du matin.

La nuit ne succède qu'à elle. Le beffroi solaire n'est qu'une tolérance intéressée de la nuit.

La reconduction de notre mystère, c'est la nuit qui en prend soin : la toilette des élus, c'est la nuit qui l'exécute.

La nuit déniaiser notre passé d'homme, incline sa psyché devant le présent, met de l'indécision dans notre avenir.

Je m'emplirai d'une terre céleste.

Nuit plénière où le rêve mal gracieux ne clignote plus, garde-moi vivant ce que j'aime. (*PA*, 393)

Dans cette suite aphoristique, comme dans l'ensemble de l'œuvre de Char, profondément nourrie par la lecture de Novalis aussi bien que par celle de Hölderlin, la nuit est première par rapport au jour[12] : elle est originelle car elle se fait « gardienne » et mémoire des temps primitifs qui fascinent le poète, et elle est maternelle et nourricière, parce qu'elle « prend soin », « porte nourriture » et accueille la prolifération de la vie davantage que le jour et que, préparant feuilles et fleurs à éclore, « elle s'affilie à n'importe quelle instance de la vie disposée à finir en printemps ». Le poème déconstruit le trope nocturne qui symbolise la mort, le néant et l'absence pour lui substituer l'image d'une nuit initiatique, que Char emprunte aux présocratiques autant qu'au romantisme allemand, nuit « plénière » et « vivante » qui maintient en vie les choses aimées, sauvegarde le « mystère » et fait accéder à la connaissance. Délivrée de la symbolique de l'obscurantisme à laquelle s'opposent les lumières de la raison, la nuit peut dès lors apparaître comme le lieu même où « se tiennent nos apprentissages ». À cet égard, le titre du texte nous livre une clé de lecture importante dans le lien établi entre la nudité et la nuit : « sans ornement », la nuit est « nue » telle que le poète l'avait déjà qualifiée dans « Les vivres du retour » (*NP*, 99). Évoquant la peinture de Braque, laquelle est une inspiration pour ses nocturnes, Char ira jusqu'à affirmer une affinité synonymique de la nuit et de la nudité qui définissent toutes deux l'écriture poétique dans « Sous la verrière » des « [a]lliés substantiels » que sont les peintres pour le poète : « Je remonte simplement à leur nuit, à leur nudité premières » (*RBdS,* 675). Dans l'entrée « nuit » du *Dictionnaire René Char,* Jean-Claude Mathieu se penche sur cette réversibilité du nu et du nocturne pour y déceler l'association de la nuit à la lucidité plus qu'au rêve dans l'imaginaire du poète : « Sans ornements, nue, elle [la nuit] désencombre le réel diurne, délivre des rêves parasites ("Au regard de la nuit vivante, le rêve n'est parfois qu'un lichen spectral" ; *PA,* 393)[13] ».

[12] C'est là un point de cette poétique qui a été maintes fois étudié par la littérature critique, à l'exemple de l'ouvrage de Jean Voellmy, *René Char ou le mystère partagé,* dont le titre abonde d'ailleurs dans notre sens en supposant l'alliance du mystère à la proximité. Le chapitre « La nuit inspirée » de son livre revient sur l'institution du « jour » en norme temporelle dans les différentes définitions du dictionnaire pour leur opposer la conception de Char : « Pour lui [René Char], c'est la nuit qui est la norme, et conformément à sa façon de voir, il dit "chaque nuit" pour "chaque jour" (« Cotes », *O.C.,* p. 451). », Jean Voellmy, *René Char ou le mystère partagé,* Seyssel, Champ Vallon, « Champ poétique », 1989, p. 117.

[13] Jean-Claude Mathieu, « Nuit », *Dictionnaire René Char, op. cit.,* p. 399.

Par cette contamination sémantique de la nudité, l'articulation de la connaissance à la nuit chez René Char emprunte aussi bien à un imaginaire mythologique, biblique et pictural[14] qu'à la réception surréaliste des théories de l'inconscient qui font du rêve et de l'érotisme des voies d'accès inexplorées au psychisme. Privilégiant le cadre nocturne dans la représentation du corps nu, le poète place l'érotisme féminin sous le signe de la nuit, comme on a pu l'observer dans le troisième chapitre des *Rêves de nudité* (I). Mais l'association du motif au dévoilement excède largement l'imaginaire érotique du corps : le poète affirme « J'optai pour l'obscurité et la réclusion » dans « Violences » (*F&M,* 130), formulant, en filigrane du contexte historique, un art poétique qui fait écho à l'invitation à « demeurer obscurs » (*PA,* 383) des « Compagnons dans le jardin ». Des « gerbes de ténèbres » (*RBdS,* 557) au « corps » « parlant noir » (*F&M,* 141) et à « la nuit la plus nue » (*DNG,* 99), des degrés pluriels d'obscurité se concurrencent dans différents recueils, faisant surgir un bestiaire nocturne (loup, serpent, taureau, renard) et de multiples allégories – celle de la faucheuse sous les traits d'un « Faneur » (*F&M,* 139) dans « Fenaison », celle des massacres de la guerre dans « Le Bouge de l'historien » (*Ibid.,* 145), comme pour répondre à la question posée dans « Les dépêtrés » : « Combien y a-t-il de nuits différentes au mètre carré ? » (*FDPT*, 580). La réponse du poète est qu'elles sont innombrables, offrant chacune la possibilité d'une étreinte sensuelle. Les nocturnes de Char livrent en cela une matrice thématique pour appréhender la mise à nu poétique à l'aune des sens.

Deux symboliques contrastées du cadre nocturne s'opposent dans l'œuvre. Si elle désigne d'une part la noirceur circonstancielle et infligée de la guerre, en particulier dans les *Feuillets d'Hypnos* (1946)*,* la nuit est aussi une instance généreuse et protectrice, en témoigne notamment le recueil *La Nuit talismanique qui brillait en son cercle* (1972). Assimilant le poète au forgeron et autres *travailleurs de la* nuit, Char place le travail de l'écriture poétique sous le signe d'une nuit féconde, où le mystère se perpétue sans se révéler. Cette nuit prolifique autorise

[14] Les peintres aimés de René Char, Van Gogh, Georges Braque, Nicolas de Staël ou encore Georges de la Tour accordent tous une importance primordiale au motif de la nuit. Dans un entretien accordé à François Huser, le poète revient en particulier sur le rôle fondamental que la peinture essentiellement nocturne de George de La Tour a joué dans le renversement axiologique qu'il opère dans ses poèmes entre le jour et la nuit : « R.C. – J'ai retrouvé, grâce à lui, un bien et un mal neufs. Le mal, brièvement, c'est le jour : ses personnages ont des maux visibles ou invisibles, le cou flaqué d'écrouelles, ils sont aveugles ou le couteau déjà tiré. Ou bien les scènes représentées appartiennent au vol, à la tricherie, etc. Le bien, c'est la nuit. Les scènes de nuit exaltent, presque à leur corps défendant, le silence et la méditation. Des plages de durée où le futur s'étend. Ainsi ce tableau, *L'Adoration des bergers,* où l'enfant semble sortir d'une galette des Rois emmailloté comme une fève. », Propos recueillis par France Huser dans « René Char : Le Guetteur », Nicole Muchnik éd., *De Sartre à Foucault. Vingt ans de grands entretiens dans Le Nouvel Observateur.* Hachette Education, 1984, pp. 254-264. Voir annexes, figures 47 et 48.

les noces du poète avec une présence mystérieuse par de nombreux symboles du lien et de l'union, comme l'aimant, l'anneau ou bien le nœud. Définie par la proximité, la nuit est même dite « avenante » dans le poème « Le Nœud noir » d'un des derniers recueils du poète, *Chants de la Balandrane* (1977) :

> LE NŒUD NOIR
> Je me redis, Beauté,
> Ce que je sais déjà,
> Beauté mâchurée
> D'excréments, de brisures,
> Tu es mon amoureuse,
> Je suis ton désirant.
> Le pain que nous cuisons
> Dans les nuits avenantes,
> Tel un vieux roi s'avance
> En ouvrant ses deux bras.
>
> Allons de toutes parts,
> Le rire dans nos mains,
> Jamais isolément.
> Corbeille aux coins tordus,
> Nous offrons tes ressources.
> Nous avons du marteau
> La langue aventureuse.
> Nous sommes des croyants
> Pour chemins muletiers.
>
> Moins la clarté se courbe,
> Plus le roseau se troue
> Sous les doigts pressentis. (*CB*, 565)

L'adresse à l'allégorie de la Beauté, fréquente sous la plume de Char, révèle les ambivalences d'une présence féminine qui, comme la nuit, est investie d'une complexion érotique (« Tu es mon amoureuse / Je suis ton désirant ») et qui, de même que la nuit, est tissée de contrastes. Dans l'héritage revendiqué de Baudelaire, l'image d'une « Beauté mâchurée / D'excréments,

de brisures », dont l'incarnation dans le bas corporel est sans doute infléchie par la lecture de Sade et de Bataille, subvertit la vision idéale d'une beauté intacte et immuable. La beauté est bien plutôt chose qui s'abîme et *qui meurt,* imparfaite à l'image du pentasyllabe « Beauté mâchurée » qui se glisse subrepticement dans une succession d'hexasyllabes malgré le caractère idéalisant de l'allégorie, nuancé par les traits humains que les abstractions empruntent dans le poème. Les tropes se font le relai de cette humanisation : la métaphore du pain assimile la beauté à l'aliment le plus quotidien et rudimentaire, rappelant le célèbre texte de Ponge qui déplie les symboliques du pain pour aussitôt les déconstruire dans *Le parti pris des choses,* tandis que la comparaison du pain/poème à un roi déchu aux bras ouverts et la sensualité du « rire » que le poète et son « amoureuse » tiennent « dans [les] mains » en dévoilent la présence charnelle. La sensation tactile joue d'ailleurs un rôle structurant dans l'approche poétique des choses : des bras ouverts de la première strophe aux mains qui s'unissent de la deuxième et aux « doigts pressentis » de la dernière, Char détrône le primat habituellement accordé à la vue dans la hiérarchie des sens qui a cours depuis l'Antiquité, pour lui substituer le rôle primordial que joue le sens du toucher dans la rencontre nocturne. L'hyperbate est une figure privilégiée de ce déplacement opéré par le poème : figure relativement rare de la langue française, elle permet de renforcer la stylistique mystérieuse de la nuit en apparaissant à deux reprises dans un texte pourtant bref. Qualifiées d'« avenantes » dans la première strophe, les nuits acquièrent une présence humaine, troublante eu égard à l'imaginaire hostile des ténèbres. Dans les derniers vers, l'hyperbate tient à l'intervertissement de la colocation idiomatique attendue à la lecture : l'attribution respective du verbe « se courber » à la clarté et du verbe « se trouer » au roseau, obscurcit le sens des images pour brosser un portrait codé de la nuit. On entend en filigrane une inversion de la formule qui identifie le jour à l'effort et au fléchissement, qu'on peut entendre comme un flétrissement car « moins la clarté se troue » d'obscurité, « plus le roseau se courbe » sous la lumière écrasante. La rugosité et la rusticité, motifs valorisés par le poète, sont enfin requalifiées dans la métaphore du marteau qui possède une langue et des « croyants » qui cheminent avec les « muletiers », superposant poètes et paysans, pratique de la poésie et travail manuel.

Ce qui s'offre à tâtons « sous les doigts pressentis », c'est une beauté qu'on peut aimer et toucher comme un corps de chair et de sang, mais qui demeure nocturne. En témoigne ce propos du poète qui approche la nuit comme un corps opaque mais sensuel dès son plus jeune âge :

> R.C. : – J'ai toujours admiré la nuit à l'instant de son retour. Elle était comme une mer dans laquelle je nageais, avançant lentement, ne laissant pas d'écume. Quand mon père mourut – j'avais onze ans –, il n'y avait pas d'électricité dans notre maison, on utilisait encore des lampes à pétrole et le gaz. Dès que le bec de gaz qui faisait face à la grille du jardin était éteint, le village entier était noyé dans l'obscurité. Les villageois se déplaçant ou allant aux veillées circulaient avec des lanternes. La nuit se réjouissait de son pouvoir ; il ne se passait pas de moment dans la journée où ne se glissait dans la conversation générale, des crédules ou des incrédules, le mot fantôme. Dans les pièces de notre maison, la nuit semblait à l'enfant que j'étais plus impénétrable qu'ailleurs. La seule lumière, dans cet hiver de 1918, était la flamme intermittente des bûches sans cesse renouvelées dans la chambre où mon père agonisait.
> F. H. : – Pourtant, vous parlez amoureusement, de la nuit, comme si elle avait été votre complice.
> R.C. : – La nuit encore, je m'esquivais, sortais en cachette, uniquement, je crois, pour mieux entendre cette rumeur qui était la sienne, mêlée à la respiration de la rivière voisine[15]. […]

Toujours dans l'entretien qu'il accorde à France Huser, Char précise que la nuit est, plus qu'un cadre spatial, mémoire de l'instant érotique et qu'à ce titre, elle est le troisième « terme » de la relation amoureuse qui scelle l'union des amants :

> Dans cette mêlée sublime, la nuit s'étend à l'infini, même là où elle n'est pas arrivée encore physiquement. Pour moi, la vraie nuit, celle que l'on boit, la nuit illimitée, celle où notre passé vole en éclats, où notre cœur semble indestructible, c'est, dans l'amour, celle de nous trois qui gardera intact notre frisson[16].

À rebours de l'imaginaire stérile du néant, la nuit « illimitée », « grosse de signes, de présages, de promesses[17] » est le lieu des possibles de la présence dans le poème : le plus souvent personnifiée comme une instance féminine dont la venue est désirée, elle incarne la rencontre et l'apparition. Ainsi, le fragment XLI du *Moulin premier* (1935-1936) dans *Le Marteau sans maître* thématise la nuit sous le signe de l'attente : « Commence à croire que la nuit t'attend toujours » (*MP*, 72). À plusieurs endroits de la section « Seuls demeurent » de *Fureur et mystère*, la « Nuit » revêt, comme la Beauté, une physionomie allégorique. Dans « Congé au vent », qui évoque la « rencontre extrêmement odorante d'une fille dont les bras se sont occupés durant la journée aux fragiles branches » (*F&M*, 140), la nuit prend les traits sensuels d'un visage féminin : « Peut-être aurez-vous la chance de distinguer sur ses lèvres la chimère et l'humidité de la Nuit ? » (*ibid*.) Succédant au jour qui délimite le temps du labeur, ce « temps

[15] « René Char : Le Guetteur », Nicole Muchnik éd., *De Sartre à Foucault. Vingt ans de grands entretiens dans Le Nouvel Observateur,* Hachette Education, 1984, pp. 254-264.

[16] *Ibid.*

[17] *Ibid.*

qui se repose » où règnent le mystère et le trouble érotiques, est propice à l'apparition de figures évanescentes et inspiratrices. Dans « Fenaison » du même recueil, l'allégorie de la Nuit est une figure du dévoilement poétique, dont la longue marche n'est faite que d'épiphanies partielles à l'ombre de la mort :

FENAISON

> Ô nuit, je n'ai apporté de ta félicité que l'apparence parfumée d'ellipses d'oiseaux insaisissables ! Rien n'imposait le mouvement que ta main de pollen qui fondait sur mon front aux moulinets d'une lampe d'anémone. Aux approches du désir les meules bleus de ciel s'étaient l'une après l'autre soulevées, car mort là-bas était le Faneur, vieillard masqué, acteur félon, chimiste du maudit voyage.
>
> Je m'appuie un instant sur la pelle du déluge et chantourne sa langue. Mes sueurs d'agneau noir provoquent le sarcasme. Ma nausée se grossit de soudains consentements dont je n'arrive pas à maintenir le cours. Anneau tard venu, enclavé dans la chevelure pythienne saturée de feu et de vieillesse, quel compagnon engagerais-je ? Je prends place, inaperçu sur le tirant de l'étrave jusqu'à la date fleurie où rougeoiera ma cendre.
>
> Ô nuit, je n'ai pu traduire en galaxie son Apparition que j'épousai étroitement dans les temps purs de la fugue ! Cette Sœur immédiate tournait le cœur du jour.
>
> Salut à celui qui marche en sûreté à mes côtés, au terme du poème. Il passera demain DEBOUT sous le vent. (*F&M*, 139-140)

Par l'association topique du nocturne à l'hermétique, « Fenaison » se donne d'abord à lire comme une variation sur l'échec de la représentation poétique, qui, de « Las où est maintenant ce mépris de Fortune » de Du Bellay à « La cloche fêlée » de Baudelaire, est un motif récurrent en poésie. En accord avec l'ensemble de l'œuvre de Char, le poème, adressé à la nuit, suppose d'emblée une surprenante générosité du cadre nocturne, qui délivre une présence heureuse (« ta félicité ») mais dont la « transposition » poétique ne peut égaler l'expérience vécue. En effet, l'emboîtement deux groupes nominaux en cadence majeure (« l'apparence parfumée d'ellipses d'oiseaux insaisissables ») témoigne de l'effort déployé en vain pour se saisir de la nuit : effort qui se matérialise par une expansion du nom « interminable » – quatre termes développent le terme « apparence » – et se heurte pourtant à l'« insaisissable ». L'anaphore des exclamatives lyriques, au premier et au troisième alinéas, exprime bien l'impuissance de la représentation poétique, qui en reste au stade de l'« ellipse » et de l'« apparence » sans atteindre la plénitude de la joie nocturne. Toutefois, la métaphore de la nuit ne s'applique pas tant à l'opacité d'une réalité impénétrable qu'elle qualifie un réservoir d'émotions impossibles à « traduire » terme à terme. En cela, « Fenaison » n'est pas un désaveu du dévoilement poétique, mais un constat lucide sur l'impuissance à faire coïncider la représentation et la présence malgré des velléités esthétiques et épistémologiques pour y parvenir. Comme dans d'autres poèmes de René Char, le poème déjoue les attentes herméneutiques en déplaçant le procès métaphorique du trope

nocturne : loin de symboliser l'impénétrable, celle-ci prend la forme d'une apparition, personnifiée de surcroît. De même, la mort, qui est l'invisible même, se manifeste sous les traits d'un « Faneur » qui se substitue à l'allégorie « usée » de la faucheuse. Par l'apparition de ce masculin inattendu, le poème subvertit la féminisation classique de l'allégorie et déplace plus largement le procès allégorique de la mort en opposant, dans l'imaginaire agricole cher au poète, la proximité familière d'un « vieillard masqué » à la symbolique glaçante d'une figure canonisée. En outre, par son « apparence parfumée », la « Nuit » se superpose aux allégories féminines du deuxième alinéa qui répondent à l'imaginaire hostile de la mort par des incarnations féminines de l'amour et de la filiation, l'« Apparition » intraduisible et la « Sœur immédiate », faisant surgir, dans l'ensemble du poème, une seule et même instance mystérieuse, laquelle est « étroitement » épousée avant d'être égarée dans le constat de son insaisissabilité. Ces noces du sujet poétique avec une présence invisible se font « dans les temps purs de la fugue » pour aussitôt se défaire, comme dans « Aube » de Rimbaud où l'enfant pourchasse et finit par effleurer une présence féminine fugace, pour la perdre l'instant d'après.

Il n'en demeure pas moins que la « Nuit » de Char, pas plus d'ailleurs que l'« Aube » de Rimbaud, n'incarne, à proprement parler, l'échec du dévoilement poétique ni l'impossibilité du poème à attester la présence, bien à l'inverse. Ces poèmes privilégient seulement une forme de connaissance à une autre : à un paradigme d'objectivité, d'exhaustivité et d'exactitude, dont ils révèlent l'impuissance, ils opposent l'intelligibilité érotique de l'approche, de l'approximation et de l'inachèvement. Menant à l'abolition d'une distance perceptuelle propre à la vue, la nuit, dotée d'une sensualité invisible mais palpable, symbolise l'affinité de l'érotique et du poétique dans le procès même de la connaissance poétique. Là encore, l'apport de la phénoménologie, et en particulier d'une phénoménologie de l'esthétique, est éclairant pour se saisir de l'intelligibilité spécifique produite par le poème. Dans *Vers un éros cosmique,* Mikel Dufrenne, citant à l'appui un célèbre passage de Merleau-Ponty, oppose ainsi la distance d'une « perception déjà savante » à la proximité érotique :

> Il ne s'agit pas des choses tenues à distance de représentation par une perception déjà savante et intéressée qui vise à les déterminer et les maîtriser, objets pour un sujet déjà souverain. […] L'érotique, répétons-le, ramène le sujet à la présence où il se mêle déjà à l'objet, il le rend sensible au sensible, à ce que Merleau-Ponty nomme la chair – chair du monde et chair du moi – car « mon corps est de la même chair que le monde »[18].

[18] Mikel Dufrenne, « Vers un éros cosmique », *art. cit.*, p. 8. Pour la citation de Merleau-Ponty, voir *Le Visible et l'Invisible, op. cit.,* p. 297.

Ramener « le sujet à la présence où il se mêle déjà à l'objet », c'est peut-être connaître érotiquement et partiellement une réalité dont la saisie objective est impossible. La raison en est que la présence des êtres ne peut pas tant se *prouver* qu'elle se laisse *éprouver* et qu'elle se donne par conséquent dans son retrait même. Prendre en compte ce retrait, c'est assumer la part d'ombre que toute mise à nu implique et, renonçant à la souveraineté sur l'objet à connaître, entrer en commerce érotique avec lui. C'est, en d'autres termes, prendre la mesure de ce que Merleau-Ponty nomme, dans *Le Visible et l'Invisible,* « la non-coïncidence privative, une coïncidence de loin, un écart[19] » dans notre rapport aux choses, qu'elles soient dans le champ visible ou non. Mais cette absence de « coïncidence totale et effective[20] » n'est pas incompatible avec un désir de proximité avec la présence fugitive, « soupçonnée » et « à demi dissimulée[21] » de la nuit. Là réside même, pour René Char, la condition de possibilité de la relation érotique, qu'il conçoit sous le signe du secret et de la nuit. La connaissance poétique, si elle tient d'une intelligibilité érotique, c'est parce qu'elle se porte à ce qu'elle connaît sans en dénaturer le mystère, maintenant vif le désir qui l'anime. Selon la très belle formule de Char, ainsi conçu comme un mode de révélation nocturne, « [l]e poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir » (*F&M*, 162).

1.2. Des « bras de la nuit » aux « grands bras de rien » (Frénaud)

Certaines « nocturnes » de Frénaud témoignent de la même intelligibilité érotique comme la suite fragmentaire « Les seins de Louise » du recueil *La Sainte Face* (1968), qui substitue l'approche tactile à l'approche visuelle en remplaçant le visage par les seins, « fruits à ne jamais cueillir », « [d]eux têtes qui ne me regardent pas, deux têtes toujours retournées de l'autre côté » (*SF*, 15) :

I

– Que cachent-ils, qui ne m'appartienne?

– Que cachent-ils qui m'appartienne ? (*Ibid.*)

[19] Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible,* Paris, Gallimard, 1979 [1964], p. 164.

[20] *Ibid.,* p. 163.

[21] Les deux termes sont de René Char qui intitule son dernier recueil de poèmes *Éloge d'une soupçonnée* (1988) et qui écrit dans « Note sur le maquis » (1944) que l'« évidence […] s'offre souvent à nous, à demi dissimulée », René Char, « Note sur le maquis », *I. Pauvreté et privilège, Recherche de la base et du sommet, Œuvres complètes, op. cit.,* p. 645.

L'interrogation en suspens, caractéristique de l'écriture frénaldienne, inscrit ici le mystère érotique dans la stylistique même du texte. La disparition du discordantiel « ne » au deuxième vers est à peine perceptible en l'absence d'un forclusif (« pas », « plus » ou « point »), brouillant ainsi la frontière entre ce qui est saisi dans le toucher érotique et l'insaisissable présence des amants, le voilement de l'être et le dévoilement du corps. Délivrant un secret qu'ils dérobent à la vue, les seins féminins deviennent de véritables « yeux » inversés qui ouvrent à une « réalité » invisible, dont l'apparence physique « n'est que l'ombre » dans les textes III et IV :

> III
> C'est en arrière de tes seins, dans leurs yeux qui s'entrouvrent du côté où tu rêves, que la réalité dont ma présence devant toi n'est que l'ombre, est inscrite, cachée jusqu'à la fin.
> IV
> Je ne suis vrai qu'en dehors de moi, dans tes cavernes où tu ne me vois pas. (*Ibid*.,16)

La présence réelle du poète s'ancre ainsi dans une profondeur imperceptible, celle du cœur dissimulé « en arrière » des seins, dont la manifestation visible n'est que l'infime trace, l'ombre déréalisée. Dans le poème qui suit immédiatement celui-ci, « Éternellement », la proximité du mystère s'établit de nouveau par une érotique nocturne du silence et de la dissimulation :

> ÉTERNELLEMENT
>
> *Une femme parle.*
>
> Ni l'un ni l'autre…Je te chercherai
> parmi les tapisseries déchirées de la nuit.
> Seule avec mon silence profond comme un heaume.
> Seule avec les pierres amoureuses de la lune.
> Des chaînes au cou, un lasso dans les cheveux;
> Les mines du remords éclairent un soleil froid. (*ibid*., 17)

Par la métaphore des « tapisseries déchirées de la nuit » à travers lesquelles affleure la présence désirée, ces paroles féminines privilégient, là aussi, la consistance tactile et informe de la nuit aux formes distinctes. La « lune », les « mines », l'oxymore « soleil froid », le silence et la comparaison à l'« heaume » sont les indices disséminées d'un « il y a » nocturne qui ne s'offre pas à la vue ni ne prend de forme définie. Ce poème, repris une dizaine d'années plus tard dans *Les Rois mages* (1977) est légèrement modifié car les « tapisseries déchirées » deviennent des « grands cartons de la Nuit », et les « pierres amoureuses de la lune » sont désormais des « villes

amoureuses de la lune » : si la réécriture des métaphores peut traduire un degré d'incarnation supplémentaire de la nuit, qui rejaillit d'ailleurs dans l'allégorie « Nuit », les formes nocturnes demeurent difficiles à discerner et sont dissoutes dans la présence anonyme d'une figure féminine mystérieuse, comme chez René Char.

Toujours dans le parallèle avec les nocturnes de Char, ce dernier recueil *Les Rois mages* accentue les prestiges de la nuit sur le jour, rendant notamment hommage au rêve nocturne car, d'après les mots de Peter Broome, « [c]'est là que se conserve et se répand secrètement une nourriture sombre et lumineuse, "tout le miel noir de mes nuits" (*RM,* 145), et que les épaisseurs ténébreuses dispensent une ampleur et une assurance maternelles […][22] ». Au sein d'un même recueil, cette « nourriture sombre et lumineuse » qu'est le « miel noir » fait écho à la nuit qui « porte nourriture » de René Char et le poème « Ta tête » évoque l'étreinte nocturne qu'on a pu rencontrer dans « Le nœud noir » :

> TA TÊTE
>
> Ta tête par les bras de la nuit
> dans les grands pacages vert-de-gris du rêve.
> Ton corps n'est pas loin de toi, il est là, il pèse,
> poète titubant sur les tertres creux.
> Ta voix est enfouie dans les seins du rêve,
> Tu la trouveras plus tard
> quand la moisson sera vaine.
> Tu seras comblé quand les blés auront pourri.
> Mais la nuit a glissé de toi, c'est le jour
> d'horreur, de chétive monotonie. (*RM*, 130)

Au « jour d'horreur » s'oppose le joie secrète d'une nuit ouvrant « les bras » au poète, qui « enfouit » son visage dans les « seins du rêve », dans l'« épanchement charnu de [s]es songes / les plus réservés » (*RM*, 41).

Nous notons pourtant que les étreintes avec la nuit sont bien souvent manquées ou bien inaccomplies dans les poèmes de Frénaud en vertu d'une ambivalence qui est au fondement de l'ontologie frénaldienne, oscillant entre la présence inespérée et l'épreuve de l'absence. Dans *L'Étape dans la clairière* que précèdent *Les Rois mages* dans l'édition Gallimard*,* aux noces

[22] Peter Broome, *André Frénaud,* sous la direction de Michaël Bishop, Rodopi, « Collection monographique Rodopi en Littérature française et contemporaine », 1986, p. 71.

exaltées qui semblent s'accomplir avec l'univers dans un passage en italique, succède un retour brutal à la réalité – mouvement rimbaldien que Frénaud fait sien, n'hésitant pas à reprendre l'expression « notre inhabileté fatale » de Rimbaud en titre à l'un de ses recueils :

> *L'univers s'écoule en ses graines brûlantes, j'y suis.*
> *Je m'ouvre dans le flux, je m'exhausse dans le chant.*
> *Je délie et je ploie. Au rythme triomphal*
> *je suis libre.*
> Rien de moins que tout j'étreignis. Ô délire !
> Mais c'était bien moi seul à la fin, en allée
> cette sphère fauve si lointaine
> où le monde avec moi s'émietta, gémit.
> Je ne suis pas si fort à étinceler suspendu.
> Par l'oblique sentier me voici à nouveau
> hostilement soumis
> à l'aigre champ de mon regard avouable,
> épaissie la forêt, les baies qui attendent le jour,
> ce regard bleu attentif par les nuages. (É, 173)

La brutalité de la « chute » est tout particulièrement palpable dans la paronomase des verbes « délier » et « délirer », convertissant la notion de délivrance en délire, mais elle s'accuse surtout dans le renversement implicite de la déclaration « Rien de moins que tout j'étreignis » en son exact contraire par l'apostrophe lyrique « Ô délire », l'étreinte du « tout » laissant place à celle du néant. Comme dans « Fenaison », où le poète s'exclame « Ô nuit, je n'ai pu apporter de ta félicité que l'apparence parfumée d'ellipses d'oiseaux insaisissables », mais de manière encore plus violente et irrémédiable, quelque chose échoue dans la mise à nu de la présence, mais ce quelque chose est bien, là encore, le propre du dévoilement poétique, lacunaire et impuissant en son essence.

Il faut cependant noter un écart important entre la poétique frénaldienne de la nuit et celle de Char car si les nuits hostiles sont presque toujours converties en nuits « plénières » chez ce dernier, Frénaud maintient une porosité constante entre la nuit, la négation et le néant. Ainsi, de même qu'elle fait signe vers une présence sensuelle dans *Les Rois mages*, et sans que cela soit contradictoire, l'image de l'étreinte nocturne rencontre le vide et le rien dans un grand nombre

de textes. En témoigne cette première strophe d'« Il n'y a pas de paradis » du recueil qui porte le même titre (1962) :

> Je ne peux entendre la musique de l'être.
> Je n'ai reçu le pouvoir de l'imaginer.
> Mon amour s'alimente à un non-amour.
> Je n'avance qu'attisé par son refus.
> Il m'emporte dans ses grands bras de rien.
> Son silence me sépare de ma vie. (*IPP*, 83)

« La nuit des prestiges » (*H*, 146) pour reprendre le titre d'un autre poème, peut ainsi se muer en épreuve du néant, qui s'infuse ici dans chaque vers du poème par les négations grammaticales (trois vers sur six sont à la modalité négative) aussi bien que les négations lexicales (« non-amour », « refus », « rien », « sépare ») dans un recueil qui compte soixante occurrences du mot « rien ». Si « la musique de l'être » est inaudible et l'épiphanie déceptive dans la trajectoire des *Rois mages* à *Il n'y a pas de paradis*, il n'en demeure pas moins que le poème recompose une autre « musique » à partir de ce rien, la parole poétique ne pouvant échapper à son destin de dévoilement, même s'il est un dévoilement du « rien ». C'est ainsi que nous comprenons l'étrange métaphore de l'étreinte pour désigner le néant, « Il m'emporte dans ses grands bras de rien », par laquelle l'imaginaire d'un corps obscur et d'un amour réticent se faufilent dans l'impossible caractérisation de ce qui n'est pas. La parole poétique ouvre grand les bras pour étreindre ce qui ne peut s'étreindre et se tenir « au plus près qu'il se peut des portes qui se dérobent » ainsi que le dira Bonnefoy, puisque le vide ne peut se « comprendre » autrement que par l'épreuve sensuelle, dans l'étreinte ébauchée bien que manquée.

Ce que révèlent ces occurrences à la lecture d'un autre poème du recueil qui « étreint » le rien, « Pour ne rien perdre de ma vie », c'est que, dans cette poétique, est « Promise mais différée, la noce » (*IPP*, 121) avec la vie, bien que celle-ci soit « Toujours en suspens, chuchoteuse, / en amie qui ne rompt pas contact » (*ibid*.). À cette noce paradoxale répond d'ailleurs, toujours dans *Il n'y a pas de paradis,* une construction syntaxique presque identique pour désigner la même ambivalence ontologique : « Le vide, mais la plénitude. Et parfois c'est pareil » (*PHF,* 191). Par la contradiction tenue, le glissement de la nuit au néant n'est dès lors plus un glissement de la présence vers l'abîme mais plutôt la réversibilité oscillante voire la continuité paradoxale de ce qui est et de ce qui n'est pas ou plus, de l'espoir et de l'*inespoir*, néologisme que forge Roger Munier pour nommer la mise à nu parcellaire d'une présence

inespérée dans la poétique de Frénaud. Nomade par l'éclaircie qui en est l'unique manifestation, elle peut « séjourner » dans la parole poétique où l'être trouve le refuge et l'étreinte en dépit de l'épreuve de l'absence :

> Comme si l'être enfui, faisant retour, se levait soudain du lieu de sa disparition, réhabitait son absence. Non, sans doute, dans la vie immédiate et vécue, mais bien dans la parole qui l'abrite. Hors des choses toujours et absent d'elles, mais présent dans le dire où il accepte, où il attendait peut-être de séjourner[23].

2. L'épiphanie du corps « noir » et des « corps inéclairés » de Jouve à Bonnefoy

Il n'est pas impossible d'établir un écho entre ces antithèses elliptiques de Frénaud « Promise mais différée, la noce », « Le vide, mais la plénitude » et un vers de Bonnefoy qui désigne de manière admirablement dense et économique sa poétique nocturne dans le poème « Que ce monde demeure ! » du recueil *Les Planches courbes* (2001) : « Nuit, mais lumière » (*LPC*, 703). Ainsi que le signalent les étreintes manquées mais ébauchées sous la plume de Frénaud, le poète est, pour Bonnefoy aussi, celui qui cherche la proximité la plus grande bien qu'il sente la coïncidence impossible. Le mot « proximité », désignant une quête d'intimité mais accusant l'écart qui demeure entre deux termes, est un terme capital de cette poétique et s'associe mieux que tout autre à la mise à nu : par un travail actif sur le langage, le poète tente de redonner aux mots leur pouvoir de révélation pour se tenir au plus près de ce qui échappe, pour que de la nuit puisse se lever une présence. Si l'autorité de la vue vacille dans les poèmes nocturnes, qui brouillent formes et couleurs pour bousculer les schèmes de représentation habituels, la parole poétique s'y fait plus que jamais épiphanique. Seulement, celle-ci ne consiste pas à « rendre visible » ce qui était caché mais à en éprouver la présence, et sur le plan du langage, à « voir » apparaître le corps « inéclairé » de la chose dans le mot qui la désigne. Ainsi qu'on lit dans *Remarques sur le dessin,* l'acte de mise à nu accompli par le poème,

> […] c'est donc dégager de cette rêche enveloppe des choses ce qui n'est plus ce qu'on croyait en connaître quand encore on les réduisait à l'abstraction d'un savoir. On voit, soudain, ou du moins on s'attend à voir. L'arbre se dresse dans le mot arbre,

[23] Roger Munier, *L'Être et son poème, op. cit.,* p. 49.

> en poésie, comme il le fait à la croisée de deux routes, silencieux dans la brume, et d'évidence averti de la voie que nous devons prendre[24].

Inversement à la célèbre formule mallarméenne dans laquelle l'arbitraire du signe ouvre à l'absence du signifié, car à la prononciation du signifiant « fleur », « en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée rieuse ou altière, l'absente de tous bouquets[25] », dans ces lignes, le signifiant « arbre » révèle la présence du signifié qui « se dresse » dans le mot poétique « comme il le fait à la croisée de deux routes ». Investi d'un pouvoir épiphanique en régime poétique, le mot « arbre » fait pour ainsi dire surgir le *présent de tous carrefours* dans la campagne nocturne. Les mots du poème accueillent une manifestation qui n'est pas corrélée à la lumière, en témoigne l'apparition de l'arbre « silencieux dans la brume », mais dévoilent bien une présence – celle de l'arbre, mais aussi bien celle de l'enfant ou celle de la pierre – sur fond d'une absence – celle du signe. Dans une lettre à John E. Jackson qui date de 1980, Bonnefoy propose de définir « l'invention poétique » comme le fait de « remonter d'une absence – car toute signification, toute écriture, c'est de l'absence – à une présence, celle de telle chose ou tel être, peu importe, soudain dressée devant nous, en nous, dans l'ici et le maintenant d'un instant de notre existence[26] ». Le verbe « dresser », qui sera repris plus de dix ans plus tard dans les lignes citées ci-dessus de *Remarques sur le dessin,* désigne déjà ici l'écriture poétique comme une épiphanie dans l'instant et le lieu présents. Cette manifestation fait pourtant corps avec la « nuit », de même que la présence éprouvée intègre, de manière organique, l'épreuve de l'absence. Comme l'écrit Roger Munier dans un article sur Bonnefoy qui s'intitule « Le cri », la parole poétique « opère » un « rassemblement » mais « [s]ans éluder l'absence, ni le sentiment d'un vide toujours possible de l'être – en prenant au contraire appui sur ce sol incertain[27] ».

Dans un article où il aborde la question du mystère chez Bonnefoy à partir de la notion d'« épiphanie », Patrick Werly explique que « [c]omme chez d'autres poètes de la modernité,

---

[24] Yves Bonnefoy, *Remarques sur le dessin,* Poésie/Gallimard, « NRF », 1993, p. 189.

[25] Concernant le possible renversement de la formule de Mallarmé, cette analyse de Michael Edwards qui analyse la traduction des sonnets de Shakespeare par Bonnefoy est éclairante : « Dès le premier sonnet on tombe sur des vers […] comme celui-ci (qui n'existait pas dans la première version de la traduction) : "tu scelles ton essence / Dans le germe sans joie d'une fleur absente", où la poétique de Shakespeare, fondée, dans ces premiers sonnets, sur l'obligation de "procréer" par amour des processus de la nature dans la "région où vivre" sert à critiquer celle de Mallarmé, dont la fleur "absente de tous bouquets" perd tout son prestige en devenant une façon de dire l'enfant que l'on n'a pas. », Michaël Edwards, « Yves Bonnefoy et les Sonnets de Shakespeare », *Littérature*, vol. 150, no. 2, 2008, pp. 25-39.

[26] Yves Bonnefoy, « Lettre à John E. Jackson » (1980), *Entretiens sur la poésie* (1972-1990)*, op. cit.,* p. 99.

[27] Roger Munier, « Le cri », *art. cit.,* p. 22.

le mot désigne chez lui une apparition imprévue et précaire – et peu importe ce qui apparaît, qui peut être n'importe quelle réalité familière[28] ». Toujours d'après les mots du critique, « l'épiphanie de la présence s'enlève donc sur un fond d'absence et y retourne très vite, une fois la manifestation éprouvée[29] » :

> L'épiphanie est un instant d'apparition qui porte déjà en lui la menace de la disparition, un peu comme la photographie a été perçue dès son invention comme indissociablement apparition et disparition, présence et absence, exposition et retrait. En ce sens elle est intrinsèquement intermittente[30].

Ce caractère intermittent du dévoilement, qu'on retrouve à la fois dans les poèmes de Bonnefoy et de Jouve, commande les termes d'une épiphanie essentiellement nocturne, commune aux deux poétiques – bien qu'à la différence de Jouve qui rejoint le sens étymologique du mot – « manifestation de ce qui était caché[31] » – pour désigner une révélation divine, Bonnefoy en fait un mode d'apparition immanent, « celui du monde dans l'enfance[32] ». Nous partirons ici des poèmes de Bonnefoy pour les mettre en regard avec les poèmes de Jouve auxquels ils pourraient faire écho, à travers le motif prédominant de la nuit : un cheminement parallèle se dessine en effet des nuits sanglantes qu'on rencontre dans *Douve* et dans *Sueur de sang,* aux nuits simplifiées des recueils plus tardifs de Bonnefoy. Le mystère se révèle proche dans ces deux poétiques de l'épiphanie nocturne, qui, selon ce qu'écrit Bonnefoy lui-même de sa découverte de Jouve dans *L'écharpe rouge*, dévoilent la « plénitude sans contenu évident mais d'autant plus mystérieuse[33] » :

> Et soudain ces vers de Pierre Jean Jouve ! […] La réalité qu'avait décomposée l'intellect se rassemblait à nouveau, le regard pouvait sans entrave pressentir en tout l'unité de tout – cette lumière de l'Alpe dans *Matière céleste,* étincelante, enivrante, au profond de chaque chose mortelle[34].

---

[28] Patrick Werly, « L'enjeu de la réflexion d'Yves Bonnefoy sur les Mystères d'Éleusis : l'intermittence », *Renaissances du mystère en Europe, fin XIX^e siècle - début XXI^e siècle,* Anne Ducrey et Tatiana Victoroff (dir.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, « Configurations littéraires », 2015, pp. 97-107, https://books.openedition.org/pus/3479?lang=fr.

[29] *Ibid.*

[30] *Ibid.*

[31] *Dictionnaire historique de la langue française,* sous la dir. d'Alain Rey, Le Robert, 1998.

[32] *Ibid.*

[33] Yves Bonnefoy, « Pierre Jean Jouve », *L'Écharpe rouge,* Gallimard, p. 205. REF pléiade.

[34] *Ibid.*

L'épiphanie, bien qu'elle s'ancre dans un référentiel chrétien pour Jouve et qu'elle se fasse la mise à nu de réalités simples et proches pour Bonnefoy, est avant tout celle de la parole poétique qui s'alimente à une lumière tapie dans l'obscur, pour manifester, chez les deux poètes, la « promesse d'être[35] » blottie « au profond de chaque chose mortelle ».

2.1. Des nuits sanglantes aux nuits simplifiées

La poétique de la nuit évolue au fil des recueils d'Yves Bonnefoy mais se définit ainsi par un même fil conducteur : celui d'être la matrice d'une épiphanie « sur fond d'absence ». La dualité présence/absence n'est ainsi nullement exclusive car elle caractérise l'ambivalence du dévoilement poétique qui « remonte d'une absence […] à une présence ». Définie comme telle, cette dualité se superpose au couple thématique de la lumière et de la nuit, qu'on retrouve sous différentes formes dans l'ensemble des recueils : l'association très fréquente des deux termes, qui donne le plus souvent lieu à des formulations oxymoriques, connaît un infléchissement dans l'œuvre que nous pouvons lier à l'infléchissement du geste de mise à nu sous la plume de Bonnefoy. Dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953) recueil dont la disposition typographique est « un signe de connivence[36] » à Jouve comme nous l'avons déjà mentionné, la nuit est sombre, voire hostile, elle est mêlée de lumière comme elle est mêlée de sang, dès les premiers vers de la section « Théâtre » :

> I
>
> Je te voyais courir sur des terrasses,
> Je te voyais lutter contre le vent,
> Le froid saignait sur tes lèvres.
>
> Et je t'ai vue te rompre et jouir d'être morte ô plus belle
> Que la foudre, quand elle tâche les vitres blanches de ton sang. (*Douve*, 57)

[35] *Ibid.*

[36] « Jouve avait une façon de placer les lignes haut sur la page, de les garder serrées à ce sommet dans le vide, qui exprimait avec forme et même mystère une tension du plus intérieur de l'esprit. […]. Cette typographie exprime toujours à mes yeux la rupture qui est fondamentale entre le projet de la poésie et la parole ordinaire. Je l'adoptai plus tard, en 1953, dans ma mise en page de *Douve,* que mon éditeur au Mercure de France me laissa entièrement décider, comme aussi *un signe de connivence* que Jouve dut percevoir. », Yves Bonnefoy, *L'Inachevable, Entretiens sur la poésie* (1990-2010), *op. cit.,* p. 134. Nous soulignons.

Bien que la nuit ne soit pas explicitement mentionnée ici, elle est omniprésente sous forme d'une *obscure clarté,* d'un progressif glissement du visible à l'invisible, dans un recueil qui emprunte « la voie sévère d'une réduction de la palette des couleurs[37] » selon le mot de Michèle Finck : « Douve se lit en effet comme un recueil en "noir" ("gestes noirs", "princes noirs", "plus noire et déserte") et "blanc" ("les vitres blanches", "la pièce blanche"). La violence faite à la vue est violence faite au visible[38] ». Par cet affront au visible, Douve meurt à la vision en laissant comme seules traces de son apparition intermittente, des traces de sang, qui font contraste au décor sombre, sans couleur. Cette « violence faite au visible » se manifeste, chez Jouve aussi, dans l'entremêlement de la nuit opaque et de l'épiphanie sanglante, ainsi qu'on l'observe dès ce poème des *Noces,* en amont du recueil *Sueur de sang* :

> Ayant renoncé aux yeux, nuit plus qu'obscure,
> Aux mains ces vaines employées du monde
> au cœur ce sang,
> Et à la bouche coupure saignante de la beauté
> Et aux mots qui n'ont plus la magie ni l'éternité.
>
> L'arbre se sauve en laissant tomber ses feuilles. (*Noces*, I, 125)

Le « renoncement aux yeux » est renoncement au visible dans la noirceur de la nuit, mais le sang, mis en exergue par la brièveté du vers monosyllabique qui se détache par son décalage typographique, fait surgir la couleur rouge sur ce fond d'obscurité. Ce sang, qu'on entend dans l'homonymie des mots « vaines » et « veines » au vers précédent et repris par la « coupure saignante de la beauté » qui apparaît « à la bouche » dans le vers suivant, entre en résonance avec le « sang » qui se dessine sur les lèvres de Douve, qu'on devine gercées par le froid nocturne (« le froid saignait sur tes lèvres »). Au dernier vers du texte I de *Théâtre,* les « vitres blanches » sont souillées par ce sang qui signale à la fois l'imaginaire de la mort et celui de l'érotisme. Il est difficile de ne pas entendre dans le groupe verbal « jouir d'être morte » un écho à la « mort exquise » (*SdS,* 274) invoquée dans le poème « Sur la pente » de *Sueur de sang* de Jouve, qui s'exclame dans « Sur la pente » du même recueil : « Que tu es beau charnel macrophage / Bouche déchirante de la pierre ! » (*Ibid.,* 265). La lumière, devenant ici comme

[37] Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, Le simple et le sens, op. cit.,* p. 52.

[38] *Ibid.*

là une « infranchissable pourriture[39] » d'après le titre d'un essai de Joë Bousquet sur Jouve, se fait l'équivalent du sang sombre et opaque, de ce que le poète, dans l'avant-propos de son recueil, nomme « cette "sueur de sang" qu'est l'élévation à des substances si profondes, ou si élevées, qui dérivent de la pauvre, de la belle puissance érotique humaine » (*SdS,* 200). Comme l'écrit Benoit Conort dans *Pierre Jean Jouve. Mourir en poésie,* dans l'œuvre de Jouve, « par le sang revient le noir[40] », noir qui ne se superpose pas terme à terme à la nuit qui autorise l'épiphanie, car, toujours selon le critique, il « exprime moins un double inversé qu'une privation[41] ».

Dans le poème « La femme et la terre » de *Matière céleste* (1937), le lien entre le sang, la nuit qui n'est pas cette noirceur opaque et l'érotisme apparaît dans l'intermittence épiphanique de la vivante et de la morte dans l'évocation de la figure féminine :

> Quand elle était, ce cœur était plus fort que la lumière
> Son sang sous l'influence de la lune était plus ouvert
> Que le sang répandu, et sa nuit plus obscure et velue
> Que la nuit mais aussi scintillante et dure
> Un sexe plus qu'une âme un astre plus qu'un sexe
> Une église la chevelure la surmontait
>
> Et vous qui dormez ! Autre granit et vieilles roses
> Qui passez et disparaissez dans un bain pur
> Sans faiblesse comme sans distance
> Hautes hautes terres étranger azur
>
> Pesez sur elle qui n'est plus
> Dans le temps ni sein ni spasmes ni larmes
> Qui s'est retournée sous la terre
> Vers l'autre plus cendreux soleil. (*MC,* 294)

[39] Joë Bousquet, *Lumière, infranchissable pourriture et autres essais sur Pierre Jean Jouve,* accompagné d'illustrations de Josef Sima, Fata Morgana, 1987. Le volume regroupe sept essais consacrés par Bousquet à Pierre Jean Jouve. Notons que Bousquet place ce recueil d'essais sur le poète de *Matière céleste* sous le signe de la connaissance : « La poésie est l'instrument privilégié de la connaissance » lit-on ainsi en quatrième de couverture.

[40] Benoit Conort, *Pierre Jean Jouve. Mourir en poésie, op. cit.,* p. 50.

[41] *Ibid.*

Le sang de la défunte, « plus ouvert » lorsqu'elle est encore vivante que « le sang répandu » des morts, devient ici une substance érotique ambivalente, à la fois signe de vitalité et de mouvement par sa libre circulation dans la première strophe et signe de mort par son retrait du cadavre inerte dans la dernière. Ce sang se mêle aussi à la métaphore d'une nuit « scintillante » qui désigne le sexe féminin : « […] sa nuit plus obscure et velue / Que la nuit mais aussi scintillante et dure ». La matière inerte du « granit » des « roses » mortes que le poète appelle à recouvrir le corps défunt s'associe à une imagerie plus sereine et apaisée, mais dénuée du « sang » de la vie, par l'imaginaire d'un « étranger azur », de l'eau « pur[e] », des « hautes hautes terres » et du « cendreux soleil ». Le « sang répandu », celui des morts par opposition au « sang ouvert », apparaît également dans le dernier vers du poème qui suit « Vrai nom » dans *Douve,* pour désigner la « présence » qui ne s'atteint, paradoxalement, que par l'épreuve de la mort : « Il te faudra franchir la mort pour que tu vives, / La plus pure présence est un sang répandu » (*Douve,* 68).

L'association de la jouissance érotique à la mort, reprenant le couple traditionnel *Éros* et *Thanatos,* en écho aux deux versants du sang qui révèle tantôt une vie organique, tantôt l'imminence de la mort, rejoint aussi la tension, dans *Douve,* entre la puissance du *mouvement* et l'*immobilité* inanimée, de même que s'entremêlent le « trou de la mort » et l'épiphanie soudaine du corps dans la pièce IV de *Théâtre* :

IV

> Je me réveille, il pleut. Le vent te pénètre, Douve, lande résineuse endormie près de moi. Je suis sur une terrasse, dans un trou de la mort. De grands chiens de feuillages tremblent.
>
> Le bras que tu soulèves, soudain, sur une porte, m'illumine à travers les âges. Village de braise, à chaque instant je te vois naître, Douve,
>
> À chaque instant mourir. (*Douve*, 58)

Dès ses premières apparitions, Douve, qui semble « endormie » à jamais mais s'anime soudainement « près de moi », épouse ainsi l'intermittence propre à l'épiphanie car fugace et mouvante, elle disparaît dans l'instant même de son apparition. Cette même intermittence la caractérise de part en part jusqu'à rejaillir sur le titre de l'œuvre : dans l'intervalle du *mouvement* et de l'*immobilité*, la mort, l'ombre, le froid semblent dominer les nocturnes du recueil, bien qu'elles s'éclairent d'une lueur blafarde qui brille dans l'abîme :

VI

> Quelle pâleur te frappe, rivière souterraine, quelle artère en toi se rompt, où l'écho retentit de ta chute ?

Ce bras que tu soulèves soudain s'ouvre, s'enflamme. Ton visage recule. Quelle brume croissante m'arrache à ton regard ? Lente falaise d'ombre, frontière de la mort.

Des bras muets t'accueillent, arbres d'une autre rive. (*Douve,* 59)

L'ambivalence de la lumière (« s'enflamme ») et de la nuit, « [l]ente falaise d'ombre, frontière de la mort », recoupe ici l'ambivalence d'un corps qui se manifeste invisible, dont la présence s'incurve en absence : la rivière qui est passage et mouvement et qui, par là même, est incorporelle, revêt un visage « pâle » et un corps dont l'« artère » se brise, tandis que le corps de Douve se fond dans l'obscurité car son « visage recule ». Le « je » lui-même s'efface à la vision par la « brume croissante » qui le dérobe au « regard » et les « bras muets » qui « accueillent » Douve ont tout l'air des « grands bras de rien » sous la plume d'André Frénaud, offrant à l'étreinte néant et mort. Le poème « Lieu sans forme aimé éternellement » dans *Sueur de sang* de Pierre Jean Jouve, rappelle cette même étreinte charnelle avec l'« abîme », où le visible se double de l'invisible :

LIEU SANS FORME
AIMÉ ETERNELLEMENT
À soigner les humeurs lugubres du rocher
Mère du sang des morts ou sœur chaude des morts
Ton baiser s'est posé sur moi près des armoires
Quel abîme noirâtre et fade tu réveillais
Suave un creux de sang
Visible dans un flot de blonde volupté !
Je n'ai rien oublié statue maigre de chair
Pécheresse et absolue de ma misère. (*SdS,* 267)

Liant l'« abîme noirâtre » à la « blonde volupté », la parenté féminine (sœur et mère) à l'érotisme d'une « statue maigre de chair », le texte associe l'imaginaire nocturne à l'imaginaire de la lumière, mêlant aussi le « sang des morts » à la proximité sensuelle du « baiser ». Le vers « Suave un creux de sang » cristallise ce mariage des contraires à travers une formulation aussi énigmatique que dense, faisant entendre une sensualité empreinte de morbidité par l'écho sonore entre les mots « suave » et « sang » qui encadrent le vers, rappel phonique de l'allitération *Sueur de sang*. Il s'agit bien, dans ces épiphanies nocturnes, d'exprimer une présence sur fond d'absence, qu'on peut nommer « présence minée » avec Bonnefoy dans

L'Arrière-pays : « Ce qui part, en esprit, demeure, par le corps, et cette présence minée a quelque chose d'intense, sur fond de nature déserte, c'est comme un surcroît d'être dans le néant, aussi insistant que paradoxal » (*AP*, 261). *Douve* incarne bien ce « surcroît d'être dans le néant » : sa « présence ressaisie dans la torche du froid » (*Douve,* 60) dans le texte X de « Théâtre » « règne », intermittente, par l'épiphanie métonymique d'un corps féminin qui paradoxalement s'« absente » de « [l]a tête[42] » du poète dans le texte III. Dans la pièce VII, toujours de la section « Théâtre », *Douve* est bien cette entité

VII

Blessée confuse dans les feuilles,
Mais prise par le sang des pistes qui se perdent,
Complice encor du vivre.

Je t'ai vue ensablée au terme de ta lutte
Hésiter aux confins du silence et de l'eau,
Et la bouche souillée des dernières étoiles
Rompre d'un cri l'horreur de veiller dans ta nuit.

Ô dressant dans l'air soudain comme une roche
Un beau geste de houille. (*Douve,* 59)

Prise de nouveau dans la « lutte » sans fin de l'ombre et de la lumière, *Douve* est une apparition mourante au sens propre comme figuré : aperçue mais égarée dans la foulée, elle est insaisissable comme la « Nuit » de Char dans « Fenaison » ou l'« Aube » fuyante de Rimbaud dans *Les illuminations.* « Blessée », elle est la victime sacrificielle du poème, reflet de la bête ensanglantée qui se débat « dans les feuilles » et dont le cœur bat encore. Laissant des empreintes de sang et vivante à son insu, *Douve* est « complice encor de vivre » mais proche de la mort, comme l'indique la chute inquiète du – e muet, creusant l'absence dans la présence. L'épaisseur symbolique de Douve, laquelle peut faire signe vers une figure christique malgré l'athéisme de Bonnefoy ou encore matérialiser un conflit métapoétique entre « présence » et « représentation », n'éclipse pas sa réduction au simple : elle est aussi animale qu'abstraite lorsqu'elle « hésite » ou chancelle au bord du « silence » comme de l'« eau », lorsqu'elle

[42] « C'était jour de tes seins / Et tu régnais enfin absente de ma tête », texte III, « Théâtre », *Douve,* 58.

manifeste sa souffrance par un « cri » qui barre la nuit, lorsqu'elle oscille entre la lumière des étoiles et l'obscurité de la houille, qu'elle se « dresse » soudain, épiphanie mais aussi bien éclipse, par ses « gestes déjà plus lents, gestes noirs[43] » (*Ibid.*) dans le texte V de « Théâtre ».

On peut mettre le texte VII où *Douve* est tout de noir « vêtue » en regard avec « La Femme noire » dans *Sueur de sang*, l'un des poèmes préférés de Bonnefoy, qu'il cite dans « Pierre Jean Jouve » pour identifier l'« épiphanie » poétique à une « promesse d'être » :

> Quant à la femme "au dos noir", celle qui "s'éloignait", celle qui "éclatait de rire au vallon vert", c'était assurément dans ces vers la trace d'évènements ou d'êtres qui, réels ou imaginaires, auraient pu jeter, plus clairement dits, leur filet de signification sur le texte, mais cette signifiance n'affleurait ainsi sous les mots que d'une façon si allusive, si énigmatique, qu'elle ne réduisait pas à sa visée la parole, au contraire elle assurait à des situations de la vie humaine, en ne faisant que les évoquer, en n'obligeant pas le lecteur à réfléchir à leur sens dans le cas présent, une plénitude sans contenu évident mais d'autant plus mystérieuse, l'équivalent en promesse d'être de ces châteaux étagés au loin sur une terre "funèbre" mais "verte", mais "incomparable", absolue. Ces poèmes de Jouve faisaient des mots des épiphanies. (*ÉR,* 1190)

Dès lors, l'épiphanie nocturne ne désigne pas seulement le surprenant mariage thématique de la lumière et de l'ombre dans le dévoilement de présences furtives, mais un trait d'écriture que Bonnefoy et Jouve ont en partage : bien qu'ils ne soient pas « clairement dits », et plus exactement grâce à cela, en vertu d'une obscurité qui trouble leur signification, les « événements » ou « êtres » que le poème se contente d'« évoquer » *apparaissent*.

Ainsi, dans « La Femme noire » de Jouve[44], où plane l'ombre de « À une passante » ou de tant d'autres poèmes de Baudelaire comme « Un serpent qui danse » ou « La belle Dorothée » où le poète regarde marcher une silhouette féminine à la sensualité envoûtante autant qu'étrangement inhumaine, la couleur noire, débordant le fantasme exotique d'un trope racial (la femme noire), définit les termes d'une épiphanie :

> LA FEMME NOIRE
>
> Incomparable terre verte douce et funèbre
>
> De colline avec châteaux et ombres
>
> Et lointains accords entre cimetières

[43] *Id.,* « Théâtre », *Du mouvement et de l'immobilité de Douve,* REF.

[44] Voir notamment l'article d'Odile Bombarde, intitulé « Du récit au poème : "La Femme noire" de Pierre Jean Jouve », dans les actes d'une journée d'études organisée à l'Université de Nancy 2 en janvier 2008, *Visages de la poésie au XX^e siècle*, publiés sous la direction de Marie-Annick Gervais-Zaninger, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2012, pp. 61-80.

Portée du chant des amants de la mort,

La femme onduleuse, à la hanche au dos noirs
Passait ; elle étincelait par la mort
La mal mariée
S'éloignait en éclatant de rire au vallon vert.

Éclaireuse des morts ! Je la voyais fumante
Et partir et s'envelopper pour toujours
Et le mauvais mari c'était moi encore[45]. (*SdS,* 239-240)

Comme dans « Congé au vent » de René Char[46], la nocturne, est ici une femme. Ce « corps [féminin] parlant noir » (*F&M,* 151) pour reprendre la formule de Char, « passe », évoquant aussi bien le souvenir inquiétant de la faucheuse que la fugitive passante de Baudelaire, rencontrée et perdue de vue dans le même instant, présence qui se fait intermittence. Prenant la forme d'une « terre verte douce et funèbre » dont les sonorités miment le toucher feutré, invoquée par les échos des « cimetières », le chant « des amants de la mort » – nous pensons aussi à « La mort des amants » (*FdM,* 126) de Baudelaire –, la « Femme noire » est bien une épiphanie nocturne *faite* corps. À travers deux oxymores qui font d'elle l'« éclaireuse des morts » qui « étincelait par la mort », Jouve superpose délicatement le noir et le vert, l'ombre et le chant, la mort et le rire, la nuit et l'épiphanie. Les noces avec la nuit sont imparfaites et « amères », comme l'indique le couple dissonant de la « mal mariée » et du « mauvais mari », mais comment peut-il en être autrement si elles consistent à épouser le mystère qui se dérobe, à étreindre l'absence et à incarner ce qui meurt ?

Les noces nocturnes, désirées mais aussi bien inquiétantes et sanglantes dans *Douve* et Sueur *de sang,* annoncent, en définitive, le « mariage le plus bas » (*Douve,* 69) qu'est la mort d'après le beau mot de Bonnefoy dans « Vrai corps », poème dont le titre est identique au seul poème de la section éponyme des *Noces* de Jouve. Malgré les nombreux écarts qu'on note entre

[45] Pierre Jean Jouve, « La Femme noire », *Sueur de sang, op. cit.,* p. REF.

[46] L'écho semble difficile à établir entre deux poèmes qui dessinent des imaginaires nocturnes, somme toute, divergents mais n'est pas absolument à exclure en vertu de l'hypotexte baudelairien cher aux deux poètes. Ainsi lit-on dans « Congé au vent » : « À l'époque de la cueillette, il arrive que, loin de leur endroit, on fasse la rencontre extrêmement odorante d'une fille dont les bras se sont occupés durant la journée aux fragiles branches. Pareille à une lampe dont l'auréole de clarté serait le parfum, elle s'en va, le dos au soleil couchant. Il serait sacrilège de lui adresser la parole. », René Char, « Congé au vent », *Seuls demeurent, Fureur et mystère, O.C., op. cit.,* p. 130.

les deux textes[47], dont, entre autres, l'épiphanie du corps christique, identifié sans équivoque comme le « Vrai corps » par Jouve et à l'inverse gommé du réseau référentiel explicite du poème de Bonnefoy, on voit se dessiner un parallèle limpide entre ces « nuits » de noces, où la métaphore nuptiale désigne à chaque fois la mort : si « le jour de la mort » est « un grand jour de calme d'épousés » (*Noces,* 190) chez l'un, il est celui du « mariage le plus bas » (*Douve,* 69) chez l'autre. Accompli par des rituels funéraires qui sont autant de gestes d'amour pour escorter le « corps » noir de Douve dans le pays du « mourir », ce mariage funèbre semble être le sens que prend l'épiphanie nocturne dans les deux œuvres :

> Close la bouche et lavé le visage,
> Purifié le corps, enseveli
> Ce destin éclairant dans la terre du verbe,
> Et le mariage le plus bas s'est accompli. (*Douve,* 69)

[47] La mise en miroir des deux textes révèle une filiation indéniable et met en lumière des écarts importants entre les deux poétiques. Voir notamment Laure Himy-Piéri qui propose un commentaire comparé des deux textes dans un article qui s'intitule « Possibles poétiques au XX^{e} siècle. "Vrai corps" de Pierre Jean Jouve et Yves Bonnefoy », *Le Désir demeuré désir. Mélanges autour de Franck Bauer,* Caen, Presses universitaires de Caen, 2019. Nous ne sommes cependant pas entièrement d'accord avec la conclusion à laquelle aboutit cet article au demeurant très précis et riche du point de l'analyse stylistique : « *Jouve, poète de la rupture* : tel est le titre d'un ouvrage de la critique contemporaine sur Jouve ; à l'inverse, Bonnefoy est présenté comme le poète de la présence, de la volonté de retrouver une phénoménalité perdue. […]. Force est de constater que […] par rapport à une telle poétique, les intentions de Bonnefoy ne paraissent pas actualisées par ce texte ; bien que postérieur à Jouve d'une génération, Bonnefoy semble ici plus proche de problématiques post-symbolistes, plus proche d'un canon poétique reconnaissable, et valorisé. Et de fait, il est le grand gagnant d'une histoire littéraire peu nuancée. », p. 155. Si nous rejoignons Laure Himy-Piéri pour souligner que le peu de visibilité dont bénéficie Jouve en regard de Bonnefoy dans une « histoire littéraire peu nuancée » est grandement regrettable, nous ne souscrivons pas à la lecture de « Vrai corps » de Bonnefoy à l'aune seule d'« un canon poétique reconnaissable » ou de « problématiques post-symbolistes » ni à la non-actualisation d'une poétique de la présence dans ce poème. En effet, nous pensons à l'inverse que dans ce poème, Bonnefoy discute des prémisses « post-symbolistes » dont il a pu hériter et notamment l'écart fondamental entre le symbole et la chose mortelle, qu'il désavoue ici sans conteste par une transfiguration violente du symbole que serait « Douve ». Selon nous, la création, la destruction et la résurrection successives de l'entité Douve dans le recueil ne témoignent donc pas tant d'un penchant symboliste qu'elle met à nu le symbole en tant que symbole pour en faire une critique lucide. Cette mise à nu est plutôt une voie ouverte à la présence : faisant progressivement de la notion sans visage et désincarnée (le symbole) une figure de la finitude par les étapes de sa mise à mort, le poète rend précisément justice à sa poétique de la présence en révélant à la fois ce qui voile la présence dans la représentation et le cheminement de toute écriture poétique dialectisée par le désir de l'image et la présence des êtres réels. Si nous l'écoutons dans la « Lettre à John E. Jackson » : « En Douve s'annonça pour moi l'être mortel que nous sommes même si nous refusons d'en prendre conscience ; et la parole à la fois immédiate et pleine que celui qui se saurait tel, vraiment, atteindrait, lui, au terme du rêve. […]. Je voulais lui assurer [à Douve] la capacité d'être cette fois non la notion, la figure mais au-delà, c'est-à-dire dans l'immédiat, et directement, pleinement, le contact avec l'Un, ce que j'appelle *présence.* », *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), *op. cit.,* p. 99.

Cet imaginaire de l'épiphanie nocturne, étroitement lié à la mort et le plus souvent travaillé par des pulsions de violence dans *Douve* et *Sueur de sang,* s'infléchit pourtant au sein des deux poétiques par une « réduction » des nuits sanglantes aux nuits simplifiées, qui, dans le poème « Bleu » d'un recueil plus tardif de Jouve, *Mélodrame* (1957)*,* se colorent de lumière, d'azur et de transparence, jusqu'à ce que « [l]e noir [soit] dilué en espoir » :

> BLEU
> Couché le vaste bleu de mer
> La mer de l'azur rigoureuse
> Et le soleil fixant du haut
> Ses vastes rayons de noirceur,
>
> Ondulation et matière
> Le noir dilué en espoir
> Et la matière faite roche
> Par ce noir bleu mais en arrière,
>
> Sur les forêts chinoises vertes
> Et sur les eaux de jade vert
> Qui devient alors jade noir (*M*, 1001-1002)

Bien qu'elle ne soit pas ici explicitement nocturne, la noirceur qui envahit l'œuvre jouvienne, le plus souvent mêlée de sang rouge vif dans *Sueur de sang* et dans *Matière céleste,* épouse ici les couleurs froides et peut-être plus douces que sont le bleu et le vert, évoqués en des nuances le plus souvent délavées. La mer, le ciel, la forêt et la pierre précieuse, aux couleurs « rigoureusement » juxtaposées, sont à l'horizon de cet imaginaire nu, simplifié et dilué des derniers recueils du poète, comme le note Béatrice Bonhomme :

> Ainsi, il y a véritable changement de matière depuis le trou noir et la matière lourde et sanglante de *Sueur de sang* ou des *Noces,* jusqu'à cette poésie faite de cristal et de simplicité. Après l'animation véhémente d'Éros et Thanatos, après les forces avides et tourmentées, vient le temps où ces forces se décantent et s'intériorisent, par dépassement de l'exubérance antérieure. Poésie des derniers recueils plus sereine, détachée et lointaine, belle dans sa limpidité, dans son atmosphère de présence-absence, de manifestation et de retrait dans l'aller-retour, le va-et-vient des choses[48].

[48] Béatrice Bonhomme, *Pierre Jean Jouve ou la quête intérieure, op. cit.,* p. 149.

Ce « changement de matière » que note la critique correspond, à notre sens, au passage d'une épiphanie nocturne à l'autre dans la poésie de Jouve : la lutte sanglante des pulsions intenses, que sous-tend « l'animation véhémente d'Éros et Thanatos » dans *Sueur de sang* ou dans *Noces* se manifeste en effet par une pulsion scopique, qui s'enracine dans une nuit opaque et charnelle à la fois, thématisée ici comme un « trou noir » et une « matière lourde et sanglante ». La simplification de ces nuits sanglantes vers une poésie « faite de cristal et de simplicité » peut être envisagée comme un « changement » de paradigme. De la pulsion scopique à laquelle il obéit pour transgresser les limites du corps érotique et mortel (observée dans les nus interdits du chapitre 4), le geste poétique se transmue en une mise à nu où règnent l'amour et la transparence, une nudité des mots et du corps en cette poésie nouvelle, « belle dans sa limpidité » aqueuse, oscillant plus sereinement entre présence et absence. Les termes utilisés par Béatrice Bonhomme, « manifestation et retrait », « présence-absence », « aller-retour », « va-et-vient » désignent tous ici l'intermittence propre à l'épiphanie, laquelle nous invitons de considérer, avec elle, comme une évolution de l'écriture jouvienne. Dans un article qui reprend le titre du *Journal sans date* de Jouve (« En miroir »), Bonnefoy qualifie ce même phénomène d'« absence proche » : « Également, cette absence proche dépouille le vocabulaire de toute vanité, la poésie de Pierre Jean Jouve est la cérémonie des mots simples[49] ».

2.2. Consentir à la nuit

Dans ce second moment de l'étude de la nuit, délaissant le parallèle entre Jouve et Bonnefoy, nous nous pencherons uniquement sur l'œuvre de ce dernier afin d'y déceler une évolution de l'épiphanie nocturne, des nuits sanglantes aux nuits simplifiées. La raison en est que cet infléchissement est bien plus net chez Bonnefoy que chez Jouve, le poète de *Douve* cherchant à « rendre à [s]es mots la mémoire de la présence », par les « souvenirs », « sentiments » et « étonnements » qu'il puise dans sa propre enfance et qui sont, selon ses mots dans *L'Écharpe rouge,* « [b]ien autre chose que les hantises de *Sueur de sang* et *Matière céleste* […] » (*ÉR*, 1192). Si l'on observe la présence de la nuit dans l'œuvre de Bonnefoy en suivant un ordre chronologique, le motif nocturne connaît un adoucissement, qu'on observe notamment à travers les « trouées » de lumière dans la nuit opaque, de plus en plus nombreuses

[49] Yves Bonnefoy, « En miroir », *Les Lettres nouvelles,* n° 217, 1954, p. 99, cité par Béatrice Bonhomme, *ibid.,* p. 314.

au fil des recueils. *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* se clôt en effet sur ces vers, qui annoncent l'orientation poétique que prendra l'œuvre tout entière :

> Le jour franchit le soir, il gagnera
> Sur la nuit quotidienne.
> Ô notre force et notre gloire, pourrez-vous
> Trouer la muraille des morts ? (*Douve,* 85)

La modification que subit le thème de la nuit dans l'économie de l'œuvre ne revient pas pour autant à décorréler nuit et mort mais plutôt à infléchir l'imaginaire de la violence et de l'hostilité vers celui de la compassion, les gestes de destruction vers ceux de la tendresse et conjointement, à voir en la nuit non plus l'espace-temps de *la mort* mais précisément de *ce qui meurt*. Cet infléchissement est progressif : dans *Hier régnant désert* (1958), la nuit est bien « [d]e toujours et sans borne et pour toujours », accompagnée du « chrysanthème de l'écume » et de « [l]a même odeur terreuse et fade de novembre » dans les deux premiers quatrains du poème « L'Ordalie » où le poète foule « le noir jardin des morts », mais elle recèle une présence déjà plus proche, par l'épiphanie d'une voix qui cherche l'entente et la foi, même si rien n'indique qu'elle les trouvera :

> Il y avait
> Qu'une voix demandait d'être crue, et toujours
> Elle se retournait contre soi et toujours
> Faisait de se tarir sa grandeur et sa preuve. (*HRD*, 100)

La tournure impersonnelle « il y avait », vers bref qui s'immisce dans la nuit noire du poème, oppose déjà à la présence sans contenu de l'*il y a* lévinassien, la présence d'une voix qui convertit le bruissement anonyme en bruit humain et identifiable comme tel. La locution révèle dans l'économie même de l'œuvre, le passage d'une « temporalité subie » à une « temporalité assumée » car d'« une sorte de présentatif de l'angoisse », elle est convertie en « présentatif de l'espoir », selon le mot de Michèle Finck : « Du début de *Hier régnant désert* à la fin de ce recueil, on passe de l'« il y a » du retrait à l'« il y a » du don : preuve qu'une transmutation s'est accomplie dans la matière du livre[50] ». Dans la deuxième partie de « L'Ordalie », le poète, tout en maintenant le doute sur la possibilité de « vaincre », « risque » pourtant le « sens » :

[50] Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens, op. cit.,* p. 91.

Je ne sais pas si je suis vainqueur. Mais j'ai saisi
D'un grand cœur l'arme enclose dans la pierre.
J'ai parlé dans la nuit de l'arme et j'ai risqué
Le sens et au-delà du sens le monde froid (*HRD*, 100)

Si le monde se donne ici dans sa froideur nocturne, il n'en demeure pas moins que « parler dans la nuit » et « risquer le sens » c'est bien miser sur une chance de convertir l'anxieuse lucidité en espoir lucide par la parole. C'est ainsi que quelques vers plus loin la nuit se simplifie en « Aube d'un second jour », éclosion d'une lumière naissante mais qui ouvre sa « maison brûlante » (*HRD*, 100) par-delà le « monde froid » grâce à une présence invisible mais audible. Ici oscillant et incertain, l'espoir de « vaincre » se fortifie au fil du recueil même s'il ne se solde pas par une victoire, de ce poème à l'un des derniers du recueil où l'on lit « Le pas risqué sur la porte / Peut encore vaincre la nuit » (*HRD*, 114).

Dans le premier poème qui porte le titre « Une voix » de *Hier régnant désert* – titre choisi pour trois poèmes dans chacun des trois premiers recueils, *Douve* (*Douve,* 70, 73, 74)*, Hier régnant désert* (*HRD,* 101, 103, 111) et *Pierre écrite* (135, 140, 148)*,* confirmant par l'occurrence insistante du chiffre « trois » l'épiphanie, rapatriée sur le plan de l'immanence, de l'Un sous la forme d'une trinité – le poète écrit : « J'entretenais un feu dans la nuit la plus simple, / J'usais selon le feu de mots désormais purs » (*Douve*, 101). La simplification de la nuit est donc un infléchissement épiphanique, d'une apparition éblouissante de blancheur, aveuglante et violente comme la nuit elle-même, disparue aussitôt qu'apparue à la manière de l'éclair, vers un dépouillement patient, qui résulte du geste de destruction précédemment accompli. Comme le note Michèle Finck, ainsi s'explique aussi l'évolution de la palette de couleurs du recueil *Douve,* qui « est bâti sur le contraste tranchant du "noir" et du "blanc" » à *Hier régnant désert* qui « révèle un amour de la demi-teinte et du "gris"[51] ». Ainsi, l'analyse de la critique qui identifie *Douve* à l'épreuve de la mort et *Hier régnant désert* à l'épreuve du temps permet aussi de mieux comprendre l'évolution de l'épiphanie nocturne dans l'œuvre, d'une « lutte » sanglante entre noirceur opaque et blancheur aveuglante pour dire la mort, au consentement à la « consanguinité de la "lumière" et de son "néant" » que dessine la couleur grise, qui « n'est autre que la couleur du temps[52] », de ce qui vieillit et de ce qui meurt

[51] Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens, op. cit.,* p. 105.
[52] *Ibid.*

lentement. Ce thème du vieillissement, qui est central dans le recueil comme le montre Michèle Finck[53], apparaît dès le premier poème éponyme de la première section « Menaces du témoin » : « J'ai eu peur, j'ai détruit dans ce monde la table / Rougeâtre et nue, où se déclare le vent mort. / Puis j'ai vieilli. […] » (*HRD*, 91). Ce qui meurt n'est ainsi plus seulement ce qui disparaît à l'instant même de son apparition, mais ce qui meurt lentement à la vision, ce qui, vieillissant, est amené à « mourir longuement comme en sommeil » (*HRD*, 96), toujours d'après un vers de « Menaces du témoin ».

Cette évolution de l'épiphanie nocturne de *Douve* à *Hier régnant désert* signe le passage d'une violente apparition/éclipse de la mort à la mise à nu – cette fois au sens d'un dépouillement et d'une simplification – de *ce qui meurt* en tant qu'il est, à chaque instant, en train de mourir. Rédigée par Jérôme Thélot, la notice du recueil *Hier régnant désert* dans l'édition de la pléiade, revient sur le glissement d'une ordalie à l'autre entre le recueil de 1958 et celui de 1953 :

> Autant l'ordalie selon *Douve* était la « mort » et la preuve qui en était attendue ne fusait que dans l'« instant », autant l'ordalie selon *Hier régnant désert,* grave des évocations remontées de l'enfance, est devenue la patience du vieillissement : « Et j'attendais, j'étais la patience des salles. » Autant « l'éclair » nommait dans *Douve* l'épiphanie par laquelle la vie ne se donnait qu'en se retirant, autant maintenant c'est le « fer », opaque autant qu'hostile, dont il faut que l'endurance de l'esprit actualise la virtualité de présence. « Et j'ai vieilli, dit le poète, passion désormais, âpre veille »[54].

Si en comparaison des nuits sanglantes de *Douve,* l'obscurité mêlée de lumière de *Hier régnant désert* définit la couleur grise du temps et convertit l'apparition épiphanique en dépouillement patient, il faudra attendre des recueils plus tardifs pour que de cette simplification de la nuit naisse une lumière adoucie. Ainsi que nous l'indiquent ces lignes de Jérôme Thélot qui distingue, d'un recueil à l'autre, deux différents modes de dévoilement de la présence (l'un fulgurant, épiphanique et l'autre patient, laborieux), substituant, par les mots du poète, la métaphore du «"fer"» à celle de «"l'éclair"», l'« opacité » et l'« hostilité » sont encore les termes d'une mise à nu éprouvante dans *Hier régnant désert,* celle de la finitude et non plus de la mort, dépouillement de ce qui meurt et de ce qui vieillit lentement plus qu'épiphanie de la mort. Par le rayonnement du thème nocturne, on rejoint également l'analyse de Michèle Finck, qui relit chacun des trois premiers recueils du poète à l'aune d'épreuves

[53] *Ibid.,* p. 86 à p. 88.

[54] Voir la notice du recueil *Hier régnant désert* dans *O.C., op. cit.,* p. 1406.

distinctes – respectivement celle de la mort, du temps et de l'autre. De l'épreuve de la mort à l'épreuve du temps, il est pourtant bien une simplification de la nuit, qui, dans *Hier régnant désert,* n'est plus la nuit de la lutte sanglante de *Douve,* mais qui, à force de patience et d'« endurance » comme l'écrit Jérôme Thélot, prend la forme d'un consentement à la finitude, le dévoilement de la mort s'infléchissant, dès ce recueil, en amour de ce qui meurt, notamment dans la dernière section « À une terre d'aube », où « l'inquiète voix consent d'aimer » (*HRD*, 113). Car de *Douve* où « Nous n'avions pas aimé / Le feu de longue nuit […] » aux derniers poèmes de *Hier régnant désert,* la nuit s'est simplifiée pour se « faire aube » :

> Apaisé maintenant, te souviens-tu
> D'un temps où nous luttions à grandes armes,
> Que restait-il
> Dans nos cœurs qu'un désir de nous perdre, infini ?
>
> Nous n'avions pas franchi
> La seule grille au soir ou sagesse de vivre
> Qui est dans la grisaille et l'acanthe des morts.
>
> Nous n'avions pas aimé
> Le feu de longue nuit, l'inlassable patience
> Qui fait aube pour nous de tout branchage mort. (*HRD*, 112-113)

2.3. De « L'Été de nuit » à « La nuit d'été »

Quelques années plus tard, la section initiale « L'été de nuit » du recueil *Pierre écrite* (1965) franchit un pas supplémentaire sur ce chemin de la nuit apaisée, dont l'aboutissement aura lieu dans « La nuit d'été » de *Ce qui fut sans lumière* (1987). D'un titre à l'autre, l'été, cette saison privilégiée par Bonnefoy comme elle l'est par René Char dans la mise à nu des êtres, adoucit et illumine la nuit, qui était hivernale et froide dans *Douve,* claire-obscure mais encore austère et grise dans *Hier régnant désert.* Dans l'imaginaire qu'il suscite, aisément identifiable à l'expérience que nous en avons chacun et chacune, par opposition à l'hiver, l'été est à la fois la saison des corps nus et de la sensualité érotique, la saison qui semble la plus à même d'épouser la brièveté de l'instant par son nom même (participe passé du verbe être) et,

d'un point de vue biologique voire botanique, la saison la plus généreuse en lumière et en chaleur, indispensables à la prolifération de la vie.

Publié plus de dix ans après la publication de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve,* le recueil *Pierre écrite* signale une modification profonde de l'épaisseur nocturne : au corps « noir » de *Douve* (dont la voix est nommée « nuit » et le visage « absence » dans le poème « Vrai nom ») se substitue les « corps inéclairés » de ceux qui s'aiment. Cet infléchissement n'est pas étonnant au seuil d'un recueil dont l'épigraphe est une citation de Shakespeare dans *Le Conte d'hiver,* en lien étroit avec notre sujet : « *Thou mettest with things dying ; I with things new born*[55] » (« Tu as rencontré ce qui meurt, et moi ce qui vient de naître »). La citation place le recueil sous le signe de la naissance et de l'amour et « atteste », comme l'écrit Jérôme Thélot, « une conversion du regard et de la voix, par laquelle la recherche antérieure est passée d'un espoir à une réconciliation[56] ». « Ce qui meurt » n'a pas pour autant disparu du recueil, il est seulement envisagé à l'aune de sa vie et de sa naissance, le poète confiant désormais à l'amour et non plus seulement à la mort, la « vérité de parole »[57]. Se simplifiant en présence proche, la nuit accueille l'amour dès le poème éponyme de la section « L'été de nuit », qui ouvre le recueil :

> Il me semble ce soir,
> Que le ciel étoilé, s'élargissant,
> Se rapproche de nous ; et que la nuit,
> Derrière tant de feux, est moins obscure.
>
> Et le feuillage aussi brille sous le feuillage,
> Le vert, et l'orangé des fruits mûrs, s'est accru,
> Lampe d'un ange proche ; un battement
> De lumière cachée prend l'arbre universel. (*PÉ*, 121)

La nuit, se tenant désormais « proche », éclairée par les étoiles, ne se superpose plus à l'obscur dans cette première partie du poème. La lumière, à la fois présente dans l'éclat des feuilles et la couleur des fruits est, comme l'écrit le poète la « lampe d'un ange proche », instance mystique

[55] Yves Bonnefoy, épigraphe de *Hier régnant désert, O.C.*, *op. cit.,* p. 119. Le poète traduit lui-même « Tu as rencontré ce qui meurt, et moi ce qui vient de naître » dans William Shakespeare, *Le Conte d'hiver,* acte III, scène 3, Yves Bonnefoy trad., 1961, rééd. Mercure de France, 1994, p. 77.

[56] Voir Jérôme Thélot, notice du recueil *Pierre Écrite* dans *O.C., op. cit.,* p. 1413.

[57] *Ibid.,* p. 1416.

humanisée par l'usage du mot « lampe », humble source de lumière qui éclaire mais n'éblouit pas, objet chéri par Bonnefoy, aussi bien que par Char. Dans les strophes qui suivent, le pronom « nous » revêt, comme la nuit, une proximité amoureuse, car à travers la métaphore filée du navire, le « je » et le « tu » qu'il recouvre se révèle être un couple qui s'aime dès la partie II :

> Navire d'un été
> Et toi comme à la proue, comme le temps s'achève,
> Dépliant des étoffes peintes, parlant bas.
>
> Dans ce rêve de mai,
> L'éternité montait parmi les fruits de l'arbre
> Et je t'offrais le fruit qui illimite l'arbre
> Sans angoisse ni mort, d'un monde partagé. (*Ibid*.)

L'offre du « fruit qui illimite l'arbre / [s]ans angoisse ni mort » est ici un don d'amour qui « lave » le « monde partagé » de tout soupçon d'angoisse et renverse ainsi l'imaginaire du péché originel : menant à loger l'éternité dans les réalités terrestres – « l'arbre », les « fruits » – et à congédier la mort, le don du fruit s'écrit ici précisément à rebours du récit biblique où le don du fruit défendu de l'arbre de la connaissance du bien et du mal qu'Ève tend à Adam conduit à l'expulsion du couple originel du jardin d'Éden et au passage du temps vécu sous la coupe de l'éternité à la condition mortelle qui s'en suit. La métaphore du navire, qui peut sembler étonnante pour désigner le corps de l'autre que le poète nomme « ma figure de proue » (*PÉ,* 122), outre un écho possible au « Beau navire » de Baudelaire[58], est en réalité « extrêmement classique » comme l'affirme Michèle Finck qui remonte à l'étymologie du terme, « issu du latin "*classis*", la "flotte"[59] », pour lire ce poème, dont elle cite quelques vers extraits des parties IV et VII : « Dans cet univers imaginaire, où la terre elle-même est identifiée à un navire ("terre comme gréée", *PÉ,* 188), où le navire et la chair de l'être aimé se confondent, le corps s'ouvre au "simple" : "Et moi, simple, couché / Sur les yeux et la bouche et l'âme de l'étrave" (*PÉ,* 191)[60] ». Comme l'était la « nuit la plus nue » de René Char, cette nuit

[58] « Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large, / Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large, / Chargé de toile, et va roulant / Suivant un rythme doux, et paresseux et lent. », Charles Baudelaire, « Le beau navire » (*FdM,* 152).

[59] Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens, op. cit.,* p. 126.

[60] *Ibid.*

« suffisante » dans sa simplicité, qui mêle bouches et corps des amants, est ici le troisième terme de l'échange amoureux :

> Ô suffisance de l'été, je t'avais pure
> Comme l'eau qu'a changé l'étoile, comme un bruit
> D'écume sous nos pas d'où la blancheur du sable
> Remonte pour bénir nos corps inéclairés. (*PÉ*, 122)

Le geste de la bénédiction s'accomplit ici par une main invisible mais qui n'est pas celle de Dieu. Dans l'immanence des éléments simples de la nature (eau, étoile, écume, sable), les corps sont nocturnes et ne sont pourtant plus noirs comme dans *Douve* ou de « cendres » (*HDR*, 96) comme dans *Hier régnant désert* : ces « corps inéclairés » font entendre une nuit sur fond de lumière, renversant, par le choix du terme « inéclairé » que domine le sème de la lumière, la présence sur fond d'absence en absence sur fond de présence. Des silhouettes et gestes « noirs » de *Douve* à la « robe grise » mentionnée quelques vers plus loin (« L'étoile aime l'écume, et brûlera / Dans cette robe grise », *PE*, 123), la simplification de la nuit prend la forme d'une dilution de l'opacité par des touches de lumière (« étoile », « blancheur ») et de transparence (« pure », « eau », « écume ») qui associent l'épiphanie nocturne à une véritable mise à nu. Dans l'entremêlement de la lumière et de l'obscur qui fait miroir aux corps mêlés, la nuit qui abrite l'amour étreint le « jour » « dans ses mains de lumière » et se fait un mode de manifestation de la parole discrète et partagée, commune à l'amour et au poème : « […] L'été de nuit / Portait l'été de jour dans ses mains de lumière / Et nous nous parlions bas, en feuillage de nuit » (*ibid*.). Par le toucher amoureux du « geste mortel » et l'écoute d'un « langage, qui partage le clair » (*ibid*., 124), le « bel été fade, brisant et sombre », « domin[é] par « la mort » (*HDR*, 95) de *Hier régnant désert* s'est donc ici adouci et simplifié en nuit estivale, jusqu'à incarner le « signe toujours noir » (*ibid*.) en un « corps brun », à la lisière du diurne et du nocturne :

> Voici presque l'instant
> Où il n'est plus de jour, plus de nuit tant l'étoile
> A grandi pour bénir ce corps brun, souriant,
> Illimité, une eau qui sans chimère bouge. (*PÉ*, 123)

Ainsi que nous l'indique Patrick Labarthe dans les notes de l'édition de la pléiade, le poème « La Nuit d'Été » du recueil *Ce qui fut sans lumière* (1987) fait écho au poème « L'Été de nuit » de *Pierre écrite* (1965)[61]. « La Nuit d'Été », dernière nuit de Bonnefoy étudiée ici offre un aboutissement au parcours des épiphanies nocturnes qu'on a voulu mener dans l'œuvre mais ne signe pas pour autant la fin de l'évolution de la nuit qui sera prolongée par l'oxymore « Nuit, mais lumière » (*LPC*, 703) dans « La pluie d'été » des *Planches courbes* (2001), jusqu'à innerver les derniers recueils publiés. Ce qui justifie d'isoler ce poème de *Ce qui fut sans lumière* comme la forme aboutie de l'épiphanie nocturne tient, selon nous, au passage, que la nuit autorise, d'un « il y a » angoissant à une présence invisible mais rassurante, incarnée en une voix. Le recueil *Ce qui fut lumière* se termine, de manière significative, sur une aube apparue après la nuit, dans le poème « Tâche d'espérance » :

> LA TACHE D'ESPERANCE
> C'est l'aube. Et cette lampe a-t-elle donc fini
> Ainsi sa tâche d'espérance, main posée
> Dans le miroir embué sur la fièvre
> De celui qui veillait, ne sachant pas mourir ?
>
> Mais il est vrai qu'il ne l'a pas éteinte,
> Elle brûle pour lui, malgré le ciel.
> Des mouettes crient leur âme à tes vitres givrées,
> Ô dormeur des matins, barque d'un autre fleuve. (*CF*, 531)

Le texte assimile le poème à une « lampe[62] » et « celui qui veillait la nuit » au "dormeur des matins", rêveur éveillé, observateur, qui, plongé dans le sommeil, reste néanmoins lucide[63] » selon le mot de Michael Brophy. Ainsi, la nuit d'été se comprend-elle mieux comme le lieu

[61] Voir note 36 du recueil *Ce qui fut sans lumière* dans O.C., op. cit., p. 1507.

[62] Voir le distique « Tu as pris une lampe et tu ouvres la porte, / Que faire d'une lampe, il pleut, le jour se lève » (*Douve,* 81) et le commentaire de ce poème par Jérôme Thélot dans *L'Origine du poème et ce qu'il peut, op. cit.*, p. 59. Si pour ce dernier la lampe « prise pour guider les pas dans l'incertain s'avère désormais inutile, illuminée qu'elle est, et ravie, par ce à quoi elle a conduit », de la « lampe » qui est mentionnée dans « La tâche d'espérance » de *Ce qui fut lumière*, Michael Brophy propose une interprétation tout autre, qui peut révéler l'écart des deux poèmes : « Celui qui a veillé pendant la nuit à l'aide d'une lampe refuse de l'éteindre à l'aube. "Elle brûle pour lui, malgré le ciel". Illumination provisoire et restreinte qui, ayant permis l'espérance, a droit par la suite au respect, même en face de ce qui le dépose infiniment. », Michael Brophy, *Voies vers l'autre, op. cit.,* p. 86.

[63] Michael Brophy, *ibid.,* p. 87.

même où commence à se formuler une « espérance » dont on sait, si on a lu tous les poèmes qui composent le recueil, qu'elle débouchera sur une aube. *Pierre écrite* est ainsi un recueil où le « trouble de la "nuée" pèse un instant dans ce monde » et « se mue justement en "buée" », jusqu'à triompher, dans le dernier poème (« miroir embué »), de « son contraire inquiétant, "la boue"[64] » « après l'avoir « côto[yé] », toujours d'après Michael Brophy.

« La nuit d'été » est une nuit lumineuse : « Tout est si lumineux pourtant, quand la nuit tombe », « […] Mais le ciel / A son autre lumière. Et n'a pas cessé / Le cycle de l'indifférence de l'étoile » (*CF*, 527). Malgré cette lumière, la voix poétique s'interroge avec inquiétude dans la deuxième et la quatrième parties du poème : « Qu'est-ce dans cette flamme qui va noircir, / Se dit-il, quel est dans ma voix le mot qui manque? », « Ne sommes-nous qu'un arbre qui a pris feu / Dans la durée sans conscience de soi ? » (*Ibid.*). Pourtant, en accord avec la simplification de la nuit au sein de l'œuvre, cette inquiétude s'infléchit, bien qu'avec méfiance encore, du doute à la confiance encore informulée : « Et quelle énigme un lieu, quand ainsi les choses / Sont presque l'évidence bien que la mort ! » (*Ibid.*). Puis, une voix apparaît, « bien qu'invisible » dans cette nuit où « On ne distingue plus le lointain du proche » :

> Qui parle là, si près de nous bien qu'invisible ?
> Qui marche là, dans l'éblouissement mais sans visage ?
> Ainsi venaient les dieux, jadis à des enfants
> Qui jettent des cailloux sur l'eau, quand la nuit tombe. (*Ibid.*)

La voix « invisible » est pourtant « si près de nous » qu'elle poserait presque sa main sur l'épaule du poète. Presque divine aux yeux de l'enfant qu'un jour le poète fut, cette voix est tout simplement la présence de ce qui est. Les questions se muent ainsi en appel, qui atteste le manque tout en éprouvant déjà la suffisance d'une présence qui demeure irrévélée :

> […]
>
> Peut-être qu'une vie tressaille, dans le miroir
> De la forêt qui reflète les mondes ?
>
> Mais non, astres et branches se confondent,
> Et rêves et chemins. La nuit est une pierre

[64] *Ibid.,* p. 77.

Qui barre étincelante le cours du fleuve.

À quatre heures déjà le jour se lève. (*Ibid*., 528)

Cette fois, la réponse « Mais non » est sans appel : il n'est rien d'autre dans la nuit que la confusion de « rêves et chemins », l'entremêlement indiscernable d'« astres et branches ». Mais le « jour » qui « se lève » déjà, toujours qui se lève, en été, à l'heure où on ne l'attend pas encore, préfigure l'aube sur laquelle se clôt le recueil. Bien que la nuit ne soit qu'une « pierre » inerte, elle n'est pas le « il y a » lévinassien de l'angoisse, car elle « barre étincelante le cours du fleuve » et accueille la naissance du jour. Les mots que Jérôme Thélot écrit à propos du « poème le plus bref » de Bonnefoy dans *Douve* (« Tu as pris une lampe et tu ouvres la porte, / Que faire d'une lampe, il pleut, le jour se lève », *Douve*, 81) s'appliquent tout autant à la finale de « La nuit d'été » : « Une "transcendance", ce jour ? Peu importe. De ce mot aussi on peut se passer ici et maintenant. La splendeur de ce qui est, est suffisante de n'être rien. Rien que le jour de chaque jour[65] ».

L'apparition d'une « voix » invisible désigne l'acte paradigmatique de la poésie qu'est la parole. Cet acte revêt une importance majeure au sein de la poésie de Bonnefoy, comme l'indiquent de nombreux titres qui placent le mot « voix » en noyau sémantique du poème[66]. Pour cette même raison, la voix se trouve au cœur de la mise à nu poétique qui fait du mystère et de la nuit des modes de manifestation pour se porter à une présence irrévélée. En effet, ainsi que nous l'indique Jean-Louis Chrétien dans les premières lignes de son livre *La Voix nue,* la voix qui « seule éclaire[67] » est invisible. En cela, elle fait toujours signe vers le « défaut » qu'elle est « en elle-même » et vers l'impossibilité d'une nudité totale et plénière :

> Seule éclaire la voix nue. […]. Invisible, elle oriente le regard, insaisissable elle conduit la main, les risquant, avant toute chose et après elle, au péril du monde. […]. Elle ne parle qu'en écoutant, elle n'écoute qu'en répondant, et ne continue de parler que parce qu'il n'y a pas de réponse plénière ni parfaite, pas de réponse qui ne soit au plus intime d'elle-même en défaut et en regard sur ce qu'elle seule fait entendre. La voix seule dit le propre, mais il n'est de voix qu'altérée par ce qui lui donne la parole, irrémédiablement. La nudité de la voix, nous exposant corps et âme à l'être, sans retour, frappe depuis toujours et pour toujours d'impossibilité la transparence, l'adéquation, la plénitude, la perfection, la parousie. Devancée, défaite, elle l'est en

[65] Jérôme Thélot, *L'Origine du poème et ce qu'il peut, op. cit.,* p. 59.

[66] Dix poèmes portent le titre « Une voix » et neuf autres un titre où le mot « voix » est le noyau du groupe nominal, à l'exemple de « Voix à la cime des arbres », voir « Tables des titres et des incipit » dans *O.C., op. cit.,* pp. 1700-1701.

[67] Jean-Louis Chrétien, *La Voix nue,* « Philosophie », Les éditions de Minuit, 1990, p. 7.

> elle-même, et c'est là ce qui la fait, en toute parole, promettre, promettre ce qu'elle ne peut tenir[68].

3. Dire et entendre l'invisible

Les écritures de Jouve, Char, Frénaud et Bonnefoy, réputées difficiles pour des raisons spécifiques à chaque poète, pourraient être dites nocturnes au sens où elles résistent à l'élucidation. Grâce à quelques phénomènes formels identifiables (brièveté, musicalité, négation, ellipse…), ces poétiques de la mise à nu se distinguent par leur propension à l'opacité dans le paysage de la poésie moderne française. Ceci n'est pas une contradiction : nudité et transparence ou nudité et clarté ne vont pas nécessairement de pair, tel qu'on a parfois pu l'observer dans l'imaginaire érotique surréaliste, notamment à travers l'exemple emblématique d'Éluard. À l'inverse, méfiants envers ce que Jean-Louis Chrétien nomme « les apories des pensées de la transparence et de la clarté plénières, où tout enfin est dit, peut être dit[69] », Jouve, Char, Frénaud et Bonnefoy se départissent de la quête d'une « nudité intégrale » et lui préfèrent une mise à nu partielle et lacunaire : *faisant nuit* sur la représentation chacune à sa manière, ces poétiques œuvrent à *réduire* le langage à une parole nue, mais n'en demeurent pas moins obscures. Une ambiguïté entoure donc la métaphore de la nudité appliquée à l'écriture : en désigne-t-elle la transparence limpide et l'évidente simplicité ou bien le mystère irréductible ?

Pour Jean-Marie Gleize, entre la simplicité et l'obscurité de la poésie moderne, il en va, plus que d'une alternative, d'une continuité :

> Il me semble que s'il y a une obscurité moderne de la poésie, il ne faut la chercher ni dans l'étrangeté de ses figures, ni dans la mise en œuvre de procédures hermétiques, surtout pas dans sa complication. Dans sa simplicité au contraire, dans l'extrémisme de sa simplicité, dans ses moments (intenables) où elle parvient au plus près de ce qui est. Les moments où elle est sur le point de toucher. Ses moments de plus radicale littéralité[70].

Bien que le terme de « littéralité », concept critique forgé par Gleize pour définir une orientation formelle de la modernité poétique, qualifie moins les écritures des poètes de notre corpus qu'il ne s'applique à Guillevic, à Follain ou encore à Tortel, la proximité à « ce qui est » se trouve

[68] Ibid.

[69] Jean-Louis Chrétien, *La voix nue*, *op. cit.,* pp. 7-8.

[70] Jean-Marie Gleize, À noir. Poésie et littéralité, op. cit., p. 344.

en revanche au cœur de la question de la mise à nu dans chacune d'entre elles, et en particulier dans celle de Bonnefoy. De même, ces poétiques se définissent par une approche tactile aux choses, qu'elles sont bien souvent « sur le point de toucher » au sens figuré aussi bien qu'au sens littéral, par la récurrence des motifs de la caresse, des mains et de l'étreinte. Pourtant, se creuse aussitôt un écart entre ce que Gleize nomme le « principe de nudité intégrale », désignant par là une littéralité radicale, une vision « froidement réaliste[71] », une coïncidence totale[72] et l'écriture souvent imagée ou « nocturne » de nos quatre poètes, qui assument l'impossibilité d'une entière nudité et d'une coïncidence absolue. Cet écart mène à considérer la nudité de la parole et de l'écriture autrement que comme transparence ou littéralité. Mettre à nu, ce pourrait bien plutôt être dévoiler l'obscur en tant qu'obscur, car, si l'on reprend les mots de Jean-Louis Chrétien dans *La voix nue,*

> Nudité n'est pas transparence, et la sincérité revenant sans fin sur elle-même et vers elle-même recherche trop la transparence pour pouvoir être nue, c'est-à-dire montrer son obscurité comme obscurité, se montrer autrement qu'elle ne peut se voir, se donner vraiment à voir, et non laisser le regard de l'autre traverser ce que le mien déjà ouvrit[73].

Les mots qui dévoilent ne sont dès lors pas des mots qui simplifient ni élucident, mais ceux qui donnent à voir l'invisible. Pour penser la nudité de l'écriture autrement que comme sa « radicale littéralité », il est ainsi nécessaire de la redéfinir : au sens où nous l'étudions ici, est nue l'écriture qui révèle des plus simples choses la présence irréductible, par des mots souvent eux-mêmes simples, mais dont l'agencement syntaxique – syncopé, dense, elliptique, obéissant à la musicalité plutôt qu'à la structure habituelle d'une phrase grammaticale – fait tomber la nuit sur la représentation. Faire nuit sur la représentation, c'est donc mettre à nu les choses les plus ordinaires, qui sont paradoxalement celles qui se dérobent le plus à l'emploi ordinaire du langage, bien que les mots employés dans le poème demeurent de « simples vocables », notamment dans la poésie de Bonnefoy.

De ce paradoxe découle, selon Bonnefoy, l'« ambiguïté de la communication poétique » : selon le poète, l'équivoque et l'opacité indéniables de la poésie moderne ne seraient pas tant assignables aux élucubrations formelles du genre qu'au souvenir perdu de ce qui n'est

---

[71] Ibid.

[72] Jean-Marie Gleize affirme, sur la quatrième de couverture de *Principe d'une nudité intégrale. Manifestes* : « J'appelle nudité intégrale le point où tout coïncide (où tout commence) », Paris, Seuil, coll. « Fonctions & Cie », 1995.

[73] Jean-Louis Chrétien, *La voix nue, op. cit.,* p. 187.

que simple dans l'« emploi du langage qui prédomine », souvenir dont la parole poétique se fait la mémoire, comme une force de résistance :

> L'opacité des poèmes n'est pas niable, elle a fait de toute œuvre sérieuse de notre époque l'énigme qui déconcerte le plus grand nombre de ses lecteurs et rend difficile aux plus avertis, aux plus doctes, de s'accorder sur sa signification. Mais sous le signe de l'être-au-monde comme je l'ai défini, et de sa vocation à la perception par symboles, nous voyons mieux maintenant que les grands poèmes construisent des univers, et nous pouvons remarquer aussi qu'il n'est nullement nécessaire que les *structures* de ces mondes imaginaires soient entièrement transparentes pour que le *fait* en soit perceptible, avec l'exemple qu'il donne. Oui, pour qui veut bien écouter non la signification mais la fièvre, non l'enchevêtrement d'échos des polysémies mais le murmure de la souffrance ou l'exclamation de la joie, le poème annonce déjà – et c'est là tout de même de la communication, et majeure – qu'un monde a été à tout le moins ébauché, que cet acte a été jugé utile, qu'un être y cherche à redignifier ces aspects du lieu de sa vie – arbres, chemins ou lumières – qui sont aujourd'hui si tragiquement méconnus […].
>
> Et puis-je dire, pour terminer, que les auteurs de ces poèmes « obscurs » n'estiment pas pour leur part que ce qu'ils ont d'hermétique, si c'est le mot, soit médiocre contribution à la cause qui nous importe. Compris par trop de critiques comme seulement des remueurs de vocables, appréciés, bien à tort, par un jeu verbal que le sémiologue veut pouvoir démonter sans crainte de se voir impliqué dans de la vie, de la mort, ils choisissent de ne rien faire pour atténuer ou même expliquer leur visée, confiants que si celle-ci a le courage de soi, elle ne peut que troubler et même éveiller ces lecteurs, qui gardent un souvenir, même vague, de la vérité qui préoccupe. Le poème qui ne « communique » pas désigne de ce fait même l'effondrement de la communication, demande que soit perçu ce malheur, appelle à combattre les forces qui montent de la langue pour disloquer la parole. Et s'accepter ainsi séparé de l'emploi du langage qui prédomine, c'est la façon certes douloureuse mais véridique qu'a la poésie d'être encore aujourd'hui ce qu'elle a été de toujours, la fille de la mémoire[74].

Les couples d'opposition que mobilise Bonnefoy dans le premier paragraphe sont éclairants : aux « structures » qui peuvent sembler indéchiffrables dans l'agencement des mots, s'oppose l'évidence du fait. De même que le poète, qui prête une écoute patiente aux murmures lointains des êtres, le lecteur peut consentir à la révélation diffuse du poème sans en exiger une clarté plénière, être attentif à la « fièvre » de l'émotion sans y guetter une « signification » catégorique, et, délaissant l'exégèse érudite de la combinatoire formelle, se laisser toucher par l'expression d'une « souffrance » ou d'une « joie » invisibles. Le caractère obscur et mystérieux de l'écriture poétique, qui parfois confine à un certain hermétisme, n'est dès lors plus le point d'achoppement de la mise à nu poétique, mais son bien. Cette obscurité tient à l'« ébauche » d'un monde intime que le poète dévoile sans en livrer le secret. Mais elle tient avant tout à la

[74] Yves Bonnefoy, « Difficulté de la communication poétique », *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), *op. cit.,* pp. 289-290.

subversion d'un « emploi du langage qui prédomine » et qui, dangereusement, tend à subsumer la singularité des êtres sous des catégories générales pour en faire des objets de connaissance. La difficulté que l'on éprouve à la lecture d'un poète comme René Char, de notre corpus le poète le plus targué d'être hermétique, n'est peut-être pas imputable au poème mais découle de notre propre difficulté à suspendre cet emploi dominant du langage pour lui privilégier la parole poétique, qui fait la part belle à la qualité matérielle des vocables, menant à renoncer à la « signification » attendue ou prévisible pour y recueillir l'expression d'une affectivité, à accepter l'obscurité non comme une impasse de la connaissance mais comme un mode de donation. Suivant ce propos, l'énigme qu'on rencontre dans l'écriture de Char n'est autre que l'évidence oubliée de ce qui est, dévoilé comme tel par le poème. C'est, du moins, en ce sens que semble abonder Jean Roudaut dans sa préface aux *Œuvres complètes* du poète :

> L'écriture de Char n'est pas de système mais d'évidence et de conscience. Aussi ce qui qualifierait le mieux sa poésie serait la notion de lisibilité. Je n'entends pas par là qu'elle soit difficulté, j'entends qu'elle est sans lacune. La difficulté que nous rencontrons en elle est notre part, et non la sienne : elle est la mesure de la distance où nous nous trouvons de l'être[75].

Dans une période poétique caractérisée par un penchant général pour l'obscurité, la « nuit » herméneutique n'est certes pas l'apanage de nos quatre poètes, mais elle révèle un souci commun d'être le plus profond qu'il se peut avec l'épaisseur invisible des affects dans quatre poétiques que la plupart de leurs traits esthétiques séparent.

À travers un parcours non exhaustif de chacune d'entre elles, nous chercherons ici à déceler quelques traits stylistiques et prosodiques qui permettent de « faire nuit » sur la représentation. Le même paradoxe sous-tend le travail de l'écriture dans les quatre poétiques : quelque chose dont l'existence est aussi incontestable qu'irrévélée. L'étude de ces écritures « nocturnes » à bien des égards désigne aussi un passage de la nuit à l'invisible dans l'acte de connaissance qu'est la mise à nu poétique. Dans un extrait déjà cité de *L'essence de la manifestation,* Michel Henry affirme qu'il « revient » « au dire authentique de la poésie » de nommer « l'invisible et originelle lumière de la Nuit[76] ». Pour mieux comprendre les « stylistiques de l'invisible » ou « de la Nuit » dans les poèmes, la définition de la nuit par Michel Henry peut ainsi peut-être nous aider. Dans *L'essence de la manifestation,* la philosophe

[75] Jean Roudaut, « Les Territoires de René Char », introduction aux *Œuvres complètes* [de René Char], *op. cit.,* p. XXXVI.

[76] Michel Henry, « Le non-visage de l'essence », § 50, *L'essence de la manifestation, op. cit.,* p. 554.

écrit en effet la « Nuit » avec une majuscule et la pose comme un synonyme exacte de l'invisible, lequel se trouve à son tour redéfini par opposition aux phénoménologues cités précédemment (tels que Heidegger, Merleau-Ponty, Levinas) comme un mode de donation, comme l'« essence » même de la manifestation :

> Car la Nuit n'est pas seulement la lumière de l'invisible ni ce qu'elle nous fait voir, l'invisible lui-même, elle est le pouvoir qui la produit, pas seulement l'effectivité de la phénoménalité dans sa fulguration originelle, mais son essence. […]. Parce qu'elle est le pouvoir de la révélation, parce que celle-ci la transit, la Nuit se laisse comprendre enfin comme elle est[77].

Sans entrer dans un débat terminologique qui dépasse notre champ d'expertise, nous voudrions nous saisir de ce que peuvent être les « stylistiques de l'invisible » à l'aune de cette définition qui radicalise la nuit en invisible. De la même manière que la peinture abstraite « arrache » la forme et les couleurs « à l'univers objectif – lequel cesse d'être en tout cas le principe de leur organisation et de leur signification, de leur distribution et de leur rôle dans le tableau » toujours d'après Michel Henry cette fois dans *Voir l'invisible,* l'écriture poétique qui éclipse la représentation libère le poème de la contrainte « à se modeler sur le contenu apparent des objets du monde de la perception ordinaire », délaissant les « structures visibles de l'univers objectif[78] » pour mettre à nu l'invisible. La stylistique nocturne, qui découle directement des possibles qu'offre le genre poétique, tels que la brièveté, la densité ou la musicalité, traduit ainsi ce qui ne se donne pas à la vue mais dont pourtant on peut faire l'épreuve : le temps, le divin, la mort. Ces trois thèmes majeurs du poétique ont la particularité, au sein des quatre poétiques, d'excéder leur seule présence thématique pour s'immiscer dans les vocables choisis, dans l'agencement des sons et la modalité des phrases, dans la ponctuation et dans les asyndètes. Ce sont déjà là des indices d'une *incarnation* de l'invisible, que l'on étudiera ici à l'aune de sa figuration stylistique.

3.1. La brièveté de René Char : dévoiler le (peu de) temps

Dans le recueil *La Parole en archipel* de René Char, le poème « Nous tombons » s'ouvre par le vers « Ma brièveté est sans chaînes » (*PA,* 404). Le déterminant possessif suggère ici une

[77] *Ibid.,* pp. 555-556.

[78] Id., Voir l'invisible, op. cit., p. 46.

appropriation intime de la notion de « brièveté[79] » que le poète fait sienne : se colorant de l'intertexte biblique de la chute, celle-ci lui est imposée comme la condition existentielle de tout être mortel mais elle est également un parti-pris formel[80]. De l'exploration de formes brèves telles que l'aphorisme ou le fragment aux titres de sections ou de recueils (« Vers aphoristiques », *En trente-trois morceaux,* « Le Poème pulvérisé », « Partage formel », etc.), une esthétique de la brièveté innerve l'ensemble de l'œuvre. Dans « René Char : la narrativité », où il analyse cette « rhétorique de la *brevitas* », Dominique Combe indique qu'il s'agit bien là d'un lieu commun des études sur le poète, dont la « fulgurance, la densité elliptique et la concision fragmentaire ont été inlassablement glosées par la critique[81] ». Partant de ce constat et pour éviter de paraphraser des travaux déjà effectués, nous nous en tiendrons ici au lien qui existe entre le peu et le nu pour montrer en quoi la stylistique de la forme brève permet de dévoiler l'invisible. La raison principale en est que la brièveté, qui connote un nuage de termes chers au poète – l'éclat, l'ellipse, la densité, le peu – est avant tout une notion temporelle. Le choix de la forme brève est donc prédiqué sur l'existence temporelle de *ce qui meurt,* nécessairement polarisée par la finitude. De manière corrélée, ce choix permet de se saisir du temps, dont l'existence est aussi invisible qu'incontestable pour tout un chacun. Les images de la brièveté, telles que l'illumination, la dislocation ou l'éclair fournissent un contenu sensible à l'instantané et à l'éphémère par définition irreprésentables, tandis qu'une syntaxe de la parataxe ou de l'asyndète donne à « voir » l'invisible matière temporelle qui structure l'ensemble de nos expériences. Cette conception du poème comme un lieu de dévoilement de l'invisible éclaire la tâche confiée au poète dans le feuillet 156 des *Feuillets d'Hypnos* : « Accumule, puis distribue. Sois la partie du miroir de l'univers la plus dense, le plus utile et la moins apparente » (*F&M*, 213).

Le choix de la forme brève, traditionnellement associée à la spéculation et à une modalité assertorique, comme en témoignent les maximes, les formules proverbiales ou

[79] Michèle Finck note que la brièveté est aussi une caractéristique de l'écriture de Bonnefoy. Si l'esthétique de la brièveté prend des formes très différentes dans ces deux poétiques (désécriture et dépouillement dans le cas de Bonnefoy, illumination et saillie sibylline dans le cas de Char), elle vise, dans les deux cas, à dévoiler le temps. Voir Michèle Finck, « Brièveté expressive », « Désécriture », *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, *op. cit.,* pp. 318-321.

[80] Nous reprenons ici les grandes lignes de notre article « L'éclair et l'éclat : poétique de la brièveté dans la poésie de René Char » publié dans la revue numérique *Crisol,* n° 17, *Corporéité des formes brèves : structuration et déstructuration,* volume coordonné par David Barreiro Jimanez, Elena Geneau, Alexia Grolleau, Université Paris Nanterre, CRIIA, 2021.

[81] Dominique Combe, « René Char : la narrativité », *René Char en son siècle,* études réunies par Didier Alexandre, Michel Collot, Jean-Claude Mathieu, Michel Murat et Patrick Née, Paris, Éditions Garnier « Classiques », 2009, p. 145.

définitionnelles, signale le plus souvent, dans l'œuvre de Char, un retour réflexif sur l'écriture. Nous notons à ce titre le choix systématique de la forme fragmentaire dans les sections à caractère métapoétique, comme *Partage formel* ou *Le Poème pulvérisé* de *Fureur et mystère* ou bien *Rougeur des matinaux* des *Matinaux.* Dans le texte 31 des *Feuillets d'Hypnos,* le poète déclare « J'écris brièvement. Je ne puis guère m'absenter longtemps », plaçant l'acte d'écrire sous le signe de la brièveté par un adverbe dont la longueur contraste avec le sens dans l'économie du fragment. Si l'impossibilité de s'absenter est ici liée au contexte de la Résistance et aux circonstances d'écriture d'un recueil composé dans le maquis, on peut la réinterpréter à l'aune d'une préoccupation ontologique qui traverse toute l'œuvre : épouser la brièveté de l'instant par une syntaxe lapidaire, pour mettre en relief un segment temporel qui échappe à mesure que l'on s'en approche. Dans le poème « L'amour », publié dans le premier recueil du poète, *Arsenal* (1929), est composé d'une seule infinitive de deux vers. Il donne à voir l'extrême brièveté comme la retranscription, sur le plan syntaxique et lexical, d'une densité invisible aussi bien qu'intraduisible qui est celle l'expérience amoureuse :

> L'AMOUR
> Être
> Le premier venu. (*A,* 12)

Ce poème incarne, par sa brièveté incisive, la simultanéité étonnante de la « chance » et de la nécessité en rassemblant l'événement aléatoire que de tomber amoureux et la portée ontologique que l'amour revêt[82]. On entend ici, derrière l'épaisseur référentielle du verbe « être », isolé au premier vers monosyllabique et derrière la majesté du pronom numéral ordinal « le premier », la formule figée « faire l'amour avec le premier venu ». S'il en va ici d'une défamiliarisation ludique, pratiquée par nombre d'écrivains surréalistes qui visent à subvertir des proverbes ou des expressions idiomatiques pour les remotiver, il en va également, et sans que cela soit exclusif, d'une définition l'amour comme expérience ontologique inaugurale. La brièveté du texte alimente cette ambivalence qui n'est autre que celle de l'expérience amoureuse dans le temps, lorsqu'un événement qui relève de la contingence pure se mue en expérience matricielle qui ordonne la suite des événements pour les éclairer d'un sens nouveau. Le jeu de mots ajoute certes une touche d'humour à la solennité assertive d'une définition notionnelle

[82] Notre lecture de ce poème est largement inspirée par Patrick Née qui évoque « l'amour-origine » à propos de ce texte dans sa monographie *René Char, une poétique du retour, op. cit.,* p. 180.

mais n'occulte en aucun cas la gravité du lien ontologique que le poème tisse entre l'origine et l'amour. Pour ce faire, le poète va même parfois jusqu'à prendre ses libertés avec les règles usuelles de la grammaire française, comme en ces premiers vers du poème « Évadné » : « L'été et notre vie étions d'un seul tenant / La campagne mangeait la couleur de ta jupe odorante / Avidité et contrainte s'étaient réconciliées » (*F&M*, 153). Dans ces vers, le verbe « être » est mis en lumière par l'emploi d'une forme grammaticale délibérément impropre : au lieu du verbe « étions », conjugué ici à la première personne du pluriel, la forme attendue par l'usage correct est en effet « étaient » car les deux groupes nominaux sujets « l'été » et « notre vie » tiennent grammaticalement la place d'une troisième personne du pluriel. Or, pour souligner l'unité éprouvée par le couple amoureux, qui les porte aussi bien l'un à l'autre qu'à la nature, le poète choisit la voie la plus « économique » en maintenant en choisissant de conjuguer le verbe à la première personne du pluriel pour qu'y affleure encore la virtualité du pronom « nous ».

La portée « ontologique » de la brièveté et d'une « économie des moyens » pour dévoiler l'expérience amoureuse dans l'épaisseur invisible du temps, signale également une propension à la spéculation que Char a en partage avec des figures tutélaires de sa poétique. L'esthétique de la brièveté dessine plus nettement la filiation du poète avec trois grands penseurs du temps que Char considère comme des « grands astreignants » : Héraclite, Nietzsche et Rimbaud. Le poète rend notamment hommage à Héraclite d'Éphèse, dont la lecture fut décisive pour sa propre conception du temps sous le signe de l'immédiateté et du mouvement perpétuel, dans la section « Grands astreignants ou la conversation souveraine » du recueil *Recherche de la base et du sommet* :

> Disant juste et dans le sillage de la flèche, la poésie court immédiatement sur les sommets parce que Héraclite possède ce souverain pouvoir ascensionnel qui frappe d'ouverture et doue de mouvement le langage en le faisant servir à sa propre consommation. (*RBdS*, 721)

Ces lignes révèlent ce que la pensée et l'écriture d'Héraclite enseigne : la nécessité de « doue[r] de mouvement le langage », c'est-à-dire, de lui rendre une densité et un dynamisme propices à accueillir la mouvance invisible du temps. L'emploi poétique des mots peut accomplir ce miracle « linguistique » d'exprimer l'invisible, car, par l'économie de ses moyens et par la pulvérisation des liens logiques propres à l'emploi du langage qui prédomine, « la poésie court immédiatement sur les sommets ». Le poème « L'Épi de cristal égrène dans les herbes sa moisson transparente » dans *Seuls demeurent* (1938-1944) repris dans *Fureur et mystère,* par

une métaphore agricole à connotation érotique, formule à peu de mots près ce même pouvoir d'immédiateté de la parole poétique : « Maintenant ils précédaient le pays de leur avenir qui ne contenait encore que la flèche de leur bouche dont le chant venait de naître. Leur avidité rencontrait immédiatement son objet. Ils douaient d'omniprésence un temps qu'on n'interrogeait pas » (*F&M*, 141). On retrouve dans les deux extraits l'image de la flèche, qui symbolise l'ascension intransitive du « chant », dont la visée est de loger une présence dans l'expérience du temps et l'emploi des mots. Il convient de nuancer cet héritage formel, car le caractère suspensif du fragment dans la pensée sceptique des présocratiques échappe à tout principe de systématisation et procède d'un inachèvement involontaire, tandis qu'il est volontairement érigé en choix esthétique par Char[83], qui élabore une architecture fragmentaire dans laquelle, selon Blanchot, les mots sont des « îles de sens » autonomes, « d'une puissante stabilité, comme les grandes pierres de temples égyptiens qui tiennent debout sans lien[84] », formant pourtant une chambre d'échos, un *archipel* de sens. En dépit de cette divergence historique, le parti-pris de la brièveté n'est pas moins signe, chez René Char, d'une généalogie héraclitéenne dans la mise à nu du mouvement perpétuel et invisible du temps.

Cette généalogie entre en résonance avec la filiation rimbaldienne de la forme brève dans l'écriture de Char. L'influence de Rimbaud, maintes fois explicitée par le poète lui-même[85], s'exprime non seulement à travers des motifs temporels obsédants comme l'aube, l'enfance ou l'origine, mais aussi par l'écriture elliptique et fulgurante que les deux poètes ont en partage. Dans *Le poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours,* Suzanne Bernard relie le penchant de la poésie moderne française pour les formes brèves à la question de la temporalité, par l'invention de ce qu'elle nomme, d'après Rimbaud, le « poème-illumination » :

> C'est à la fois le « temps réel », ici, qui sera réduit au minimum, le poème se présentant sous forme d'un « tout » très bref, destiné à produire sur le lecteur une impression de choc, de secousse poétique immédiate et très intense […], et le « temps représenté », dont la figure sera non plus un déroulement en ligne droite ou en cercle fermé, mais un point lumineux, d'un éclat fulgurant et instantané[86].

[83] Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy historicisent cet écart : d'un point de vue chronologique, l'inachèvement du fragment est le fait de l'antiquité tandis que le choix formel de la brièveté est propre aux temps modernes. Voir *L'Absolu littéraire,* Paris, Éditions du Seuil, 1978.

[84] Maurice Blanchot, « Nietzsche et l'écriture fragmentaire », *L'Entretien infini,* Paris, 1969, p. 453.

[85] Dans un entretien privé avec Édith Moral de 1965, René Char affirme : « S'il faut parler d'influence : je dirai Rimbaud », Lancaster, « "Poésie-sur-Sorgue", chez René Char avec Édith Mora », *Les Nouvelles littéraire,* 16 septembre 1965, p. 9.

[86] Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours, op. cit.,* p. 453.

L'illumination comme métaphore du *punctum temporis* s'émancipe de l'opposition traditionnelle entre « la ligne droite » et le « cercle fermé », deux métaphores géométriques pour figurer le mouvement du temps. La fragmentation, ou, pour emprunter le mot de Char, la pulvérisation, seraient ainsi les empreintes stylistiques d'une réduction – parfois violente – du flux des mots à une forme nue et brève, pour toucher à l'intensité et à l'instantanéité sous les signes desquels se conçoit l'existence de l'être mortel. Cette exigence de brièveté entraîne certes la suppression d'articulations logiques et un phénomène d'éclatement[87] dans l'écriture mais ne signifie pas l'absence de lien. Si, d'après les mots de Char lui-même, « [l]e poète fait éclater les liens de ce qu'il touche. Il n'enseigne pas la fin des liens[88] », c'est précisément parce que la stylistique de la forme brève ne conduit pas à l'affaiblissement du sens, bien à l'inverse : « perforée » de silences, cette syntaxe accueille l'épiphanie de « bouts d'existence incorruptibles » (*PA,* 359) dans les raies d'une écriture lapidaire. L'absence de mots se trouve doué de signification et l'invisible, de présence. Par l'appropriation de « [s]a brièveté », le poète renverse ainsi l'acception négative du bref et de l'instantané en chance. La brièveté du poème comme la finitude de *ce qui meurt* est envisagée comme un excès de présence et d'intensité, « un apport de l'être » et non un manque à combler, comme le formule un fragment de *La bibliothèque est en feu* : « Pourquoi *poème pulvérisé* ? Parce qu'au terme de ce voyage vers le Pays, après l'obscurité pré-natale et la dureté terrestre, la finitude du poème est lumière, apport de l'être à la vie » (*PA,* 378).

En tant qu'elle incarne la finitude, la forme brève épouse une temporalité invisible et pourtant palpable, impossible à figurer mais dont l'épreuve est familière à tout un chacun. Ainsi, le choix d'« écrire brièvement » atteste, dans les poèmes, le désir d'exprimer ce qui échappe aux mots, de dévoiler l'invisible durée qui compose l'existence de l'être mortel. Ce choix fait se converger, dans l'écriture, une préoccupation existentielle, un parti-pris esthétique et, surtout, un devoir éthique : celui de nous « accepter » en tant qu'être temporels, imparfaits et inquiets. Selon le mot du poète dans les « Vers aphoristiques » de *La nuit talismanique qui brillait en son cercle* (1972), « C'est le peu qui est réellement tout. Le peu occupe une place immense. Il nous accepte indisponibles » (*NT,* 491).

[87] Dans « Sur la poésie », qui rassemble les nombreuses réflexions métapoétiques de Char, le poète explique le lien qu'il établit entre éclatement et dévoilement : « La seule signature au bas de la page blanche, c'est la poésie qui la dessine. Et toujours entre notre cœur éclaté et la cascade apparue », « Sur la poésie », *Textes complémentaires, O.C., op. cit.,* p. 1301.

[88] *Ibid.,* p. 1303.

3.2. Pierre Jean Jouve ou une profondeur incarnée

Dès l'introduction de son étude stylistique *Pierre Jean Jouve. La modernité et ses possibles,* qui explore le « style compris comme la dramaturgie des formes[89] » dans la poétique de Pierre Jean Jouve, Laure Himy-Piéri mentionne le « sentiment d'opacité » que la lecture de cette œuvre peut susciter aujourd'hui, entraînant la méconnaissance et la marginalisation dont elle fait l'objet :

> Plus spécifiquement, l'appartenance de Jouve à son époque entraîne un certain nombre de thèmes, qu'il partage avec beaucoup de ses contemporains, mais qui peuvent, aujourd'hui, créer *un sentiment d'opacité*. On peut comprendre notamment que la présence de motifs christiques, une profonde connaissance des mystiques, une poétique de l'adresse qui prend volontiers les couleurs de la prière, soient de nature à dérouter un public habitué à la « mort de Dieu » ; d'autant que ces éléments vont de pair avec une conception du rapport au monde et des possibilités d'écriture qui en découlent très éloignées du nihilisme que le postulat de la « mort de Dieu » entraîne souvent, et au contraire très volontaristes, parfois manichéennes même, dans la foi et la nécessité de construire avec entêtement et sans relâche, envers et contre tout, une idée de l'homme, un monde à habiter […][90].

La religiosité qui innerve les motifs et imaginaires ainsi que la stylistique de cette œuvre, est donc bien à l'origine du « conservatisme » qu'on lui attribue, omettant souvent « les percées très modernes[91] » qu'on y peut déceler et explique en partie son inaccessibilité « à un public habitué à la "mort de Dieu" ». La dimension « nocturne » de l'écriture jouvienne, dont Laure Himy-Piéri souligne la « résistance », l'« audace » et la liberté « antimoderne » en empruntant la terminologie d'Antoine Compagnon[92], ne se formule certes pas dans les mêmes termes que celle de l'écriture de René Char, poète athée qui jouit d'un prestige et d'une légitimité indéniables sur la scène littéraire, mais participe, au même titre que celle-ci, de l'effort de dire l'invisible.

---

[89] Laure Himy-Piéri, « Investigations stylistiques », *Pierre Jean Jouve. La modernité et ses possibles,* Paris, Garnier, « Classiques », 2014, p. 17. Nous soulignons. L'ambition de l'ouvrage est d'observer le conflit entre différents « possibles esthétiques d'une époque » à partir d'une œuvre aux multiples aspérités, mêlant ses premières influences symbolistes aux « conceptions psychologiques influencées par Freud », nourrie à part égale par un référentiel religieux et un érotisme subversif, abritant une foi émue en la grandeur de la parole poétique tout en maintenant un retour critique sévère pour « défaire le langage et le poétique d'une tradition verbale », pp 32 et 33.

[90] *Ibid.,* p. 24.

[91] *Ibid.,* p. 25.

[92] Voir Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes,* Gallimard, 2005, p. 8.

De la même manière que dans les poèmes de Char, l'invisible qualifie l'épreuve temporelle de la brièveté, dans les poèmes de Jouve, il désigne l'être invisible par excellence qu'est Dieu et, de manière étroitement liée, l'existence inconcevable mais certaine de la mort. Dans son livre *L'invisible,* où il distingue les objets « qu'on croit voir alors qu'ils ne sont nullement perceptibles » de ceux qu'« une impossibilité matérielle interdit de voir[93] », Clément Rosset compare précisément Dieu au temps pour penser la présence paradoxale de l'invisible à l'aune de deux certitudes contradictoires :

> Il y a un être, et même l'être par excellence, dont l'existence, certaine aux yeux de beaucoup, se combine avec une invisibilité non moins certaine aux yeux de tous : c'est Dieu. Dieu existe mais il est caché, disait Pascal ; explication évidemment plausible du fait qu'il soit difficile de le voir. Après tout, certaines choses existent qu'on ne perçoit jamais ; ainsi l'espace et le temps que personne n'a jamais perçus, mais on peut avoir, outre l'idée qu'ils existent sans conteste, – encore qu'on puisse se demander ce que peut bien signifier, appliqué à l'espace et au temps, le mot « exister », – le sentiment un peu fou de les avoir parfois et furtivement entrevus[94] […].

Le temps comme Dieu tombent bien ici sous la catégorie d'objets « nullement perceptibles » mais qu'on a « le sentiment un peu fou » d'« avoir parfois et furtivement entrevus ». Reste à savoir comment traduire, en écriture, ce dont l'invisibilité est incontestable, autrement dit, comment donner une sémantique sensible, pouvant se communiquer à la lecture, à ce qui n'a aucun contenu perceptible. Pour le formuler d'une autre façon encore, comment la poésie peut-elle se tenir proche de l'invisible, elle qui n'a que les moyens du langage et ne possède que le pouvoir de désigner ? L'identité de l'invisible dans chacune des poétiques commande alors différents moyens stylistiques mises en œuvre pour tenter de la mettre à nu. Si la brièveté est la réponse formelle de Char qui conçoit l'invisible sous le signe de notions temporelles telles que le passage, la fulgurance et l'instantané, chez Jouve, c'est la prosodie et l'agencement mélodique des mots qui accueillent, dans la musique et le rythme du poème, la profondeur de ce qu'on ne peut voir. Dans *Apologie du poète,* Jouve définit la poésie comme un « pouvoir de profondeur » (*AP*, I, 1181), plaçant ce terme au cœur du dévoilement poétique. Il est difficile de ne pas penser ici au titre *Poésie et profondeur,* choisi par Jean-Pierre Richard à son recueil d'essais consacrés à Nerval, Baudelaire, Verlaine et Rimbaud, pour penser la faculté poétique à « fonde[r] l'être sur une familiarité active du néant[95] ». Dans l'introduction de son livre, qui

[93] Clément Rosset, *L'invisible,* Paris, Éditions de minuit, 2012, p. 9.

[94] *Ibid.,* p. 74.

[95] Jean-Pierre Richard, introduction de *Poésie et profondeur,* Paris, Points « Essais », 1955, p. 14.

éclaire le choix du mot « profondeur », ce que le critique affirme des quatre poètes pourrait s'appliquer à Jouve : « L'être pour eux est bien perdu dans les solitudes profondes, et c'est du fond de cette profondeur qu'il se manifeste aux sens et à la conscience. C'est donc la profondeur qu'il va s'agir pour eux de conquérir, de parcourir, d'apprivoiser[96] ». À la stylistique de la brièveté qui vise à éprouver l'invisibilité du temps dans la poésie de Char répond donc la recherche prosodique de Jouve, pour faire résonner la profondeur invisible des « voies impénétrables » et des abîmes de la mort.

Le poète corrobore lui-même ce parallèle entre la présence imperceptible mais non moins certaine de Dieu et celle de la mort dans le premier quatrain du poème « L'Être » de *La Vierge de paris* (1939-1944) :

> L'Être est beau. Il est puissant comme l'enfer
> Il est pur comme les montagnes azurées
> Charitable comme les nuées d'un haut ciel
> Il est certain comme la mort lointaine
> Il est gai comme l'astre à cheval sur l'abîme
> Qui ne l'a vu dans ses plus profondes pensées ? (*VP*, 477)

Cette question en suspens qui clôt la première strophe par une « visibilité » qui ne se révèle pas à la vue mais aux « plus *profondes* pensées », trouve une réponse implicite dans la deuxième strophe : « Mais qui l'a vu ne l'a pas vu, il le désire / Toujours effrayé par le poids de lui-même / Et qui ne l'a pas vu le voit toujours » (*ibid*.). À l'inintelligibilité rationnelle et à l'indistinction perceptuelle, ces vers opposent l'intelligibilité érotique d'une profondeur invisible : la possibilité contradictoire de « voir l'invisible » ressortit ainsi du « désir » qui, à lui seul, est un appel à la manifestation. Par le verbe « voir » en polyptote, la conception de la présence divine, bien qu'elle s'ancre dans un référentiel chrétien largement mobilisée par le poète, est celle de l'Être qui circule en toutes choses et dont l'imperceptibilité « visuelle » n'est pas contradictoire avec la proximité éprouvée.

Dans l'entretien qu'il accorde à la revue *Nu(e)* en 2004, Bonnefoy revient sur son admiration maintes fois affirmée pour la poésie de Jouve et sur ce qui, à ses yeux, « protégeait » celle-ci de « toutes [s]es objections » – et notamment son refus de penser la présence en termes divins – : « une prosodie vécue avec une subtilité, une musicalité, une hardiesse, *une profondeur*

[96] *Ibid.,* p. 11.

dans l'écoute de l'être obscur qui me semblaient sans égales dans tout le siècle […]. Jouve, c'était la musique des mots retrouvée, comprise, vécue[97] ». Selon ces mots, il y a donc bien, dans cette poésie, une « profondeur » accordée à l'invisible, qui, se faisant l'« écoute » attentive de l'« être obscur », donne à résonner sa musique dans l'écriture. Le travail sur la matérialité phonique et prosodique des mots, les « syncopes[98] » nombreuses qui perforent la litanie liturgique du vers pour y loger un sens à découvrir, la disposition mûrie des poèmes sur la page et l'architecture secrète mais minutieuse des titres[99] sont autant d'éléments qui formulent le vœu d'accomplir des noces avec l'invisible au sein de cette poétique. Dans le recueil *Les Noces,* le poème « On voit » se fait l'écho d'une présence imperceptible, travaillée en *profondeur* par la musique de l'absence :

ON VOIT
Les pommiers sont en fleur
La chair et le matin
Et font de l'allée un chemin de Marie
Mais personne ; l'air pur
La terre est préparée ; mais aucune ne vient. (*Noces*, 131)

Le poème loge ici les échos bibliques (la référence à la pomme du jardin d'Éden et à la vierge) dans les aspérités mélodiques d'une forme laconique et « trouée » d'irrégularités : dans l'économie des cinq vers, le rythme des hexasyllabes (vers 1, 2 et 4) est interrompu à deux reprises, par un vers en onze syllabes qui fait apparaître le nom de Marie et par l'alexandrin conclusif qui débouche sur l'absence. Les deux occurrences de la conjonction adversative « mais » pointent, dans les deux derniers vers, l'intuition d'une présence dont témoigne l'éveil charnel et spirituel de la nature, mais qui échoue à s'incarner sous forme humaine, comme l'indiquent les pronoms indéfinis « personne » et « aucune ». Le plus étonnant est peut-être le choix de l'expression « On voit » comme titre à un texte qui évoque l'absence d'empreinte humaine. La simplicité des structures syntaxiques fait résonner l'attente d'une présence pouvant

[97] Yves Bonnefoy, entretien publié dans la revue *Nu(e),* n° 28, 2004.

[98] L'expression « admirables syncopes » est de Bonnefoy, *ibid.*

[99] Béatrice Bonhomme souligne que dans l'œuvre de Jouve « [l]a forme n'est pas seulement architecture, elle est aussi calligraphie, typographie. Tout lecteur jouvien ne peut qu'être très sensible à l'organisation de la page, à la recherche absolue de rigueur, car ainsi le voulait Pierre Jean Jouve. », *Pierre Jean Jouve ou la quête intérieure*, *op. cit.,* pp. 204.

surgir d'un instant à l'autre : l'acte de « voir » est sans sujet défini par l'anonymat du pronom neutre, mais surtout sans objet visible dans ce paysage marqué par l'absence. Cette absence est inscrite dans la stylistique du texte par les points virgules et la syntaxe asyndétique qui creusent un abîme profond dans le déroulement de la phrase pour y loger « l'écoute de l'être obscur ». Ce qu'« on voit » sans voir, dans l'écoute des vocables simples qui désignent un lieu aussi énigmatique qu'élémentaire, est bien la profondeur illimitée de l'invisible.

Dans cette écriture qui fait entendre l'invisible par les possibles poétiques de la prosodie, Dieu et la mort font l'objet d'une érotisation qui les dévoile comme des présences imperceptibles mais non moins sensuelles, par une relecture érotique de la notion d'incarnation[100], empruntée au lexique chrétien. Bien que l'œuvre de Jouve puisse étonner, voire scandaliser par ce lien intime qu'elle établit entre érotisme et Dieu ou érotisme et mort, mettant à jour une véritable érotique mystique, cette érotisation n'est pas en contradictoire radicale avec le concept chrétien d'incarnation. Afin de cerner un peu plus précisément cette notion fondamentale dans la mise à nu de l'invisible, nous nous référons à Michel Henry. Dans l'introduction de son livre *Incarnation. Une philosophie de la chair,* le philosophe distingue tout d'abord les « corps inertes » de la « chair », qui n'est, d'après ses mots,

> […] rien d'autre que *cela qui, s'éprouvant, se souffrant, se subissant et se supportant soi-même et ainsi jouissant de soi selon des impressions toujours renaissantes,* se trouve, pour cette raison, capable de sentir le *corps* qui est extérieur, de le toucher aussi bien que d'être touché par lui[101].

Ici apparaissent les prémisses d'une définition de l'incarnation qui n'est précisément pas le fait d'avoir un corps mais d'être doté d'une chair ou plus exactement de *se faire chair* dans une « capacité » de « sentir » capitale pour les poèmes que nous lisons ici. Quelques lignes plus loin, Michel Henry propose une définition de l'incarnation qui commande ces choix terminologiques :

> Seulement l'incarnation ne consiste pas à avoir un corps, à se proposer de la sorte comme un « être corporel » et à ce titre matériel, partie intégrante de l'univers auquel on décerne le même qualificatif. L'incarnation consiste dans le fait d'avoir une chair – davantage peut-être : d'être chair. Des êtres incarnés ne sont donc pas des corps inertes qui ne sentent et n'éprouvent rien, n'ayant conscience ni d'eux-mêmes

[100] Selon Benoît Conort, il en va là, dans une œuvre traversée par l'imaginaire de la culpabilité, du meilleur dépassement possible à la dichotomie indicible ou invisible et écriture : « La meilleure façon de "dire" la mort, c'est peut-être d'en écrire l'incarnation dans un corps érotique, dans un corps, promis, par la faute, à la mort. », *Pierre Jean Jouve. Mourir en poésie, op. cit.,* pp. 15-29.

[101] Michel Henry, introduction, *Incarnation. Une philosophie de la chair,* Paris, Seuil, 2000, p. 8.

> ni des choses. Des êtres incarnés sont des êtres souffrants, traversés par le désir et la crainte, ressentant toute la série des impressions liées à la chair parce que constitutives de sa substance – une substance impressionnelle donc, *commençant et finissant avec ce qu'elle éprouve*[102].

Dans l'écriture de Jouve, nourrie par le christianisme, l'invisible fait ainsi l'objet d'une incarnation en ce qu'il est éprouvé par la chair bien qu'imperceptible à la vue. C'est ce dont témoigne le dernier quatrain du poème « Draperies » dans la section « Incarnation » des *Noces,* où l'adresse aux « arbres géants » se confonde à l'adresse à Dieu :

> Soyez plus forts que la lumière même ne le permet
> Anéantissez la forme vibrante et
> Passez, marchez en moi pour être la Personne
> Irréelle, aux draperies de Perfection, par nous adorée. (*Noces*, 150)

L'annihilation de la « forme » débouche étrangement sur un surplus de présence, incarnée ici en la « Personne irréelle » qui se dérobe par deux fois à la vision car son irréalité s'accompagne de « draperies de Perfection », mais qui n'en est pas moins l'objet d'une adoration. Le « désir » de l'invisible trouve ainsi une réponse dans l'incarnation de ce qui semble *a priori* privé de corps. Comme il est dit dans le poème « Gloria » du recueil *Matière céleste* qui rend hommage à la gloire divine, Dieu est l'être obscur dont l'invisibilité éblouit mystérieusement par sa « Présence aveuglante » : « Ombre plus belle en une ombre apportée / Gloire dans la Présence aveuglante et qui crée » (*MC*, 338). En tant que tel, cet invisible est aussi un « Esprit » créateur doté d'une chair souffrant et pathétique, à l'image du Christ :

> Gloire à l'esprit qui crée et a créé
> Et a souffert dans le ruisseau de sang et a crié
> Gloire à la douce chair éperdue dans la gloire
> De celui qui dispense l'ombre la chair la gloire. (*ibid.*)

Par la paronomase à la rime des participes passés « créé » et « crié », l'Être qui crée est en même temps, et sans que cela soit exclusif, un être en chair et en os, au sang répandu et dont la souffrance s'exprime par le « cri » inarticulé, expression par excellence charnelle, de douleur et de souffrance. Sur le plan de la prosodie, la régularité de l'alexandrin « Gloire à la douce

[102] *Ibid.,* p. 9.

chair éperdue dans la gloire », propice à l'accueil d'une parole solennelle et faisant retentir l'écho la notion chrétienne de « gloire » qui enveloppe en antépiphore la nudité de la « chair éperdue » du voile surnaturel et invisible de la grâce[103], est perturbée par les deux vers à treize syllabes qui l'entourent, comme l'irruption disruptive d'un cri déchirant dans la litanie que compose le chant poétique.

Toujours dans *Les Noces,* « La symphonie à Dieu » comporte une section « Incarnation », qui donne à lire un poème du même nom :

> INCARNATION
> On ne te voit pas sur la marche des rues
> Trop belle ! On ne te saisit pas dans tes opulences
> Et à l'ombre du bien-aimé tu t'es assise,
> Plus silencieuse ou silencieux qu'un être brillant
> Incarnation, tu marches sur les rues
> Personne dans la cité brillante ne t'a palpée,
> Et son fruit est doux à ton palais. (*Noces*, 151)

Le poème *incarne* véritablement l'incarnation en l'identifiant à une présence féminine à travers une « érotique » de l'invisible. L'exclamation « trop belle » du deuxième vers et la mention du « bien-aimé » dessinent un « couple », mais la présence incarnée n'est pas visible ou saisissable. Pourtant, de manière étonnamment plus sensuelle encore, elle est « savoureuse » : « Et son fruit est doux à ton palais ». Ce dernier vers instaure, à la faveur de l'invisible, un trouble quant au référent du pronom personnel de la troisième personne « son » : serait-ce plutôt le fruit de l'incarnation qui est « doux » au palais du poète ou bien le fruit de « la cité brillante » cueilli par l'incarnation ? Dans les deux cas, cette chair qui n'a pas de corps éprouve une sensation gustative. De même les « opulences » qu'« on ne voit pas », bien qu'impalpables, reviennent dans la matérialité mélodique du texte par l'écho sonore des sons arrondis qui imprègne les trois premiers vers (« on », « voit », « trop », « on », « opulences », ombres »). Mystérieusement, le quatrième vers transmue cette instance jusqu'alors féminine en une entité

[103] Voir les analyses de Giorgio Agamben sur l'« habit de grâce » qu'est la gloire divine dans la Bible. En étudiant les exégèses, Agamben montre que la nudité adamique est invisible avant le péché originel, comme l'indique notamment le texte *Theologie des Kleides* (« Théologie du vêtement ») que le théologien Erik Peterson consacre à la notion de nudité dans la Bible : « *L'homme a été créé sans vêtement* – cela signifie qu'il avait sa propre nature, différente de la nature divine – *mais il.a été créé dans cette absence de vêtements pour être revêtu de l'habit surnaturel de la gloire. »,* Erik Peterson, *Theologie des Kleides,* cité dans *Nudités, op. cit.,* p. 86.

androgyne par un refus de trancher entre le masculin et le féminin de l'adjectif « silencieux » : « Plus silencieuse ou silencieux qu'un être brillant ». Là encore, les contours corporels de la figure s'estompent voire s'effacent, autorisant le dévoilement d'une présence invisible et pourtant éprouvée.

*

À travers le parcours des quatre poétiques, la nuit révèle donc, plus qu'un thème, une structuration neuve de l'acte de connaître qui prospère en régime poétique. De même que pour Bonnefoy la poésie est le sixième des cinq sens[104] dans l'appréhension intuitive des êtres, la nuit est, pour René Char, le cinquième élément qui, aux côtés de la terre, de l'eau, du feu et de l'eau, structure les schèmes de notre imaginaire à la lisière du visible et de l'invisible, dans l'introduction à *Dehors la nuit est gouvernée* (1937-1938) :

> *Les poèmes de* Dehors la nuit est gouvernée, *si l'on admet que la poésie, insolite et cinquième élément, sème ses planètes dans le ciel intérieur de l'homme, en leur ménageant un espace pour être mieux vues et une issue pour disparaître, les poèmes de* Dehors la nuit gouvernée *obéissaient dans mon esprit, quand ils furent écrits, à l'exigence d'une marche forcée dans l'indicible, avec, pour tout viatique, les provisions hasardeuses du langage et la manne de l'observation et des pressentiments*[105].

Cette note préliminaire établit un lien intime entre l'invisible et l'indicible au seuil d'un recueil qui couronne le motif nocturne, comme il sera de nouveau le cas dans *La Nuit talismanique qui brillait dans son cercle* (1972). L'oscillation entre le dévoilement qui accroît les possibles de la vision (« mieux vues ») et le voilement (« une issue pour disparaître ») décrit, à travers la place thématique prépondérante accordée à la nuit, le mouvement organique du poème. La métaphore de la nourriture, qu'on rencontre à d'autres lieux de l'œuvre pour désigner l'écriture, est guidée par l'intuition d'une présence que « les provisions hasardeuses du langage » ne peuvent seulement saisir partiellement. L'image biblique de la « manne », qui assimile les « pressentiments » et l'« observation » poétiques à l'aliment miraculeux envoyé aux Hébreux dans le désert, relie la poésie aux motifs de la soif et de la faim, dans une filiation

[104] Yves Bonnefoy, « Les tombeaux de Ravenne », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit*., p. 23.

[105] René Char, Introduction à *Dehors la nuit est gouvernée,* précédé de Placard pour un chemin des écoliers, rédigée en 1949, voir O.C., op. cit., p. 85.

rimbaldienne[106] revendiquée par René Char. Le surgissement de la parole poétique procède ainsi d'un « inextinguible réel incréé[107] », d'une « grâce qui affame[108] », d'une présence nocturne qui s'offre à l'approche approximative et non à la coïncidence, au dévoilement et non à la compréhension rationnelle. Il nous mène à envisager, à mi-chemin de la distance objectivante et de la fusion absolue, une « proximité par distance » qui n'est pas tant une contradiction que ce que Merleau-Ponty invite à considérer comme la structure même de la perception dans *Le Visible et l'Invisible* : « Il faudrait revenir à cette idée de la proximité par distance[109], de l'intuition comme auscultation ou palpation, d'une vue qui est une vue de soi, torsion de soi sur soi, et qui met en question la coïncidence[110] ». À notre sens, cette phénoménologie de la perception, qui implique la part d'invisible que recèle tout visible, confirme la fonction perceptuelle que la poésie, à la manière d'un sixième sens, peut assumer dans l'accès aux choses qui seulement se devinent.

Cette acception de l'invisible par Merleau-Ponty qui pense ainsi la structure même de la perception – toujours inachevée et incomplète – nous a permis d'appréhender le thème nocturne dans les poèmes. La définition henryenne de la Nuit, comme un mode de donation et comme l'essence de la manifestation qui ne peut qu'être invisible, nous a permis, quant à elle, de nous saisir des stylistiques nocturnes de Char et de Jouve[111] qui, faisant la nuit sur la représentation dans les poèmes, offrent à éprouver ce qui, par essence, échappe à la visibilité.

---

[106] Voir Jérôme Thélot qui montre « l'enracinement essentiel de toute invention poétique » dans le motif de la faim, et notamment à travers la poétique de Rimbaud, dans *Au commencement était la faim. Traité de l'intraitable,* Encre marine, 2005, p. 15.

[107] René Char, REF.

[108] L'expression est de René Char, pour évoquer Gérard de Nerval que le poète compte parmi ses « ascendants » poétiques dans « Page d'ascendant pour l'an 1964 »,: « Nerval à la grâce qui affame », *RdBS,* p. 711.

[109] Là se dessine aussi une coloration tout heideggérienne de la compréhension du mot « proximité » comme « non coïncidence » par notamment les plus « heideggériens » de nos poètes, André Frénaud et René Char. On peut notamment rappeler le début du poème « Pour renouer » de René Char : « Nous nous sommes soudain trop approchés de quelque chose dont on nous tenait à une distance mystérieusement favorable et mesurée. Depuis lors, c'est le rongement. Notre appui-tête a disparu. », René Char, « Pour renouer », *Poèmes des deux années, La Parole en archipel, O.C., op. cit.,* p. 370.

Au début de sa conférence *La Chose,* Heidegger s'interroge sur la notion de « proximité » en des termes qui entrent en résonance avec ces lignes de Char : « Qu'est-ce que la proximité, si elle demeure absente malgré la réduction des plus grandes distances aux plus petites intervalles ? Qu'est-ce que la proximité si elle-même est écartée par cet effort infatigable pour supprimer les distances ? », *La Chose,* in *Essais et conférences,* trad. A. Préau, Paris, Tel/Gallimard, p. 195.

[110] Maurice Merleau-Ponty, Le Visible et l'Invisible, op. cit., p. 168.

[111] Cette étude pourrait se prolonger chez Frénaud et chez Bonnefoy par un étude de l'appel et de la voix, laquelle accomplit la mise à nu la plus probante d'un invisible pourtant audible. Voir notamment notre lecture de « La nuit d'été » de Bonnefoy dans la sous-partie précédente de ce même chapitre. Nous avons choisi de ne pas développer ce motif ici, car il a déjà été amplement étudié par la littérature critique.

***

Le geste de mise à nu poétique apparaît ainsi comme une manière d'*aimer ce qui meurt* en ce qu'il se tient *proche* du disparaissant, du furtif, du nocturne mais aussi de ce qui se dérobe au langage et tait son secret, pour témoigner d'une présence parcellaire, irrésolue voire parfois invisible, mais bien là, par-delà son impossible saisie. Dès lors, le dévoilement poétique, s'il en est une, est une connaissance qui revendique son impuissance à élucider le mystère de notre condition d'être mortel, dont elle embrasse la présence indiscernable, qu'elle traduit en de brèves épiphanies de lieux et d'êtres. À égale distance du rêve qui voile et du geste qui dévoile la mort, cette mise à nu poursuit, selon les mots de Bonnefoy dans l'exergue de *L'Improbable,* « un grand réalisme, qui aggrave au lieu de résoudre, qui désigne l'obscur, qui tienne les clartés pour nuées toujours déchirables. Qui ait souci d'une haute et impraticable clarté[112] ». En cela, elle se conçoit comme l'envers d'un paradigme scientifique, d'abord parce que, de ses prémisses jusqu'aux mots qu'elle emploie, elle procède d'une obscure intuition[113] et non de la lumière de l'explication et, en deuxième lieu, parce que mettre une chose à nu ne revient pas à en établir la mesure exacte et assurée mais à l'éprouver avec une inquiète incertitude. Comme l'écrit Philippe Jaccottet dans un texte qui s'intitule « À la source, une incertitude… », la « transaction » poétique, inversement au raisonnement scientifique, se porte à l'apparition d'une évidence incommensurable :

> Le monde est-il trop atroce, trop beau ? Ce qui apparaît alors, en tout cas, comme une évidence, c'est qu'aucune mesure, à cet égard, ne peut le mesurer. La science peut bien multiplier ses efforts, perfectionner à l'infini ses appareils : il y a un ordre d'expériences qui échappera toujours aux mesures dont elle dispose. C'est à cet ordre d'expériences que le poème se rattache[114].

Par de « soudains renversements du jour à la nuit[115] », le poème éprouve l'évidence mystérieuse qu'il ne saurait prouver. Si, comme le précise Jaccottet quelques lignes plus loin, l'écriture poétique « commence à chaque fois à partir d'une incertitude profonde, d'une sorte d'état

[112] Yves Bonnefoy : « Je dédie ce livre à l'improbable, c'est-à-dire à ce qui est. », épigraphe à *L'Improbable et autres essais, op. cit.,* p. 9.

[113] Selon une formule qu'a Paul Veyne à propos de René Char « la connaissance poétique est une et non divisible : elle explose comme une intuition », *René Char en ses poèmes, op. cit.,* p. 276.

[114] Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète. Lectures de poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1987, p. 306.

[115] *Ibid.,* p. 305.

obscur, confus, d'un manque, presque d'un égarement[116] », la mise à nu qu'elle met en œuvre procède d'une intuition et d'une réduction – au sens phénoménologique du terme – plus que d'un savoir établi. Ce n'est pas à dire qu'il faille renoncer à l'envisager comme l'élaboration d'une connaissance, et même, d'une connaissance à laquelle le scientifique ne peut prétendre. Comme l'écrit Jean Onimus dans *La connaissance poétique*, si la poésie, en tant que paradigme de connaissance, « passe au-dessous de la science et même de la métaphysique et de toutes les théologies[117] » car elle n'explique rien, elle demeure pourtant l'approche élue de ce qui, sans elle, sombrerait dans une profonde absence. Ce pourquoi, en dépit de sa singularité épistémique, il est nécessaire de lui restituer un statut de connaissance, et ce au même titre que la science, la métaphysique ou la théologie, voire de lui concéder le privilège d'approcher ce qui ne peut l'être *autrement,* pour « produi[re] ce que la connaissance veut garder secret » (*F&M*, 263) comme l'écrit René Char et accéder à « un savoir *tout autre* que ce que les concepts vont faire de leurs objets réifiés[118] », comme le formule Bonnefoy. Le « défaut » et l'incomplétude qu'on peut lui reprocher s'inversent ainsi en faveur, car « [j]amais la connaissance n'est si près de l'existence que dans l'acte poétique » :

> La poésie est un moyen de pénétration et d'exploration, une manifestation non pas des réalités objectives qui ne relèvent que de la science mais d'essences concrètes qui étaient déjà obscurément en nous. Elle les révèle comme l'acide révèle la plaque photographique, elle les met au jour. Connaissance régressive qui introduit non point du nouveau mais du très ancien, et dont le critère n'est pas quelque ajustement au réel susceptible de vérification mais la joie de reconnaître ce qu'obscurément on pressentait ; voilà la vérité de la poésie. Et c'est pour cela qu'elle ne se prouve ni ne se transmet : on ne saurait l'expliquer, on ne peut que la reconnaître. On sait alors qu'elle a touché juste, indubitablement. Il y a donc une vérité poétique qui s'éprouve par la sympathie et l'acquiescement de tout l'être et il y a aussi une fausseté qui rend atroce la poésie inauthentique. Tout cela, avouons-le, relève de l'expérience intime plus que de la connaissance et par suite n'a rien de contraignant, mais ce serait encore abuser des termes que de dire d'une telle expérience qu'elle ne nous fait rien connaître ![119]

[116] *Ibid.*

[117] Jean Onimus, *La connaissance poétique, op. cit.,* p. 16.

[118] Yves Bonnefoy, « Apparentements et filiations », *La Conscience de soi de la poésie, op. cit.*, p. 384. Nous soulignons.

[119] Jean Onimus, *La connaissance poétique, op. cit.,* pp. 16-17.

PARTIE IV – AIMER L'AUTRE

Tout ce qui vit peut porter pierre, soufflent les morts.
L'impossible aussi dont la citadelle ne défend pas.
L'ardeur à se perdre et la patience.
Rien ne comble jamais, l'homme n'irradie pas.
Il faut aimer
la beauté qui perdure et les hautes approches.

André Frénaud, *Ménerbes,* 1953.

Ici l'inquiète voix consent d'aimer
La pierre simple ;
Les dalles que le temps asservit et délivre,
L'olivier dont la force a goût de sèche pierre.

Yves Bonnefoy, « Delphes du second jour », *Hier régnant désert,* 1958.

Avec un vent plus fort,
Une lampe moins obscure,
Nous devons trouver la halte
Où la nuit dira « Passez » ;
Et nous saurons que c'est vrai
Quand le verre s'éteindra

Ô terre devenue tendre !
Ô branche où mûrit ma joie !
La gueule du ciel est blanche,
Ce qui miroite là c'est toi,
Ma chute, mon amour, mon saccage.

René Char, « Les nuits justes », *Les Matinaux,* 1947-1949.

Il se trouve que ta face est pauvre et que décharnés sont tes bras
Il se trouve que le temps à venir est toujours chargé de nuages,
Mais il se fait que la vie revient en vagues courtes à ton rivage,
à ton rivage de grandes ombres, aux ombres de ton visage.

Pierre Jean Jouve, « Alors arriva », *Langue,* 1954.

Dans la connaissance poétique, définie comme un dévoilement à rebours lequel érige le mystère, la nuit et l'invisible en modes de manifestation, l'analogie avec la nudité du corps demeure essentielle bien que celle-ci ne se rapporte pas seulement au corps : ce qu'il est impossible d'appréhender par le concept, les poètes l'approchent par l'épreuve sensible pour « produi[re] ce que la connaissance veut garder secret » (*FM,* 263) selon la formule de Char dans « Le Poème pulvérisé » ou une « tout écartelée secrète connaissance » selon celle de Bonnefoy dans « Théâtre » (*Douve,* 60). Le paradigme du corps, qui justifie notre choix du terme « mise à nu », occupe ainsi une place centrale dans les deux sections de notre travail, qu'il soit l'objet privilégié de la représentation poétique dont il révèle, mieux que tout autre objet, les aspirations et les limites, ou qu'il soit l'*unité de mesure* de la connaissance poétique.

Le corps comme chiffre de la mise à nu poétique, connaît aussi une évolution selon qu'on considère les figures et images ou le mécanisme épistémique des poèmes : la nudité du corps érotique se mue en visage. Si les représentations de la nudité féminine étaient pétries de rêves et inquiétudes érotiques dans les poèmes de la section précédente, c'est ici le visage d'autrui, en sa nudité irréductible et infinie qui semble se révéler : les fantasmes de l'image qui pouvaient déformer l'autre être – et en particulier l'être féminin qui cristallise les « rêves » et « clôtures » masculins –, par le retournement lucide de la poésie sur elle-même dans la conscience inquiète de ses propres clôtures et lacunes, peuvent ainsi s'inverser en une connaissance qui aime l'autre être. Ce qui se dérobe à la saisie rationnelle ou visuelle change ainsi de « visage » pour qu'un sens puisse naître des mots adressés à un ou une autre, dont la présence est, à elle-seule, une réponse au néant et au manque :

> Qu'importe que les étoiles manquent là-haut,
> Si nous apeurent les rayons de la route,
> Puisque demain est encore dans tes yeux.
> Tes yeux, mon amour, d'olive noire et de déraison. (*IPP,* 70)

On pense aussi à ces vers de Char dans « À*** », poème dont le titre, tout en conservant le mystère du nom, exprime le plus clairement qu'il se peut une adresse :

> Je dis chance, ô ma martelée, ;
> Chacun de nous peut recevoir
> La part de mystère de l'autre
> Sans en répandre le secret.

[…].
Je dis chance comme je le sens.
Tu as élevé le sommet
Que devra franchir mon attente
Quand demain disparaîtra. (*RdBS,* 762)

Dans chacune des poétiques, connaître *autrement* dans la proximité du mystère et l'étreinte de la nuit revient à aimer *l'autre,* tout simplement parce que la poésie est, en son essence même, une parole adressée. Elle parle ainsi toujours à l'autre et toujours de l'autre. Nous nous pencherons dans cette deuxième et dernière partie de la thèse sur ce qui est plus qu'une analogie, une identité entre la mise à nu poétique et l'amour, qui se fondent tous deux sur la relation à un autre être. Que cet autre soit l'être aimé, la salamandre aperçue sur un mur, l'olivier, le martinet, « la vie en nouveau nid / qui vagit, qu'on emporte » (Frénaud, *SR,* 177) voire la pierre qui s'érode, les poètes ont le souci de ce qui *est*, témoin de « la plénitude », et de « la royauté possibles de l'existence finie » (Bonnefoy, *P&G,* 1230), ou de ce qui n'est plus mais « *revient* » comme « une présence seconde, restructurée par de l'inconnu, mais vivante, et en rapport plus intérieur avec moi » (*AP,* 261). L'acte de connaissance est bien un acte d'amour dans ces poèmes qui se souviennent du mot rimbaldien – « un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre[1] ! » – qu'ils traduisent en éthique de la mise à nu pour *envisager* l'infini dans le fini, la plénitude dans le défaut, l'absence à l'aune du manque. L'imperfection, le défaut et la finitude ne sont dès lors plus seulement appréhendées comme des limites dont il faut prendre conscience, mais comme ce qui conditionne l'amour. Au-delà d'une anxieuse lucidité, ce qui meurt appelle à ce qu'on l'aime, car, comme le disent si bien ces vers dans *Douve* :

Que saisir sinon qui échappe,
Que voir sinon qui s'obscurcit,
Que désirer sinon qui meurt,
Sinon qui parle et se déchire ? (*Douve,* 64)

[1] Arthur Rimbaud, « Adieu », *Une saison en enfer*, *O.C.*, *op. cit.*, p. 116.

CHAPITRE 9. LE VISAGE QUI MANQUE

Tu ne peux mourir, toi qui te demandes s'il est bien vrai que tu ne verras plus le ciel, et la lumière fiévreuse des hommes, et les regards des bien-aimés qu'on retrouve au fond d'une ville obscure après une journée de fatigue, et les corps adorables, et le visage inexplicable de l'Amour…Par toi sont immortels tes horizons choisis, tes villes mystérieuses, et les moins grands désirs, et les moins beaux visages.
[…]
Qu'est-ce donc que toute notre tendresse? Rien, – qu'une petite vague qui racle sur la terre et s'en retourne à la haute mer…

André Pieyre de Mandriargues, *L'Âge de craie* (1961).

Reliant le sens premier des mystères – « enseignements secrets expliqués aux seuls initiés » – au sens que prend le mot par analogie – « ce qui ne peut être expliqué par l'esprit humain dans la nature, ou dans les destinées humaines ; ce qui est inconnaissable[1] », le poétique fait connaître autrement ce qui demeure « inconnaissable » par le concept. À la différence de ce qu'indique la signification originelle du mot « mystère », la relation à ce « mode paradoxal de la phénoménalité qui signale une disparition, une absence, un voilement » qu'est le mystère n'est pourtant pas « réservé à une confrérie d'initiés » (*TLFi*), comme le précise Jean Vioulac dans *Apocalypse de la vérité* : « Un tel rapport au mystère pourrait sembler réservé à une confrérie d'initiés : il est pourtant le phénomène le plus banal qui soit, puisqu'il est le lot commun de tous les mortels[2] ». Nous touchons là au lien intime entre le mystère, l'amour et « ce qui meurt » : les êtres que nous aimons peuvent en effet incarner le mystère dans l'expérience fondamentale de l'absence et de la perte. Nous éprouvons communément le mystère dans le manque d'un être aimé, qui n'est plus *là,* mais demeure présent par le manque. Toujours en se référant à Heidegger, Jean Vioulac définit en effet le mystère comme un « mode spécifique de manifestation » qu'il rapproche du manque que suscite l'absence d'un être cher :

> L'aspect le plus mystérieux du mystère réside ainsi dans sa phénoménalité propre, qui fait du voilement un mode spécifique de manifestation – *de même que l'absence, quand quelqu'un nous manque, est un mode insigne de présence* : "Nous trouvons dans l'absence, que ce soit du passé ou de l'avenir, un mode d'approche de l'essance et de venue à nous qui ne coïncide aucunement avec l'approche de l'essance au sens

[1] Voir la définition du CNRTL.

[2] Jean Vioulac, *L'Apocalypse de la vérité*, *op. cit.*, pp. 82-83. Nous soulignons.

> du présent immédiat. Conformément à quoi il vaut la peine de remarquer : toute approche de l'essance n'est pas nécessairement présence"[3].

Le manque ressenti en l'absence d'un être, en particulier dans l'expérience du deuil, en tant qu'« il mêle intimement l'amour et la mort » et qu'il est en cela « l'épreuve quotidienne de la présence de l'absence[4] », témoigne bien d'une expérience commune et universelle dont toute vie mortelle fait l'épreuve. Notre hypothèse est que la poésie se rapporte précisément à l'absence, au défaut ou à la perte comme des « mode[s] de venue à nous » du mystère, en produisant une érotique de ce qui n'est plus, de ce qui s'absente ou de ce qui se perd. Chacune creusée par le manque, les poétiques de Jouve, Char, Frénaud et Bonnefoy rendent sensible l'absence par les mécanismes d'adresse : la mise à nu s'infléchit ainsi en une intelligibilité érotique de l'absence.

Dans *Le phénomène érotique,* Jean-Luc Marion, qui souhaite fonder une phénoménologie de l'amour, disqualifie une tradition philosophique qui ne s'intéresse aux phénomènes érotiques qu'à l'aune de la question de l'être :

> Enfin un concept d'amour doit atteindre l'expérience des phénomènes érotiques à partir d'eux-mêmes, sans les inscrire d'emblée et de force dans un horizon qui leur reste étranger. Or la philosophie, en particulier dans sa figure métaphysique, considère la question d'être ou de n'être pas, ou bien la question qui demande ce qu'est l'étant, à savoir ce qu'est l'οοὐσα (l'essentialité), comme la première et la dernière ; dans cet horizon, la question de savoir si l'on m'aime ou si j'aime ne reçoit évidemment qu'une attention dérivée, au mieux ; et l'on y présuppose que pour aimer ou se faire aimer, il faut d'abord être. Mais la moindre expérience du phénomène érotique atteste le contraire – je peux parfaitement aimer ce qui n'est pas ou n'est plus, comme je peux aussi me faire aimer par ce qui n'est plus, pas encore ou dont l'être reste indécis ; et réciproquement, qu'un étant soit certainement ne le qualifie pas plus pour que je l'aime ou qu'il m'aime que l'incertitude de son être ne me le rend érotiquement indifférent. La recherche doit donc décrire le phénomène érotique dans son horizon propre – celui d'un *amour sans l'être*[5].

Ce que le philosophe demande ici à la philosophie – parvenir à concevoir l'« amour sans l'être »,–, la poésie peut essayer de l'accomplir, en vertu de ce qui, en elle, s'apparente à l'amour. Toujours dans *Le phénomène érotique,* Jean-Luc Marion dit de l'amour ces mots qu'on pourrait tout autant appliquer à la poésie :

---

[3] Pour la citation de Heidegger en allemand, voir *Zur Sache des Denkens*, *Gesamtausgabe*, *op. cit.*, t. XIV, pp. 17-18 ; pour la traduction française voir *Questions IV*, Paris, Gallimard, Classiques de la philosophie, 1976, p. 31, cité par Jean Vioulac, *ibid.*, p. 83.

[4] Jean Vioulac, *ibid.*, p. 84.

[5] Jean-Luc Marion, *Le phénomène érotique*, *op. cit.*, pp. 16-17.

> Tandis que l'être se démarque sans cesse du néant, ne se déploie qu'avec lui et ne se débat que contre lui, l'amour ne rencontre jamais rien qui lui reste étranger, qui le menace ou qui le limite, puisque même le négatif, le néant et le rien (qu'imaginer de plus opposé?), loin de l'annuler, lui offrent encore un terrain privilégié et le laissent s'accomplir d'autant plus parfaitement[6].

Par une « voix » qui n'est « que parole intentée à l'absence » (*Douve*, 74) telle que la qualifie Bonnefoy dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, la poésie est une parole qui s'adresse obstinément à l'autre – que celui-ci soit absent, mort ou incapable de l'entendre. Elle se tient donc plus proche de l'érotique ainsi définie par Jean-Luc Marion que de la métaphysique. Le « négatif », le « néant » et le « rien » deviennent pour elle, comme pour l'amour, un sol sur lequel prendre appui pour aimer encore par-delà l'absence en appelant dans la parole poétique, ce qui, peut-être, ne répondra pas ou plus.

Dans « Réponse au "Journal de Genève", Yves Bonnefoy affirme de la poésie qu'elle « est de rendre le monde au *visage* de sa présence[7] ». En prenant à la lettre cette définition, nous thématiserons ici l'amour de ce qui meurt par le motif du « visage ». La place privilégiée accordée au motif dans les quatre poétiques révèle, selon nous, que les poètes continuent d'aimer « ce qui n'est plus, pas encore ou dont l'être reste indécis » : dans les poèmes, cela consiste aussi à prêter un visage à l'absence (première sous-partie), qu'à envisager l'indiscernable (deuxième sous-partie) ou à doter les visages méconnaissables ou inconnus d'un air de parenté (troisième sous-partie). Incarner un visage qui s'absente, *s'indiscerne* ou bien se dérobe à la saisie rationnelle et visuelle revient, d'une certaine manière, à être à la hauteur du mystère de l'autre. À l'inverse néanmoins du mot de Baudelaire dans « Mademoiselle Bistouri » – « J'aime passionnément le mystère parce que j'ai toujours l'espoir de le débrouiller » (*SdP*, 353) –, cette mise à nu-là implique de renoncer au désir d'y *voir clair,* car le mystère en question n'est plus l'étrangeté d'un phénomène, d'une situation ou d'une personne (en l'occurrence de Mademoiselle Bistouri) dont il faut faire sens, mais l'expérience d'un manque à embrasser en tant que tel, comme le seul sens qui soit.

1. Les visages de l'absence

Dans les poèmes, le visage brille par son absence. C'est pourquoi nous dirons ici « visage absent » plutôt qu'« absence de visage » : le mot rayonne en effet dans les poèmes par

[6] *Ibid.*

[7] Yves Bonnefoy, « Réponse au "Journal de Genève" », *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), *op. cit.*, p. 58.

sa présence textuelle en dépit de son occultation ou plus exactement grâce à elle. Présent par son absence, le visage permet de dévoiler l'épreuve positive du manque. Dans le mot prononcé, l'être réel ne ressuscite pas, mais comme l'écrit Bonnefoy dans « L'Acte et le Lieu de la poésie », « [i]l y a une vertu possible du manque, c'est de connaître qu'il est un manque et d'accéder ainsi à un savoir passionnel[8] ». Évoquer le « visage absent », constater l'absence de visage ou le soustraire à la représentation, cela revient à désigner une lacune. Ce geste poétique, et plus largement artistique, prend toute son importance dans l'économie de notre compréhension de la mise à nu en régime poétique à l'aune d'une dialectique de l'image rêvée et du spectre de la mort. Ceci se trouve confirmé par ce qu'écrit Bonnefoy de la Vénus de Paestum, dans un texte qui s'intitule « La proximité du visage », publié à l'occasion d'une exposition de Raoul Ubac, dans *Derrière le miroir* n° 161 en octobre 1966 :

> Quant à la tête de la Vénus, je crois me souvenir qu'elle manque, et voici qui va tout à fait avec la pensée qui m'occupe. Cette belle œuvre, témoignage de la possibilité de l'art, est donc revenue sans visage. Et de ce fait elle est remontée des fonds aveugles de l'Un comme la désignation de notre besoin suprême. Nous n'*existons* qu'en élaborant notre différence. Mais nous ne *sommes* qu'en sachant la rendre à la terre. Entre l'art qui module la figure idéale toute de rêve et celui qui s'inscrit, élémentaire comme le soc, sur l'ombre du corps de l'être, il faut la poésie qui désire leur union et nous aide à la faire en nous, travail patient de l'esprit sur un être particulier – sur un visage *saisi,* défait, mais récréé aussi bien et transfiguré par le plus profond des possibles[9].

Au croisement de la « figure idéale toute de rêve » et l'« ombre du corps de l'être », la poésie fait apparaître, dans l'« union » désirée, un « visage *saisi,* défait, mais recréé aussi bien et transfiguré par le plus profond des possibles » sur lequel nous voudrions nous pencher dans les lectures qui suivent.

Tout en étant métonymique d'un individu singulier, le visage est l'avatar du face-à-face amoureux, inscrit par Apollinaire dans le beau vers du « Pont Mirabeau » : « Les mains dans les mains restons face à face[10] ». Par cette double fonction métonymique, le visage de l'être aimé est sa part de secret, l'irreprésentable par excellence et son absence, lorsqu'elle est mentionnée dans le poème, dit en réalité une présence illimitée qui excède les contours de ce qui est délimité comme visage. Avant d'aborder la présence de l'absence à l'aune du visage, la notion complexe et polysémique de « visage » nécessite qu'on s'y attarde car elle innerve la

[8] Yves Bonnefoy, « L'Acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 126.

[9] *Id.*, « Proximité du visage », *ibid.*, p. 314.

[10] Guillaume Apollinaire, « Le pont Mirabeau », *Alcools*, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 41.

pensée du XX^e siècle en tant que préoccupation majeure pour la théologie, la philosophie et la littérature, comme l'a très bien montré le livre de Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Au regard des visages. Essai sur la littérature du XX^e siècle*[11]. Dans *Cinq méditations sur l'existence,* Nicolas Berdiaeff relie le visage à l'épreuve sensible du mystère : « Rien au monde n'est plus significatif, ne rend plus sensible le mystère de l'existence que le visage humain. […]. D'un objet on ne peut que disposer, avec un visage on ne peut que communier[12] ». Ici apparaît en filigrane une troisième portée métonymique du visage comme chiffre d'une subjectivité irréductible qui « rompt et interrompt le monde objectivé[13] », ouvrant à la « communion », qu'on peut aussi traduire en termes d'intersubjectivité, dimension de la notion qui est portée à son comble par l'un des grands penseurs du visage au XX^e siècle : Emmanuel Levinas. Partant d'« une approche phénoménologique », la philosophie lévinassienne s'oriente « vers une perspective éthique au cœur de laquelle figure le face-à-face avec autrui, à travers l'expérience épiphanique du visage[14] » ainsi que le résume Marie-Annick Gervais-Zaninger dans la partie « Visage et savoirs I : philosophie » de son ouvrage. D'après Jean-Luc Marion, qui commente Levinas, le visage est ainsi un « phénomène paradigmatique[15] » et comme le formulera Renaud Barbaras, il est un « échantillon ontologique[16] » étroitement lié à la notion même de nudité et au sens spécifiquement relationnel qu'elle revêt sous la plume du philosophe : « La nudité du visage n'est pas ce qui s'offre à moi parce que je le dévoile – et qui de ce fait se trouverait offert à moi, à mes pouvoirs, à mes yeux, à mes perceptions dans une lumière extérieure à lui. Le visage s'est tourné vers moi – et c'est cela sa nudité même[17] ». Dans ce même *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* (1961), Levinas dit du visage qu'il demeure, en sa nudité même, *incompréhensible* au sens propre car il n'a précisément pas de « contenu » : « Le visage est présent dans son refus d'être contenu. Dans ce sens il ne saurait être compris, c'est-à-dire englobé. Ni vu, ni touché – car dans la sensation visuelle ou tactile, l'identité du moi enveloppe

[11] Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Au regard des visages. Essai sur la littérature française du XX^e siècle,* Paris, Éditions Hermann, 2011. Voir aussi Visages de la poésie au XX^e siècle, op. cit.

[12] Nicolas Berdiaeff, *Cinq méditations sur l'existence*, Paris, Éditions Aubier-Montaigne, 1936, p. 172.

[13] *Ibid.*

[14] Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Au regard des visages. Essai sur la littérature française du XX^e siècle, op. cit.*, p. 127.

[15] Jean-Luc Marion, *Figures de la phénoménologie : Husserl, Heidegger, Levinas, Henry, Derrida*, Paris, Vrin, 2012, p. 81.

[16] Renaud Barbaras, *Le désir et le monde*, *op. cit.*, p. 133.

[17] Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 1990 [1971], p. 72.

l'altérité de l'objet qui précisément devient contenu[18] ». Plutôt qu'absent, le visage semble donc être « invisible », car dans les lignes qui précèdent immédiatement cet extrait, Levinas définit la « manifestation d'Autrui dans le visage[19] » par opposition à l'« abord » des choses par la vision : « L'abord des êtres dans la mesure où il se réfère à la vision, domine ces êtres, exerce sur eux un pouvoir. La chose est *donnée,* elle s'offre à moi. Je me tiens dans le Même en y accédant[20] ».

Cette épaisseur référentielle du visage nous dicte de limiter notre compréhension de la notion au motif littéraire d'un « visage absent », pour y déceler la « présence propre à l'absence ». La mise à nu de l'infini par le visage, qui « déborde toute perception visuelle, toute expérience sensible, pour constituer une "épiphanie"[21] » comme le résume Marie-Annick Gervais-Zaninger, relève de l'invisible et définit la relation éthique. La délimitation entre le visage absent et le visage invisible rencontre ainsi une objection dans les termes de Jean-Luc Marion qui, citant Levinas lui-même dans son essai *Le Temps et l'autre* – « la relation avec l'autre est une relation avec le Mystère[22] » –, analyse la conception lévinassienne de la relation à autrui à travers la notion d'absence : « la relation avec autrui c'est l'absence de l'autre […] cette absence de l'autre est précisément sa présence comme un autre[23] ». Bien que nous ne nous y référerons qu'avec prudence en vertu de notre propre distinction, la définition spécifique de la nudité du visage par Levinas pourra ainsi affleurer dans nos analyses sur le visage absent.

Mieux « cerné », le motif du visage absent cristallise, dans les poèmes, conjointement le visage d'un être qu'il n'est plus possible de voir et la difficulté, voire l'impossibilité de figurer un visage aimé. À ce titre, il est important de noter que le caractère irreprésentable du visage est hérité d'un paradigme chrétien, et plus largement religieux, qui n'admet pas la représentation d'une figure divine invisible et par conséquent réfractaire à l'objectivation. Dans la continuité de cet impératif de « non-représentation » qui lutte contre la pulsion première de l'art, le visage humain, d'une nudité impossible à recouvrir et rétif à la figuration, est à la fois

[18] *Ibid.*, p. 211.

[19] *Ibid.*, p. 185.

[20] *Ibid.*, p. 211.

[21] Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Au regard des visages. Essai sur la littérature française du XX^e siècle, op. cit.*, p. 128.

[22] Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1994, pp. 63-64.

[23] Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'autre*, *op. cit.*, p. 83 pour la première partie de la citation et p. 89 pour la deuxième, cité par Jean-Luc Marion dans *Figures de la phénoménologie. Husserl, Heidegger, Levinas, Henry, Derrida*, *op. cit.*, p. 80.

pure expression et discrétion radicale. Comme le formule Bernard Noël, « ce qui ne laisse pas de trace / sur le miroir / c'est mon visage[24] ».

La prégnance du visage absent excède le corpus choisi pour apparaître sous la plume d'autres poètes de la période. Ainsi Supervielle, qui accorde au visage une place de choix au sein de son œuvre, lie l'apparition du « visage humain », « [t]ouchant d'être si nu » et « […] qui n'a pour tout voile / Que cette âme doutant de son éternité » au dévoilement de la finitude : « Te voilà petit dieu, cent mille fois mortel[25] ». Dans *Le Forçat innocent*, recueil dans lequel le poète redouble d'attention pour le motif, « [c]ar c'est dans les visages / Que toute la nature / De l'âme se décharge / Et trouve à s'émouvoir[26] », le poème « Figures » place le visage au cœur d'une oscillation entre absence et présence :

> Je bats comme des cartes
> Malgré moi des visages,
> Et, tous, ils me sont chers.
> Parfois l'un tombe à terre
> Et j'ai beau le chercher
> La carte a disparu.
> Je n'en sais rien de plus.
> C'était un beau visage
> Pourtant, que j'aimais bien[27].

La légèreté feinte des hexasyllabes, en accord avec l'aspect ludique du poème qui s'apparente à un jeu de cartes, masque la gravité philosophique du ton adopté : la disparition soudaine du visage, telle une carte égarée, suggère l'impossible accès à une altérité toujours fuyante qui peut à tout moment déserter la relation, se dérobant à la connaissance sans réserve. Joë Bousquet qui désigne l'autre par son « regard de l'ombre sans visage[28] » établit, dans *Une passante bleue et blonde,* une corrélation surprenante entre l'absence de visage et l'amour : « Celles que je peux

[24] Bernard Noël, La Chute des temps, suivi de L'Été langue morte, La Moitié du geste, La Rumeur de l'air et de Sur un pli du temps, *op. cit.*, p. 147.

[25] Jules Supervielle, *Poèmes*, 1939-1945, *O.C.*, *op. cit.*, p. 439, cité par Mikel Dufrenne, *Le Poétique*, *op. cit.*, p. 246.

[26] Jules Supervielle, *Le Forçat innocent*, *ibid.*, p. 287.

[27] *Ibid.*, p. 303.

[28] « Est-elle le regard de l'ombre sans visage / quand le noir fait sa ronde aux doutes de la nuit / n'aveuglant qu'en pensée à ses flots de passage / mon amour absorbé », Joë Bousquet, « Eucheria », *La Connaissance du soir*, *op. cit.*, p. 95.

aimer n'ont pas de visage[29] ». Commentant ce mot du poète dans son livre sur Joë Bousquet, Nicole Bhattacharya écrit : « Paradoxalement, plus un visage est aimé, moins l'amant en saisit les traits. Il l'intériorise et le spiritualise d'emblée dans l'au-delà de l'existence[30] ». Le titre choisi par Philippe Jaccottet pour son recueil *Paysages avec figures absentes* (1970) ou par Jean Tardieu pour son poème « Abolir le visage[31] », affermissent, à leur tour, l'intuition d'une poétique du visage qui innerve la deuxième moitié du siècle.

Si l'on en vient maintenant à notre corpus, nous nous pencherons en ce point sur un seul poème de chacun des quatre poètes. L'écriture de ces quatre poèmes, qui s'échelonne des années 20 pour Jouve, aux années 40 pour Char et 50 et 60 pour Bonnefoy et Frénaud, révèle un désir commun qui se formule à l'échelle de toute une période poétique : créer une proximité dans l'absence par une parole adressée à ce qui manque. Dans « Je voudrais te retrouver » (*Les Noces,* 1925-1931), Pierre Jean Jouve s'adresse à un visage d'outre-tombe, auquel une « bouche d'ombre » attribue le nom de la mort : « […] Et ton fameux visage / Serait le doux, le même, le vrai comme autrefois. / – La mort, répond le vent magnifique des tombes » (*Noces*, 184). René Char établit un lien étroit entre le visage absent et le sentiment amoureux dans « Fastes » (*Fureur et mystère,* 1948) : « Je t'aimais / En mon absence de visage et mon vide de bonheur / Je t'aimais, changeant en tout, fidèle à toi » (*F&M*, 273). Le poème « Vrai nom » d'Yves Bonnefoy s'ouvre par la mention du visage absent de Douve, lequel fait écho à une thématisation plus large de l'absence dans le poème, tout entier adressé à un « tu » dont l'identité demeure mystérieuse : « Je nommerai désert ce château que tu fus, / Nuit cette voix, absence ton visage » (*Douve*, 51). André Frénaud, enfin, désigne l'amour par la privation à travers une série de négations, dans le poème « Je ne t'ai jamais oubliée », qui pourtant exprime la persistance du souvenir : « Sans nom maintenant sans visage / sans plus rien de tes yeux ni de ta pâleur » (*IPP*, 175). Le point commun des quatre textes, que l'on peut identifier comme autant de poèmes d'amour, est bien de révéler le mystère de l'absence en une interpellation directe et amoureuse à ce qui n'est plus. Dévoilant l'être cher qui fait défaut, le motif du visage absent permet de superposer l'épreuve du manque au désir de retrouver une plénitude perdue dont le souvenir demeure vif dans la mémoire.

[29] Joë Bousquet, *Une Passante bleue et blonde,* Paris, Éditions René Debresse, 1934, p. 68.

[30] Nicole Bhattacharya, *Joë Bousquet. Une expérience spirituelle*, *op. cit.*, p. 224.

[31] Jean Tardieu, « Abolir le visage », *La part de l'ombre, Proses 1937-1967,* Paris, Gallimard, « NRF », 1972 [1967], p. 85.

1.1. Jouve : le visage précaire et la voix d'outre-tombe

À la lecture des poèmes, la compréhension du concept se simplifie en un rapport profondément amoureux à l'absence, laquelle fait miroiter, latente, la présence mystérieuse de ce qui n'est plus. Le poème « Je voudrais te retrouver » s'ouvre par des mots qui énoncent le manque avec la plus grande simplicité :

> Je voudrais te retrouver dans le vallon
> Près des chemins du jardin où l'on peut
> Dire des prières. J'ai beaucoup changé
> Mon cœur s'ouvre. Et ton fameux visage
> Serait le doux, le même, le vrai comme autrefois.
> – La mort, répond le vent magnifique des tombes. (*Noces*, 184)

Jusqu'au dernier du vers du poème, l'évanouissement de l'être qui n'est plus n'est palpable que dans le désir des « retrouvailles » et la sensation intime du passage du temps, inscrite dans le passé composé (« j'ai beaucoup changé ») ainsi que plus largement dans le système des temps verbaux, comme ce sera également le cas dans « Fastes » de René Char. La deuxième personne du singulier, présente par deux fois dans l'adresse du poème (« te » et « ton »), ne dévoile pas son référent, entourant l'absence éprouvée d'un mystère adouci par la tendresse et l'appel. Le « fameux visage », familier mais virtuel en vertu de l'irréel du conditionnel (« serait ») et l'adverbe nostalgique « autrefois » qui le désignent comme disparu, pourrait aussi bien appartenir à une femme aimée – on pense à Hélène dont la mort traversera l'œuvre avec insistance –, qu'à un ami défunt ou à une figure divine invoquée par la prière. La nature se révèle proche, par la forme incurvée du « vallon », « petite vallée » à hauteur de marche, dans l'intimité du « jardin » qui invite au recueillement. Le sentiment de dénuement envahit la disposition du texte, le poème étant entouré de deux poèmes qui s'intitulent respectivement « Larmes » et « Larme ». Le jardin, dans le dernier vers, s'y dévoile comme cimetière.

Bien qu'il soit le lieu même de l'absence, ce lieu est en même temps celui d'un dialogue, avec le « vent magnifique des tombes » qui « répond » au poète, et avec les morts, par la prière qui atteste l'« amour sans l'être » : celui de Dieu et celui de ceux et celles qui ne sont plus. Comme l'a notamment montré Jérôme Thélot dans *La poésie précaire,* la prière tient en effet une place primordiale dans l'écriture jouvienne qui, par son « symbolisme complexe à l'élucidation » mène le lecteur à « méditer le mystère de sa condition mortelle, de son destin et

de ses vocations, ici partout vibrant[32] ». Pour Jouve en effet, son œuvre est, « outre l'espace de l'art […] le lieu du recueillement et de la dévotion, et non seulement esthétique mais aussi religieuse, l'architecture de la prière[33] ». La parole de la prière se fait entendre dans les deux derniers vers qui sont des alexandrins, saisissant une existence imperceptible par les pouvoirs de la prosodie. Le désir de « revoir » le visage est énoncé sur un mode *précatif*, car dans ce lieu où l'« on peut dire des prières », lorsque le manque et le chagrin s'apaisent (« […]. J'ai beaucoup changé. Mon cœur s'ouvre. […]), le poète appelle l'épiphanie du visage tel qu'il fut « autrefois » : « […] Et ton fameux visage / Serait le doux, le même, le vrai, comme autrefois ». Le visage, bien qu'absent, est ainsi ravi au néant par le souvenir, « vrai » par l'*alètheia* qui lève le voile de l'oubli. Ce dévoilement est fortifié par la « réponse » donnée par le « vent », qui porte ici la parole *précaire* de « la mort », en écho à d'autres prières de l'œuvre. Il en va ainsi du poème « Le Vent et la Prière » dans *Le Paradis perdu,* dans lequel, selon l'analyse de Muriel Pic, « […] l'acte pieux et l'élément atmosphérique se confondent[34] ». De même que dans « Je voudrais te retrouver » le visage se dévoile par son absence, dans « Le Vent et la Prière », « [l]e nom de Dieu, scandé par le vent, produit l'apparition de la "Face" » comme une « présence déjà évanouie[35] ».

1.2. Char et son visage fidèle à l'absente

Le décor du poème « Fastes » de René Char se distingue radicalement de ce jardin silencieux où règne la mort : dans l'évocation lyrique de l'été et de la mer par l'anaphore (« l'été chantait »), la sensualité de l'élément liquide fait miroir au couple et s'oppose au souffle mortuaire qui parcourt les vers de Jouve. En vérité, le poème extrait de la section « La Fontaine narrative » dans *Fureur et mystère* (1948), met, lui aussi, à nu par étapes temporelles qui correspondent aux trois alinéas, le vide qui s'échelonne du souvenir de la joie perdue à l'éloignement amorcé lentement. Le mot « Fastes » annonce en effet, dès le titre, le lien qu'on peut établir entre les deux textes, qui tous deux évoquent le désir de « retrouver » une richesse perdue, qu'ils dérobent à l'oubli par la parole poétique. Le mot, au pluriel, désigne les tables chronologiques marquant les jours de fêtes dans l'Antiquité romaine et par extension, les «

[32] Jérôme Thélot, « Pierre Jean Jouve : la double fin de l'œuvre », *La poésie précaire,* Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1997, p. 85.

[33] *Ibid.*

[34] Muriel Pic, *Pierre Jean Jouve. Le désir monstre*, *op. cit.*, p. 104.

[35] *Ibid.*

registres qui conservent le souvenir d'événements mémorables » et suggère, dans son usage moderne sous forme adjectivale (« jour, période faste »), un moment « favorable, heureux, où tout réussit[36] ». Dans la narration qu'il fait en trois temps de la joie estivale à la « mort » des orages, du « coup de foudre » à l'absence de visage, le poète se remémore une plénitude volatilisée :

FASTES

> L'été chantait sur son roc préféré quand tu m'es apparue, l'été chantait à l'écart de nous qui étions silence, sympathie, liberté triste, mer plus encore que la mer dont la longue pelle bleue s'amusait à nos pieds.
>
> L'été chantait et ton cœur nageait loin de lui. Je baisais ton courage, entendais ton désarroi. Route par l'absolu des vagues vers ces hauts pics d'écume où croisent des vertus meurtrières pour les mains qui portent nos maisons. Nous n'étions pas crédules. Nous étions entourés.
>
> Les ans passèrent. Les orages moururent. Le monde s'en alla. J'avais mal de sentir que ton cœur ne m'apercevait plus. Je t'aimais. En mon absence de visage et mon vide de bonheur. Je t'aimais, changeant en tout, fidèle à toi. (*F&M*, 273)

L'absence est ici inscrite dans la stylistique même du poème, du premier alinéa composé d'une seule et longue phrase s'amplifiant en cadence majeure, au deuxième qui révèle un raccourcissement notoire des structures syntaxiques par des propositions juxtaposées, jusqu'au rétrécissement plus radical de la phrase à une structure groupe nominal et verbe en rythme ternaire à l'ouverture du troisième alinéa. Sur le plan mélodique, il en est de même : aux allitérations en liquides et en labiales mimétiques du va-et-vient érotique de la mer (« mer plus encore que la mer dont la longue pelle bleue s'amusait à nos pieds »), se substituent des sonorités plus rauques et dures, qui accompagnent l'éloignement amoureux. Celui-ci est graduel jusqu'à atteindre la rupture brutale : malgré le cœur de l'amante qui, déjà, se détourne, l'été chante encore dans l'imparfait duratif du deuxième alinéa mais est réduit au silence par l'irruption des passés simples dans le système temporel du poème. Ceux-là signent la fin de la durée heureuse : « Les ans passèrent. Les orages moururent. Le monde s'en alla ». La rupture, accomplie par trois verbes qui désignent l'obsolescence (« passer », « mourir », « s'en aller »), entraîne de même une indifférence douloureusement éprouvée (« J'avais mal de sentir que ton cœur ne m'apercevait plus »).

[36] Voir la définition du CNRTL : https://www.cnrtl.fr/definition/faste.

L'absence de visage qui signale le « désarroi » et la « liberté triste » ne signifie pourtant pas une quelconque altération des sentiments portés à l'être qui n'est plus, en témoigne l'imparfait réapparu dans l'anaphore « Je t'aimais ». La valeur aspectuelle du verbe, qui se dilate à une durée indéterminée, dit ici, d'une manière admirablement dense, le mystère d'un « amour sans l'être », qui s'étend par-delà le défaut. De même, l'apposition antithétique (« changeant en tout, fidèle à toi ») fait résonner la présence inaltérable de l'être aimé dans le dernier mot du poème, adresse intime qui prouve que l'amour ne peut s'accommoder de l'absence.

Dans l'économie de toute la poétique de Char, le visage, qu'il soit celui du poète et davantage encore celui d'autrui, est « catalyseur du poème : nulle part décrit, à peine effleuré, il est partout actif, dans le mouvement de dessaisissement, de renonciation à tout pouvoir que sa présence opère[37] » comme l'écrit Jean Claude Mathieu, qui définit le visage par son instanciation paradoxale, « à la fois le visible et ce qui, dans le visible, n'est pas totalement réductible à lui[38] » dans *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur.*

1.3. Frénaud et le souvenir sans visage

Frénaud évoque à son tour le manque que creuse l'absence de l'être aimé par le motif du visage absent dans un poème, qui s'intitule « Je ne t'ai jamais oubliée » dans la section *Malamour* du recueil *Soleil irréductible* (1943-1959), repris dans *Il n'y a pas de paradis* (1962). Comme l'indique le néologisme « malamour », l'amour est ici conçu sous le signe de la négation, comme une brève éclaircie sur fond d'obscurité. Le poème « Sans avancer » du même recueil, dont le titre porte l'empreinte de la privation, esquisse l'être comme ce qui est « caché » et mystérieux : « L'être impatiemment se meut à travers tout. / Il éveille, il s'ignore, il est caché » (*IPP*, 111). À la parole poétique se trouve confiée la tâche de dévoiler l'absence par ce que le poète nomme le « passage de la visitation » dans la « Note sur l'expérience poétique » qui clôt le recueil :

> Passage de la visitation…Du mystérieux événement, il apparaît assez que le poème rend compte de bien des manières. […] La forme que prendra son ouvrage, le poète ne la connaît pas avant de l'avoir trouvée. Il tâtonne à la recherche de ce qui n'a pas de visage. Son art est celui d'être fidèle à l'inconnu qu'il constituera. (*IPP*, 237-243)

[37] Jean Claude Mathieu, *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur,* t. II : « Poésie et Résistance », *op. cit.*, p. 82. Le critique qui cite Levinas invite cependant à la prudence quant au rapprochement entre le philosophe et le poète. Nous souscrivons à cette réserve-là, dans l'ensemble de nos lectures.

[38] *Ibid.,* p. 86.

Le poème « Je ne t'ai jamais oubliée » témoigne de ce « tâtonnement » dans l'obscur, à la « recherche de ce qui n'a pas de visage » :

> JE NE T'AI JAMAIS OUBLIÉE
> Sans nom maintenant, sans visage,
> sans plus rien de tes yeux ni de ta pâleur. (*IPP*, 23)

Par la série des privatifs « sans », qui retirent à l'être aimé son identité, le poème s'ouvre sur une gradation de l'éclipse, effaçant le nom, le visage et la complexion de celle à qui le poète s'adresse pourtant « en personne », par les déterminants possessifs « tes » et « ta ». Cet étrange mélange d'intimité et d'anonymat se superpose à l'expérience ambivalente de l'absence, de la dépossession du visage à la pâleur distinctive :

> Dénoué de l'assaut de mon désir
> dans ton égarante image,
> dénué par les faux aveux du temps,
> par les fausses pièces de l'amour racheté,
> par tous ces gains perdus,
> libéré de toi maintenant,
> libre comme un mort,
> vivant de seule vie moite
> enjoué avec les pierres et les feuillages. (*ibid.*)

Oscillant entre la délivrance et le désarroi, ces vers traduisent l'ambiguïté du manque éprouvé par le poète : « libéré » mais « libre comme un mort », « dénoué de l'assaut » du désir mais « perdu », le poète ne parvient pas à effacer l'« égarante image » de celle qui n'est plus mais dont la présence demeure vive :

> Quand je glisse entre les seins des douces mal aimées
> je gis encore sur ton absence,
> sur la vivante morte que tu fais
> par ton pouvoir ordonné à me perdre
> jusqu'au bout de mon silence. (*ibid.*)

Mystérieuse présence désignée par l'oxymore « vivante morte », celle qui manque à l'appel attire à son tour le poète dans le non-être, le condamnant à « [s]e perdre » et à s'étendre, inanimé, sur son évanouissement palpable. Dans la section « Parmi les saisons de l'amour » du même recueil, le très beau poème « Si l'amour fut » désigne de même l'être aimé disparu comme « un souvenir qui n'a plus de figure » :

> Mon amour, était-ce toi ou mon seul élan,
> le nom que ma parole a donné à son désir,
> As-tu existé, toi l'autre ? Était-il véritable,
> sous de larges pommiers entre les pignons,
> ce long corps étendu tant d'années ?
>
> L'azur a-t-il été un vrai morceau du temps ?
> N'ai-je pas imaginé une vacance dans l'opaque ?
> Étais-tu venue, toi qui t'en es allée ?
> Ai-je été ce feu qui s'aviva, disparut ?
>
> Tout est si loin. L'absence brûle comme la glace.
> Les ramures de mémoire ont charbonné.
> Je suis arrêté pour jusqu'à la fin ici,
> avec *un souvenir qui n'a plus de figure*. (IPP, 174-175)

À cette succession de questions qui fortifient l'incertitude tout en y logeant les fragments du souvenir amoureux, succède la distance, l'absence et la « fin ». La disparition de la figure aimée, métonymie du manque qui caractérise les premières strophes, relance pourtant un autre mouvement dans le poème pour affirmer, malgré le doute, la présence perdue :

> Si c'est un rêve qu'éternel amour,
> Qu'importe, j'y tiens.
> J'y suis tenu ou je m'y trouve abandonné.
> Désert irrémédiable et la creuse fierté.
> Quand tu reviendras avec un autre visage,
> Je ne te reconnais pas, je ne sais plus voir, tout n'est rien.
>
> Hier fut. Il était mêlé de bleu et frémissait,

ordonnancé par un regard qui change.
Une chevelure brillait, violemment dénouée,
recomposée autour de moi, je le croyais.
Le temps remuait parmi l'herbe souterraine.
Éclairée de colère et de rire, les jours battaient.
Hier fut.
Avant que tout ne s'ébranlât un amour a duré,
verbe qui fut vivant, humain amour mortel.

Mon amour qui tremblait par la nuit incertaine,
Mon amour cautionné dans l'œil de la tempête
et qui s'est renversé. (*IPP*, 175)

Si chacun peut avoir une expérience commune du mystère dans l'épreuve du manque qui fait partie intégrante de l'« humain amour mortel », qui désigne à la fois l'amour de ce qui meurt et la mort de ce qui est aimé. Dans cette poésie à vocation ontologique, le visage de l'être perdu reflète la nature même de l'être « absent d'une absence ambiguë[39] », à la fois « là et non là, comme telle est bien la nature de ce qui est caché[40] » dans *L'Être et son poème* de Roger Munier. À la différence de « Fastes » de Char, qui loge une fidélité inchangée en l'absence de l'être aimé, « Je ne t'ai jamais oubliée » exprime la douleur et la tourmente de la perte. Cependant le rapprochement de ce dernier poème avec sa possible variante « Si l'amour fut », demeure un « amour sans l'être », rehaussant l'absence par l'adresse, qui fait encore signe vers une présence.

1.4. Bonnefoy : un visage nommé absence

« Vrai nom » de Bonnefoy se distingue plus nettement des poèmes de Frénaud et de Char dans la thématisation du visage absent, d'abord parce qu'il met à jour un conflit violent qui traverse tout le recueil *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* et ensuite parce qu'il interpelle une entité trouble qu'on ne peut identifier avec certitude comme l'être aimé. Les marques de l'amour, bien que celui-ci soit mêlé à une forme de violence, sont néanmoins bien présentes dans ce poème qui fait écho, par son titre, aux poèmes « Vrai lieu » et « Vrai corps »

[39] Roger Munier, *L'Être et son poème*, *op. cit.*, p. 77.
[40] *Ibid.,* p. 78.

du même recueil. Le désir poétique est bien de combler le creux par la présence dès ce recueil de jeunesse : le poète y chemine dans l'obscur, au prix d'une dévastation des paysages et des corps et d'une lutte parfois sanglante avec les images, pour tendre vers une incarnation malgré l'absence. Le visage de Douve, mystérieuse instance qui recèle une lueur irrévélée, devient la métonymie de cette entreprise poétique. Comme l'écrit Sophie Guermès, ce visage est aussi intimement lié à la question du lieu, inséparable de celle de la parole : « Tour à tour calciné et pierreux, ce visage devenu terre illustre une tentative d'incarnation du lieu. Le premier acte de Bonnefoy en poésie, cette poésie qui se développe "sous le ciel vide", c'est de rendre un "vrai" visage et un "vrai corps" à la terre[41] ».

Cet acte procède donc d'un manque pour s'orienter vers une plénitude inespérée : non seulement les lieux mais les êtres évoqués le sont sur fond d'une absence qui sous-tend tout le recueil, de la « bouche absente » (*Douve*, 72) dans « Douve parle » à la voix nocturne qui place l'écriture sous le signe de ce qui meurt :

> Je ne suis que parole intentée à l'absence,
> L'absence détruira tout mon ressassement.
> Oui, c'est bientôt périr que de n'être que parole,
> Et c'est tâche fatale et vain couronnement. (*Ibid.*, 74)

Pour un instant du moins, dans ce recueil qui est peut-être le plus sombre de ceux du poète, l'absence frappe aussi la parole poétique de contingence, car « n'être que parole » en devenant image ou abstraction, c'est bien, d'une certaine manière « périr ». L'absence prend ainsi dans le recueil le sens décisif de la mort que Douve doit « franchir » pour « vivre » comme être fini : « Il te faudra franchir la mort pour que tu vives, / La plus pure présence est un sang répandu » (*ibid*., 68). La question que le poète pose, fondamentale, est celle de savoir « Comment peut-on mourir ?[42] » en poésie, question à laquelle l'ensemble de l'œuvre tentera de répondre.

Dans l'écho du poème « Vrai corps » de *Douve* au « Vrai corps » de Jouve qui clôt *Les Noces* et s'inspire lui-même du salut du Saint-Sacrement, l'*Ave verum corpus*, à travers le rapport plus ou moins distant que les deux poètes entretiennent avec le christianisme, se formule aussi un questionnement sur le sacré à travers le visage absent. En cela, c'est sans doute du

[41] Sophie Guermès, *La poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, *op. cit.*, p. 205.

[42] Le poème, qui n'a pas de titre, suit immédiatement « Le Phénix » qui succède lui-même au « Vrai nom » : « Cette pierre ouverte est-ce toi, ce logis dévasté, / Comment peut-on mourir ? » (*Douve*, 68).

visage précaire dans « Je voudrais te retrouver » de Jouve qu'on peut le plus rapprocher le visage absent de Douve dans « Vrai nom » de Bonnefoy, car les deux poètes « vise[nt] à rendre un corps au verbe » comme l'écrit Sophie Guermès, même si chez Bonnefoy qui ne croit pas en une transcendance divine, « [c]e n'est pas l'élan vers un ciel vide qui peut accomplir cette visée, mais le mouvement inverse qui tire le ciel vers la terre[43] ». Corrélé à une quête de sens et à une référence christique dont les termes, bien que divergents chez le poète athée et le poète croyant, dessinent un parallèle tangible entre les deux poèmes, le rapprochement des deux textes tient aussi au dévoilement du visage à l'aune de la mort, thématisation qui radicalise la séparation ou la rupture qu'on note chez Char et chez Frénaud, bien que ces deux derniers mentionnent aussi la « mort », en un sens sans doute plus métaphorique (« Les orages moururent » pour « Fastes » et la « vivante morte » pour « Je ne t'ai jamais oubliée »). Surtout, le mystère du visage est lié, dans le poème de Jouve comme dans celui de Bonnefoy, au mystère que recèle la parole. Si Jouve en effet se réfère à la parole mystérieuse par le « jardin où l'on peut / *dire* des prières » et par la bouche invisible du vent qui nomme « La mort », « Vrai nom » est un poème sur le fait même de nommer :

VRAI NOM

Je nommerai désert ce château que tu fus
Nuit cette voix, absence ton visage,
Et quand tu tomberas dans la terre stérile
Je nommerai néant l'éclair qui t'a porté

Mourir est un pays que tu aimais. Je viens
Mais éternellement par tes sombres chemins.
Je détruis ton désir, ta forme, ta mémoire,
Je suis ton ennemi qui n'aura de pitié.

Je te nommerai guerre et je prendrai
Sur toi les libertés de la guerre et j'aurai
Dans mes mains ton visage obscur et traversé,
Dans mon cœur ce pays qu'illumine l'orage. (Douve, 67-68)

[43] Sophie Guermès, *La poésie moderne. Essai sur le lieu caché, op. cit.*, p. 210.

Dans le premier quatrain, où trois alexandrins « assaillent » de toutes part le décasyllabe qui inscrit l'absence du visage dans la réduction métrique – « Nuit cette voix, absence ton visage » – le verbe « nommer » est un noyau sémantique, repris en antépiphore au premier et au dernier vers de la strophe. Par le titre « Vrai nom » et par l'écho au verbe « nommer », qui revient au troisième quatrain, le poème porte explicitement sur cet acte paradigmatique de la poésie. Ainsi que le poète l'écrit dans un passage déjà cité de *La Poésie et la Gnose* (2016)*,* qui réaffirme « l'affinité du récit biblique et de la pensée de la poésie » (*P&G*, 41), donner des noms, ce n'est rien d'autre en effet qu'« être poète » :

> Que fait Adam, quand il donne des noms aux bêtes et aux oiseaux, autrement dit aux composantes d'un monde qui se rassemble autour de lui comme autant de présences vives dans l'évidence d'un lieu ? C'est employer les mots dans leur capacité que j'ai dite désignative, celle qui permet à nos années enfantes d'avoir des yeux ouverts sur les réalités de la terre proche, non sur les choses de la matière. Et c'est donc alors être poète, poésie étant de rendre aux mots leur pouvoir de montrer et de rassembler. (*P&G*, 43)

En regard du poème « Vrai nom », ce passage nous aide à mieux comprendre le poids que déjà Bonnefoy accorde à l'acte de nommer dans *Douve,* dont la publication précède de cinquante années la rédaction de ces lignes*.* Comme le note John E. Jackson dans son éclairante lecture du poème, le titre « Vrai nom » renferme pourtant un secret et désigne une mise à nu « paradoxale » car le « douzain semble chiffrer son objet, beaucoup plus qu'il ne le révèle » : « Le nom, le "vrai nom" est certes affirmé, mais pour être aussitôt soustrait, dissimulé ou plutôt différé dans la série des actes de nomination qui se succèdent au travers le poème[44] ». Cette absence énigmatique donne bientôt lieu à la mise en scène d'une tragédie du nom : les mots que le poète choisit pour désigner Douve sont tous creusés de néant et dénués de cette plénitude première que la désignation poétique cherche en son essence. Bien à l'inverse, tous les indices de la présence se trouvent étouffés ou assourdis par les mots qui s'y apposent : le « désert » au « château », la « nuit » à la « voix », l'« absence » au « visage », le « néant » à l'« éclair ». Dans le dernier quatrain, Douve est finalement nommée « guerre », ce qui souligne ces antagonismes terme à terme. Le visage nommé « absence » fait écho au « visage livide » (*Douve*, 67) du poème précédent, « lividité » étroitement liée au « signifiant » « Douve » comme le précise le poète dans une lettre à John E. Jackson : « Un signifiant s'était détaché du texte qui le portait, me demandant pourtant que je continue à en faire usage. Il trouait de son

[44] John E. Jackson, « Poétique du "Vrai nom" », *Yves Bonnefoy*, sous la direction de Jacques Ravaud, Mazères, Éditions Le temps qu'il fait, Cahier onze, 1998, p. 106.

vide, de sa lividité, l'espace de quelques phrases qui restaient sous son influence, et pourtant semblait m'appeler à poursuivre l'acte d'écrire[45] ».

Du « Vrai nom » au « Vrai corps », cette lividité du visage annonce le sacrifice de Douve, « l'acte de connaître et de nommer » qui clôt ce deuxième poème désignant une mise à nu de la présence qui ne peut s'accomplir ailleurs que dans l'étreinte de la finitude, sur le modèle d'une résurrection. L'imaginaire christique qui traverse « Vrai corps » y est ainsi au service de la poétique de la présence de Bonnefoy, car comme l'écrit toujours John E. Jackson, « la force d'incarnation du Christ, attestant la divinité de la vie humaine, sanctifie la finitude en révélant en elle à la fois la dignité indépassable de la matière et sa fugacité[46]». Parmi les trois poèmes qui séparent « Vrai nom » et « Vrai corps », le poème qui fait immédiatement suite au premier, formule déjà cette idée :

> La lumière profonde a besoin pour paraître
> D'une terre rouée et craquante de nuit.
> C'est d'un bois ténébreux que la flamme s'exalte.
> Il faut à la parole même une matière,
> Une inerte rivage au-delà de tout chant.
>
> Il te faudra franchir la mort pour que tu vives,
> La plus pure présence est un sang répandu. (*Douve*, 68)

D'un poème à l'autre, un ensemble de mots accompagnent le paysage désolé de l'absence et *font le négatif* sur le « Vrai nom » : la « terre stérile », le « pays » du « mourir », le « visage obscur » qui fait écho au visage nommé « absence », le « bois ténébreux », l'« inerte rivage » et enfin le « sang répandu ». On peut noter comme un approfondissement dialectique de cette absence qui s'étend du désert et de la nuit au pays de la mort, figurant, ou plus exactement *dé*figurant l'entité Douve, la « détruisant » sans « pitié » et la menant à mourir, pour paradoxalement faire naître sa « plus pure présence ». Cette défiguration, qui mène à détruire Douve en tant que construction langagière, permet de lever le voile sur la présence de Douve en tant que visage. Car comme le disent ces vers du texte XIII de « Théâtre », section qui précède les « Derniers gestes », il faut en détruire l'image corrompue pour que le « mot visage »

[45] Yves Bonnefoy*,* « Lettre à John E. Jackson », *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), *op. cit.,* p. 96.

[46] John E. Jackson, « Poétique du "Vrai nom" », *Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 111.

recouvre à nouveau un sens : « Ton visage ce soir éclairé par la terre, / Mais je vois tes yeux se corrompre / Et le mot visage n'a plus de sens » (*Douve*, 61).

L'interprétation de ce qui s'apparente à une résurrection suite à l'ensevelissement s'élucide ainsi, dans « Vrai nom », sur le plan métapoétique, Douve étant d'abord l'« emblème », en tant que « notion », de la « défaillance d'une structure de sens[47] » mais devenant peu à peu sous la plume du poète la « figure » qui « s'annonça l'être mortel que nous sommes même si nous refusons d'en prendre conscience[48] ». C'est ce que Bonnefoy semble en dire dans sa lettre à John E. Jackson :

> En bref, je reconnus dans le mot « Douve », assez consciemment je crois, l'emblème autant que l'agent de la transgression qu'il faut accomplir. […]. Je ne voulais pas signifier mais faire d'un mot en somme quelconque l'agent de la désagrégation de ces systèmes que les signifiants – comme nous disons aujourd'hui – ne cessent de mettre en place. Je voulais lui assurer la capacité d'être cette fois non la notion, la figure, mais au-delà, c'est-à-dire dans l'immédiat, et directement, pleinement, le contact avec l'Un, ce que j'appelle *présence*[49].

Dans la mise à nu de *Douve,* de la destruction d'une forme parfaite à la levée d'une présence précaire, de la reconnaissance du « beau mensonge[50] » à l'apparition d'autrui, il est un amour. S'en suit que l'amour n'est pas totalement absent du poème « Vrai nom », de même que le « visage obscur » de *Douve* n'est pas une absence pure car le poète peut le tenir « dans [s]es mains ». Le verbe « aimer » apparaît avec une inflexion nostalgique dans le premier vers de la deuxième strophe « Mourir est un pays que tu aimais » et transparaît certainement dans le troisième, aussi bien dans les gestes du poète qui soutiennent ce visage que dans son cœur qui cueille le « pays qu'illumine l'orage ». L'amour convertit ce qui n'est pas pure absence en « présence pure » dans le dernier vers, éclose par-delà la mort de *Douve* et reconquise sur son image saccagée. Ce n'est ainsi que dans la réfutation du signifiant que peut éclore la substance.

2. Envisager l'indiscernable

Bien qu'il lui soit apparenté, l'indiscernable n'a pas la positivité de l'invisible dont l'existence, pour autant qu'elle demeure hors du visible, n'est pas frappée d'incertitude. Le

[47] *Id.,* « Lettre à John E. Jackson », *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), *op. cit.,* p. 97.

[48] *Ibid.,* p. 98 et p. 99.

[49] *Ibid.,* p. 96 et p. 99.

[50] *Ibid.,* p. 97.

terme qui nous intéresse ici est la négation de l'acte de discerner, qui signifie « séparer, mettre à part ou des personnes ou des choses confondues », distinguer une chose « de manière à éviter toute confusion avec ce qui lui ressemble ou la cache » et au sens figuré, « reconnaître distinctement la nature, la valeur d'une personne ou d'une chose[51] ». Aussi, si un verbe devait exister pour définir ce qui est indiscernable, *indiscerner* serait le fait d'*unir* et de *confondre* les personnes et les choses avec « ce qui leur ressemble ou les cache », renonçant aussi à en « reconnaître distinctement la nature[52] ». À travers cette fois des échos directs entre les œuvres, nous tenterons de montrer ici que la métonymie du visage accueille, dans les poèmes, un dévoilement à rebours, qui *indiscerne*, c'est-à-dire se confronte au mystère de ce qui ne peut se distinguer avec certitude.

L'indiscernable redouble l'absence de visage d'une impossibilité à la convertir en image distincte, y compris sous la forme mentale du souvenir ou du rêve que l'on pourrait s'en figurer. La notion convoque inévitablement la figure sans visage de Dieu, l'Être indiscernable par excellence. Dans l'approche d'un *Dieu sans l'être,* pour paraphraser le titre de l'ouvrage de Jean-Luc Marion, dans lequel le philosophe se réfère d'ailleurs au vers « Dieu qui n'est pas mais qui sauve le don » de Bonnefoy[53], la caractérisation du visage comme indiscernable peut être mise en parallèle avec le visage absent. Celui-ci, selon une formule de Marion, est le chiffre d'un « amour sans l'être[54] ». L'intrication du visage indiscernable à la relation au divin dans la mise en miroir des quatre poétiques, permet d'aborder ce qui meurt à rebours : il s'agit, à travers cet indiscernable visage divin, de se rapporter à *ce qui meurt* sous l'angle de qui, par définition, ne meurt pas. Aussi, une approche de la finitude par sa négation même, révèle le dénuement essentiel de l'être mortel en regard de l'Être immortel aussi bien que le privilège de ce qui est

[51] Voir la définition du mot « discerner » du CNRTL : https://www.cnrtl.fr/definition/discerner.

[52] *Ibid.*

[53] Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2002, p. 12. Cité par Patrick Werly dans *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin*, *op. cit.*, p. 269.

[54] Dans son article « Jean-Luc Marion : dire Dieu sans l'être », Stéphane Vinolo établit un lien entre ces deux expressions de Marion en situant l'invisible dans la philosophie de la donation de Jean-Luc Marion. Selon les mots de Vinolo, dans cette philosophie, il est un « invisible » qui « se distingue des invus en tant qu'il demeure à jamais invisible, mais aussi des invisibles de la visibilité commune en ce qu'il n'émane pas du sujet constituant mais du phénomène lui-même » : c'est cet invisible « que nous trouvons dans la manifestation de l'icône, de l'amour ou de Dieu ». Le commentateur conclut de cet invisible qu'il « se donne donc selon la modalité d'une *absence positive* qui nous pousse vers un paradigme discursif des phénomènes, puisque cette évocation positive d'une absence ne peut se présenter ni se re-présenter mais uniquement se signifier », Stéphane Vinolo, « Jean-Luc Marion : dire Dieu sans l'être » dans *Laval théologique et philosophique*, vol. 74 (3), 2018, pp. 419–436 pour l'article, p. 421 pour la citation plus particulièrement. Nous soulignons. Pour une version en ligne de l'article, voir https://doi.org/10.7202/1061890ar.

fini mais qui *est*, à l'inverse de ce qui s'étend à l'infini mais s'absente, voire confine au non-être.

Si la vocation poétique consiste, comme nous le pensons avec les quatre poètes, en un acte d'amour et de connaissance qui vise une mise à nu, sa proximité aux spiritualités et aux religions tient à une tâche commune que le poétique et le spirituel se proposent. Cependant, les croyances respectives des poètes divergent radicalement. Ici doit être rappelée la relation respective de chacun des quatre poètes à la foi, qui reste déterminante de manières diverses et inattendues. Si, à première vue, une distinction sommaire peut se faire entre Jouve et les trois autres poètes qui déclarent leur athéisme, la question se révèle en réalité bien plus complexe au regard de leurs œuvres. En effet, le poète de *Sueur de sang,* « s'avançant désormais vers un au-delà sans visage, dissonance ontologique ou transcendance vide » propre à la modernité poétique, « pose fondamentale la Poésie en tant qu'exercice spirituel et incarnation, liant inquiétude, discordance et quête de l'unité[55] » selon les mots de Béatrice Bonhomme. Frénaud, étant le plus « pessimiste » d'entre nos poètes, est aussi celui qui est le plus rétif à la foi, en témoigne, parmi de nombreux exemples, le poème « Comme quoi », « petite suite dubitative, tout en faux semblants[56] » de son recueil (au titre éloquent) *Il n'y a pas de paradis* (1962) qui révèle l'amour divin comme illusoire – « Comme si l'aubépine était un présage. / Comme si les dieux nous avaient aimés » (*IPP*, 22). Dans *La Sainte face* (au titre tout aussi éloquent), se formule pourtant le vœu inavoué de cet amour : « Je rêve aux dieux qui m'aiment » (*SF*, 193), mais par la bouche d'un « porc », image dégradante de la condition humaine. Malgré une contestation virulente des schèmes de pensée chrétiens, l'imaginaire biblique n'est pas absent de l'œuvre frénaldienne, bien à l'inverse, il est seulement infléchi, par la protestation et le doute, en la constitution d'une « bible réfractaire ». Catherine Mayaux le formule ainsi : « André Frénaud ambitionne de proposer au fil de son œuvre une lecture athéiste de la Bible et d'écrire un contre-évangile à offrir en guise de parole talismanique aux bien vivants[57] ». En dépit de la spécificité irréductible des quatre œuvres qu'on identifie comme autant d'ontologies poétiques, spécificité approfondie par leur rapport respectif au divin, le motif du visage indiscernable invite, au-delà de ces positions *a priori* inconciliables, une mise en miroir de ceux d'entre eux que l'on a le moins l'habitude de rapprocher : Jouve et Frénaud d'une part, Char et Bonnefoy de l'autre.

---

[55] Béatrice Bonhomme, *Pierre Jean Jouve. La quête intérieure*, *op. cit.*, p. 265.

[56] Peter Broome, *André Frénaud*, Amsterdam, Éditions Rodopi, Collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine, 1986, p. 149.

[57] Catherine Mayaux, « La Bible réfractaire d'André Frénaud », *Échos poétiques de la Bible*, *op. cit.*, p. 567.

2.1. Le *défaut* du visage divin chez Char et Bonnefoy

Dans ce qu'on peut voir comme une palette graduelle de nuances, allant de la foi de Jouve à l'absence de foi de Frénaud, Bonnefoy et Char occupent une place particulière. Les deux poètes formulent, chacun à leur manière, un espoir. Le terme apparaît décisif dans les deux œuvres[58]. Il impose une croyance occulte dans le sacré, en l'oraculaire voire en la superstition chez Char tandis qu'il produit une confiance, une écoute et un consentement à l'endroit d'une présence invisible mais immanente chez Bonnefoy. L'autre point commun des deux poètes, dont les positions esthétiques et idéologiques divergent pourtant fortement, est de situer ce visage indiscernable dans l'*Heure présente*, sur terre. Ressortissant à la nudité perdue d'époques primitives – dont l'enfance est un modèle partagé –, ils formulent tous deux le vœu de renverser la perte en privilège, en « rapatriant » ce qui fait défaut dans ce lieu-ci pour l'inscrire dans la finitude de l'instant.

Le poème « Pour un Prométhée saxifrage » dans *La Parole en archipel* de Char convoque la figure mythologique de Prométhée qui, à l'image du poète, dérobe le feu sacré des dieux de l'Olympe pour en faire don aux humains. Prométhée désigne un Dieu mystérieux mais proche : « Dieu avait trop puissamment vécu *parmi nous* » (*PA*, 399). La formulation rappelle un mot de Bonnefoy à la fin du texte fragmentaire « Dévotion » (*L'improbable et autres essais*), liste d'adresses aux choses qui y sont énumérées, mélange étonnant de lieux sacrés et quotidiens, de figures fictives et réelles, auxquelles la parole poétique est dédiée (« À des statues dans l'herbe ; […] comme moi peut-être, sans visage […]. À ces deux salles quelconques, pour le maintien des dieux *parmi nous*[59] »). Un lien s'établit ainsi entre les deux poètes qui ne se sont pas fréquentés ni appréciés, mais qui ont en partage le désir d'une proximité à ce qui échappe, de loger le divin dans « une salle quelconque », « parmi nous ». Est substitué au dévoilement d'un *Dieu sans l'être,* la mise à nu d'un dieu proche de l'être mortel. Char, qui affirme dans *La bibliothèque est en feu* de *La Parole en archipel,* « Les dieux sont de retour, compagnons » (*PA*, 386), inscrit ce « compagnonnage » du divin dans l'emploi du possessif, ainsi que le note Sophie Guermès dans *La poésie moderne. Essai sur le lieu caché* :

[58] Cet espoir est notamment ce qui définit les termes d'une *résistance* à l'oppression nazie pour René Char, mais dépassant la conjecture historique, il devient le fondement de son éthique : « Dans le moment que nous vivons […] l'espoir, ce ressasseur peu sûr, est vraiment le seul langage actif et le seul repoussoir susceptible d'être transformé *en bon mouvement.* Nous sommes tenus d'assurer que cet espoir n'est pas candeur. », René Char, « Impressions anciennes », *III. Grands astreignants…, RBdS,* 742.

[59] Yves Bonnefoy, « Dévotion », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, pp. 136-137.

> Dans la plupart des notations où il est question des dieux s'instaure un échange entre ces derniers et les hommes, et il n'est pas rare que Char le traduise par l'emploi du possessif « nos dieux » (*RBS,* p. 739) ou « mes dieux » (*FDPT,* p. 609). Participant activement à la vie terrestre, guidant l'action autant que la réflexion, ils apparaissent plus immanents que transcendants : « Nuls dieux à l'extérieur de nous », écrit Char dans un poème, *Dieux et mort,* qui joue phoniquement sur une phrase très célèbre. Les dieux de Char, ou demi-dieux qui assurent l'entre-deux entre « l'invisible », « l'inexplicable » et le monde rationnel, ont une histoire : ils naissent, se développent, et peuvent également mourir. Ils disparaissent quand des hommes cessent de vivre et réapparaissent dans d'autres êtres, « parcourant [leur] amalgame mortel » (*CB,* p. 557)[60].

Dans la poétique de Char, le consentement au sacré épouse notamment l'imaginaire mythologique des civilisations polythéistes, multipliant les figures divines qui, inversant la perspective chrétienne, sont des avatars de l'être humain. En quelque sorte, ils en sont même un avatar amoindri, ce qui fait apparaître la figure paradoxale d'un Être infini *moindre,* inférieur à l'être fini, comme le souligne toujours Sophie Guermès qui note que les dieux de Char sont « à la merci d'un homme » et qu'ils « doivent » ainsi « habiter l'homme s'ils veulent survivre car nul ne veut plus d'eux seuls[61] ». Ceci est indiqué dans l'exergue du poème « Gammes de l'accordeur » dans *Chants de la Balandrane* (1975-1977) : « Les dieux, habitez-nous ! / Derrière la cloison, / Nul ne veut plus de vous » (*CB*, 557).

Dans la mise à nu de l'Être infini plus *défaillant* que l'être fini, il nous semble qu'un parallèle peut s'esquisser avec Bonnefoy, qui décrit, dans les poèmes « L'Encore aveugle » et « L'Or sans visage » des *Planches courbes* (2002), un Dieu « sans nom » dont « [l]es théologiens / De cet autre pays estiment » qu'il « est, mais aveugle » car « il n'est de regard que dans ce qui meurt » :

> L'idée, le rêve de Dieu,
> Le rêve de ce fond de la nuit qu'ils nomment Dieu,
> Ce serait, simplement,
> Me disent-ils,
> De devenir cette vie, appelée
> Par ce qu'il imagine là, en avant
> Dans un regard. Le rêve, le désir
> Qui naît de ces ravins, de ces blocs informes,
> De ce bruit, très en profondeur, de source, Dieu,

[60] Sophie Guermès, *La poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, *op. cit.*, p. 161.

[61] *Ibid.*

C’est que ce quelque chose là remonterait
Par le sang, par le cri, par tout le corps
Vers ce qu’il n’a pas encore,
Un visage, des yeux.
Non, Dieu ne cherche pas
L’adoration, le front courbé, l’esprit
Qui l’invoque, qui le questionne, pas même
Le cri de la révolte. Il cherche simplement
À voir, comme l’enfant voit, une pierre,
Un arbre, un fruit,
La treille sous le toit,
L’oiseau qui s’est posé sur la grappe mûre.

Dieu cherche, lui sans yeux,
À voir enfin la lumière.
Il prend lui, lui l’éternel,
Dans ses mains,
Le criant, le fugace
Puisqu’il n’est de regard que dans ce qui meurt. (*LPC*, 736-737)

À rebours d’une conception habituelle de la transcendance, la figure de Dieu se trouve ici décrite dans son incomplétude, non plus par le pouvoir dont elle serait dotée par rapport à l’être mortel mais par le « visage », les « yeux », le « regard » dont il est privé. Ce « défaut » du visage convertit la présence désirée de Dieu en un Dieu qui désire la présence : c’est bien lui qui « cherche, lui sans yeux, à voir » et qui « […] prend, lui, lui l’éternel / Dans ses mains, Le criant, le fugace ». Mais là encore, l’appel à l’étreinte est un manque à étreindre : ne pouvant porter secours au « criant » et au « fugace » car il leur est subordonné, Dieu cherche à étreindre ce qui lui manque de souffrance et de finitude, qui sont les revers de la vie. L’enfant, figure capitale de la poétique de Bonnefoy, être vulnérable, innocent et sans connaissance encore établie, est celui qui *voit* la « pierre », l’« arbre », le « fruit » et « l’oiseau » et celui qui est jalousé par Dieu pour le regard dont il est doué. La figure divine est « l’encore aveugle », animé par un désir de mortel pour « ce qu’il n’a pas encore » et que tout enfant a déjà. Il s’agit bien là d’un dévoilement de la finitude par l’Être infini à qui elle fait défaut, et pour emprunter l’expression que le poète utilise lui-même à propos de son poème, d’une « incarnation à

rebours ». Comme nous l'indique Patrick Werly dans le chapitre « "Dieu qui n'est pas", pas encore » de son livre *Yves Bonnefoy ou l'avenir du divin,* le poète, en réponse aux questions que ce dernier poème pose sur la notion d'incarnation, interprète en effet « [s]a fiction » comme une « incarnation à rebours », substituant au « divin transmutant la réalité simplement humaine » en « l'humanité qui transmuterait le divin[62] ». Dans ce geste de renversement, Patrick Werly voit une « tâche » confiée par le poète à la parole poétique, celle de « reconnaître le fait humain dans sa simplicité et son mystère (qui est le signe) et de lui restituer tout son sens et tous ses possibles[63] ».

2.2. Le visage infini de la chose finie

Dans ce renversement de la conception habituelle, se formule une attention, commune aux deux poétiques, à l'instant présent et au privilège que les deux poètes restituent aux êtres passagers par opposition à l'être supposé immortel. Comme l'écrit Sophie Guermès citant un fragment de *Fureur et mystère*, René Char*,* qui rapatrie les dieux sur terre, *se penche*, par ce même mouvement, sur les êtres « voués à la finitude, certes, mais sachant "tirer partie de l'éternité d'une olive" (*FM,* 167)[64] ». Ici se forme un dévoilement de l'infini dans le fini, qui rejoint le « mystère de la présence » (*F&M*, 100) qu'on rencontre sous la plume de Bonnefoy. Dans « Les tombeaux de Ravenne », texte paru dans les *Lettres nouvelles* n°3 en mai 1953 et repris dans *L'Improbable,* on lit ces lignes qui seront décisives pour l'ensemble d'une poétique :

> L'objet sensible est *présence.* Il se distingue du conceptuel avant tout par un acte, c'est la présence.
>
> Et par un glissement. Il est ici, il est maintenant. Et son lieu, parce qu'il n'est pas le lieu propre, son temps, parce qu'il n'est qu'un fragment du temps, sont les éléments d'une force étrange, d'un don qu'il fait, sa présence. Ô présence affermie déjà de toutes parts ! Dans la mesure où il disparaît, il impose, il crie sa présence. S'il demeure présent, c'est comme un règne qui s'instaure, une alliance au-delà des causes, un accord au-delà du verbe entre lui et nous. S'il meurt, il ouvre à cette union dans l'absence qui est sa promesse spirituelle, en elle il achève de s'accomplir. En

[62] Yves Bonnefoy, cité dans François Nault, « La poésie d'Yves Bonnefoy et le "théâtre des opérations" théologiques », dans *Yves Bonnefoy. Poésie, recherche et savoirs*, actes du colloque de Cerisy réunis par Daniel Lançon et Patrick Née, Paris, Éditions Hermann, 2007, p. 445.

[63] Patrick Werly, *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin*, *op. cit.*, p. 273. Voir plus généralement le commentaire éclairant que livre Patrick Werly de ces deux poèmes dans le chapitre IX « Les noms divins, vrai lieu de la parole » de cet ouvrage qui a nourri l'ensemble de nos réflexions. Patrick Werly, *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin, op. cit.,* pp. 247-251.

[64] Sophie Guermès, *La poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, *op. cit.*, p. 161. Le fragment cité de Char est le texte XVVIII de « Partage formel », *Seuls demeurent, F&M,* 167.

> elle, en se manquant à lui-même, en se creusant comme une vague, il oppose au concept la vivacité de son être, et dit que cette présence était pour nous. Il n'était qu'un signe dans l'être. Le voici délégué du bien, et qui me sauve. M'entendra-t-on ? Le sensible est une présence, notion quasi déserte de tout sens, notion à jamais impure selon l'esprit conceptuel : il est aussi le salut. […].
>
> Je dirai par allégorie : c'est ce fragment de l'arbre sombre, cette feuille cassée du lierre. La feuille entière, bâtissant son essence immuable de toutes ses nervures, serait déjà le concept. Mais cette feuille brisée, verte et noire, salie, cette feuille qui montre dans sa blessure toute la profondeur de ce qui est, cette feuille infime est présence pure, et par conséquent mon salut. Qui pourrait m'arracher en effet en effet qu'elle a été mienne, et dans un contact au-delà des destins et des sites, dans l'absolu ? Qui pourrait bien, détruite, la détruire ? Je la tiens dans ma main, je la serre comme j'eusse aimé tenir étreinte Ravenne, j'entends son inlassable voix. – Qu'est-ce la présence ? Cela séduit comme une œuvre d'art, cela est bruit comme le vent ou la terre. Cela est noir comme l'abîme et pourtant cela rassure. Cela semble un fragment d'espace parmi d'autres, mais cela nous appelle et nous contient. Et c'est un instant qui va mille fois se perdre, mais il a la gloire d'un dieu. Cela ressemble à la mort…
>
> Est-ce la mort ? D'un mot qui devrait jeter ses feux sur la pensée obscure, mot cependant rendu méprisable et vain : c'est l'immortalité[65].

Dans cet extrait, la présence de l'objet sensible, qui n'a pas de « lieu propre », rappelle la finale du poème « J'habite une douleur » de René Char : « Il n'y a pas de siège pur » (*F&M*, 254). L'objet sensible est « présence » car n'ayant pas d'ancrage autre que passager dans le lieu et dans le temps, il est l'« ici » et le « maintenant », un « instant qui va mille fois se perdre, mais [qui] a la gloire d'un dieu ». Cette dernière expression permet, tout comme les termes « salut » et « promesse spirituelle », de réserver un sort au divin au sein même du « monde sensible enfin reconnu dans son immédiateté physique et son évidence élémentaire, substantielle, transcendante[66] », comme l'écrit Michèle Finck.

Présent par le manque que creuse son absence, l'« objet sensible » ainsi défini par Bonnefoy, « s'il demeure présent, c'est comme un règne qui s'instaure ». Cette formulation nous semble proche de qu'écrit Char dans un fragment de « Partage formel », « Toute respiration propose un règne […] » (*F&M*, 167), invitant lui aussi à « percevoir la plénitude, la "royauté" possibles de l'existence finie » (P&G, 1230). Dans *Les Tombeaux de Ravenne,* la « feuille de lierre » qui, à elle seule, rassemble et révèle « toute la profondeur de ce qui est » n'est pas tant une « allégorie », figure de style que le poète assimile au concept parce qu'elle transfigure la chose sensible en symbole immuable, qu'une métonymie, dont il rappelle la juste

[65] Yves Bonnefoy, « Les tombeaux de Ravenne », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, pp. 26-27.

[66] Michèle Finck, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*, *op. cit.*, p. 43.

portée ontologique à de nombreux endroits de son œuvre critique[67]. La « feuille brisée, verte et noire, salie », laquelle contient et révèle « toute la profondeur de ce qui est », est en effet un témoin de la présence qui en révèle l'unité totale, comme ce sera le cas de la « salamandre », de la « pierre nue », du « myrte » de l'« amande » et d'autres minuscules êtres et choses qui sont des visages de la finitude. Comme il apparaît d'ailleurs nettement dans la métonymie du visage, la mise à nu métonymique ne se destine pas à signifier la présence par renvoi symbolique (allégorie), non pas non plus à la désigner par l'énigme des similitudes (métaphore) mais à la mettre à nu à travers une portion parcellaire du réel qui en révèle pourtant, à elle seule, la totalité. La feuille de lierre est bien ici le visage même de la présence.

En cela, elle fait selon nous pendant à l'« éternité d'une olive » du texte XLVIII de la section fragmentaire « Partage formel » de *Fureur et mystère* : « Le poète recommande : "Penchez-vous, penchez-vous davantage." Il ne sort pas toujours indemne de sa page, mais comme le pauvre il sait tirer parti de l'éternité d'une olive » (*F&M*, 167). Le geste de « se pencher », auquel invite ici Char constitue un écho sémantique révélateur entre les deux poétiques : ce geste, qui exprime, par la courbure du corps et l'effort consenti qu'il implique, le souci et la tendresse destinés à l'autre, est essentiellement un geste d'amour. Il porte d'abord secours et réconfort, le poète priant la « nuée » de se « pencher » afin qu'elle « rassure » dans ces vers extraits du recueil *Dans le leurre du seuil* (1975) de Bonnefoy :

> Oh penche-toi, rassure,
> Nuée
> Du sourire qui bouge
> En visage clair. (*DS*, 373)

[67] Patrick Née, dans « Rature contre censure (Yves Bonnefoy) », dans *Visages de la poésie au XX^e siècle*, *op. cit.*, pp. 151-183, rassemble dans une note les références pour les réflexions de Bonnefoy sur la métonymie, que nous restituons ici :

Yves Bonnefoy, « Baudelaire : métaphore et métonymie » dans *Yves Bonnefoy. Écrits récents (2000-2009)*, sous la direction de Patrick Labarthe et Odile Bombarde, Paris, Champion, 2011, pp. 440-444.

Yves Bonnefoy, « Entretien avec Bernard Falciola », *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), *op. cit.*, pp. 50-53.

« Notes d'Yves Bonnefoy » à l'étude de Jérôme Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, pp. 262-263.

Patrick Née, « Le ruban métonymique » et « Spirale contre cercle, métonymie contre métaphore », *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, Paris, Éditions Hermann, 2004, pp. 112-120.

Voir également, sur la lutte du poète contre l'allégorie, Patrick Née, « L'Allégorie détrônée », *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, pp. 121-147.

Par la coloration du verbe « se pencher », qui humanise l'indiscernable « nuée » en présence rassurante, ces vers apportent une consolation. Ils sont étudiés pour leur « fonction d'oraison » par Jérôme Thélot dans son article « La fonction d'oraison dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy » : la « "nuée" [qui] peut bien être la métaphore du rien » est pourtant « tutoyé[e] en confiance » et appelée à se faire « accueil transcendant[68] ». Dans la générosité et le dévouement qu'il annonce, l'acte de « se pencher » sur l'autre – qu'il soit un être mortel ou un échantillon ontologique élémentaire qui préfigure la finitude comme la feuille, la pierre ou l'olive –, implique aussi de renoncer à toute forme de pouvoir et de s'exposer sans réserve.

Bien qu'il n'apparaisse pas dans l'extrait des « Tombeaux de Ravenne », le verbe « se pencher » revêt, ainsi que le souligne Michèle Finck, une importance lexicale et sémantique qui connaît un infléchissement dans l'économie de l'œuvre de Bonnefoy. Au regard de *Douve* et de *Hier régnant désert,* dans lesquels « l'espoir d'un avènement du "sens" est porté par le verbe "se lever" », *Pierre écrite* substitue, selon le mot de la critique, le « désir de la courbe au rêve de verticalité[69] » :

> Si l'autre est la voie vers l'être, cette voie épouse l'architecture de l'arc. La plénitude ronde de la courbe suggère le mouvement d'accueil du corps qui s'offre à l'autre : « Je me penchais sur toi » (*PE,* p. 199) écrit Bonnefoy, dans un hémistiche encadré par les pronoms personnels « je » et « toi » qui, soudés l'un à l'autre par le verbe « se pencher », échangent leurs substances[70].

Épousant les termes de l'étreinte amoureuse décrite ici dans *Pierre écrite,* le poète se penche, comme René Char sur l'« olive », sur la « feuille brisée », qu'il « tient dans [s]a main » et « serre », entend « son inlassable voix ». Par la force de la métonymie, cette étreinte est une réplique miniature de l'étreinte impossible de Ravenne – « comme j'eusse aimé tenir étreinte Ravenne » –, mais plus largement, de « toute la profondeur de ce qui est », réunie et dévoilée par la « blessure » de la feuille nue. De même que le poète de *Fureur et mystère,* se penche sur l'olive pour en apercevoir l'« éternité », le poète « touche » ici à l'immortalité tout entière contenue en cette « feuille brisée ». Pareillement, dans le poème éponyme du recueil *L'Heure présente,* Bonnefoy observe le ciel *se pencher* tendrement sur la terre pour « prend[re] dans ses mains […] sa face respectée » en sa qualité de visage. Ces vers, qui révèlent un glissement à

[68] Jérôme Thélot « La fonction d'oraison dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy », *La poésie précaire*, *op. cit.*, pp. 115-116.

[69] Michèle Finck, *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens, op. cit.*, p. 123.

[70] *Ibid.*

peine perceptible de la métaphore de la nuit à la métonymie de l'amour, affirment sans détour un amour mortel qui transcende Dieu :

> Tu regardes vivre le soir. Le ciel, la terre
> Nus, allongés sur leur couche commune.
> Et lui, rien que nuées,
> Il se penche sur elle, prend dans ses mains
> Sa face respectée.
> Dieu ? Non, mieux que cela. La voix
> Qui se porte, essoufflée, au-devant d'une autre
> Et riante désire son désir,
> Anxieuse de donner plus que de prendre. (*HP*, 977)

On peut ici avancer que la mise à nu du visage fait écho à ce que Levinas affirme du visage d'Autrui, dont la nudité infinie « dépasse mes pouvoirs » « non pas quantitativement » mais « en les mettant en question[71] ». La rencontre de l'« immortalité » dans la « feuille blessée » et étreinte (« je la serre ») dans « Les tombeaux de Ravenne » comme l'« éternité d'une olive » sur laquelle le poète se penche dans « Partage formel », prouvent, d'une certaine manière, que les deux poètes mettent à nu l'infini dans les choses finies que sont la feuille et l'olive sur le modèle du visage de l'Autre lévinassien, qui exprime l'infini. Cette manière d'envisager la chose comme visage, en renonçant au pouvoir pour lui substituer l'amour, pourrait, *a priori,* rappeler ce que Levinas affirme de l'épiphanie du visage : « […] l'expression que le visage introduit dans le monde ne défie pas la faiblesse de mes pouvoirs, mais mon pouvoir de pouvoir[72] ». Dans le fragment de Char, le poète qui « se penche » sur les choses et les êtres « ne sort » en effet « pas toujours indemne de sa page » : il est « comme le pauvre », analogie qui souligne son dénuement et sa faiblesse face à ce qu'il *envisage*. De même, nous lisons dans un aphorisme dans « À la santé du serpent », cette autre « recommandation » du poète, liée, par le mouvement de la courbure, au geste de « se pencher » : « Ne te courbe que pour aimer. Si tu meurs, tu aimes encore » (*F&M*, 266).

En dépit de modalités apparemment comparables, la mise à nu poétique des choses, qui leur prête un visage pour en percevoir la profondeur infinie, est en réalité à grande distance de la conception lévinassienne du visage qui, pour le philosophe, est l'apanage de l'être humain.

[71] Emmanuel Levinas, Totalité et infini. Essai sur l'extériorité, op. cit., p. 213.

[72] *Ibid.*, p. 215.

Cet écart, souligné par l'article de Sébastien Labrusse qui propose de mettre en regard la poésie de Bonnefoy avec la philosophie de Levinas[73], en recoupe un autre sur la « connaissance sensible » qui précède et fonde le précédent. Comme l'écrit en effet Levinas dans *Totalité et infini,* « [l]a "connaissance" sensible n'a pas à remonter la régression à l'infini, vertige de l'intelligence ; elle ne l'éprouve même pas. Elle se trouve immédiatement au terme, elle achève, elle finit sans se référer à l'infini[74] ». De là découle un raisonnement qu'on pourrait qualifier d'iconoclaste chez Levinas, lequel fait procéder l'attribution, par l'art, d'un visage infini aux choses finies, confusion conceptuelle qu'il récuse sévèrement : « Les choses n'ont pas de visage. […]. Le monde des choses appelle l'art où l'accession intellectuelle à l'être se mue en jouissance, où l'Infini de l'idée est idolâtré dans l'image finie, mais suffisante. Tout art est plastique[75] ». Dans *Totalité et infini* en effet, au « visage [qui] me parle et par là m'invite à une relation sans commune mesure avec un pouvoir qui s'exerce, fût-il jouissance ou connaissance[76] », s'oppose la relation de jouissance à l'élément, que l'on pourrait rapprocher de ce que Bonnefoy nomme l'« objet sensible » dans « Les tombeaux de Ravenne ».

2.3. Le salut et prière : des écarts entre Char et Bonnefoy

Malgré de nombreux parallèles entre Char et Bonnefoy qui logent le seul infini qui soit dans l'« objet sensible », la « promesse spirituelle » que recèle la feuille de lierre dans *Les Tombeaux de Ravenne* souligne ce qui les distingue sur l'échelle de nuances d'une « religiosité » athée. Comme l'« instant » a « la gloire d'un dieu » dans ces lignes de Bonnefoy, l'« éclair » que nous habitons en tant qu'êtres mortels est « le cœur de l'éternel » (*F&M*, 266) d'après le célèbre aphorisme d'« À la santé du serpent ». Pourtant, le poète de *Fureur et mystère* récuse toute terminologie religieuse, et notamment le lexique chrétien mobilisé dans cet extrait des *Tombeaux de Ravenne* – « promesse spirituelle », « salut », « gloire ». Toutefois, il faut souligner qu'il s'agit d'une conversion à l'immanence pour Bonnefoy et que pour Char, la poésie est aussi ce « qui rétablira autour de nous cette immensité, cette densité réellement faite pour nous, et qui, de toutes parts, *non divinement* nous baignaient » (*RBdS,* 759). Dans la conception d'une présence qui est certes « immensité » et « densité » mais qui, étant

[73] Sébastien Labrusse, « "Le fait difficile de la différence d'autrui", Yves Bonnefoy et Emmanuel Levinas », dans *Bonnefoy et la philosophie*, textes rassemblés et présentés par Jérôme Thélot, Éditions Manucius, « Le Marteau sans maître », 2023, pp. 224-233.

[74] Emmanuel Levinas, Totalité et infini. Essai sur l'extériorité, op. cit., p. 144.

[75] *Ibid.*, p. 149.

[76] *Ibid.*, p. 216.

« réellement faite pour nous », s'accomplit de part en part « non divinement », il y a un refus radical du salut. Char insiste sur ce refus dans « Impressions anciennes » de *Recherche de la base et du sommet* :

> On a coutume, en tentation, d'allonger l'ombre claire d'un grand idéal devant ce que nous nommons, par commodité, notre chemin. Mais ce trait sinueux n'a même pas le choix entre l'inondation, l'herbe folle et le feu ! Pourtant, l'âge d'or promis ne mériterait ce nom qu'au *présent,* à peine plus. La perspective d'un paradis hilare détruit l'homme. (*ibid*., 743)

Bonnefoy, comme Char, ramène les dieux sur terre et loge l'absence dans l'amande et l'immortalité dans la pierre ou la feuille. Néanmoins, contrairement à Char, il garde vive la présence du divin et lui réserve, selon le mot de Patrick Werly, « un avenir[77] » dans la parole poétique.

Nourrie, elle aussi, par un imaginaire « religieux et spirituel » composite, dont une lecture assidue des écrits mystiques, la poétique de Bonnefoy, malgré l'athéisme du poète, confie à la poésie, la tâche de « reprendre son bien à la religion[78] », selon le mot même du poète. Si, dans « Les Tombeaux de Ravenne », l'« immortalité » de la présence est radicalement différente de « l'immortalité du corps ou de l'âme que les dieux de jadis ou de naguère garantissaient », qu'elle est « de l'éternel que l'on goûte » et non une « guérison de la mort[79] », il n'en demeure pas moins qu'elle infléchit le destin de l'être mortel vers un « salut ». Toujours selon Patrick Werly, Bonnefoy « professe une foi en une vie divine pour l'homme, mais une vie divine qui ne se définisse pas à partir de la théologie, qu'elle soit celle du christianisme ou d'une autre religion constituée[80] ». Ainsi, reprenant les mots du poète dans « La Terre », cinquième poème de *Dans le leurre du seuil* (1975), le critique avance prudemment l'hypothèse que dans cette poétique, Dieu « qui n'est pas » n'est peut-être *pas encore* car « pour Yves

[77] C'est l'hypothèse qui guide le travail de Patrick Werly dans *Bonnefoy ou l'avenir du divin.* Le propos du critique nous est précieux car il permet non seulement d'élucider le rapport complexe d'Yves Bonnefoy au divin mais aussi d'éclairer, par analogie ou contraste, la relation au divin des trois autres poètes sous le signe d'une connaissance poétique : « En vivant la poésie comme une forme de connaissance, Yves Bonnefoy a retrouvé une vocation des spiritualités et des religions, mais c'est pour leur reprendre ce qu'il appelle le bien de la poésie, plus fondamental que les mythes et les discours religieux. Ce bien qui a été partagé historiquement, une fois distingué, il s'agit pour la poésie de le reprendre, de le faire pleinement sien. » Patrick Werly, *Yves Bonnefoy ou l'avenir du divin*, *op. cit.*, p. 51.

[78] Yves Bonnefoy, Entretien avec Stéphane Barsacq et Jennifer Schwarz, dans *Le Monde des* religions, janvier-février 2012, pp. 78-81, cité par Patrick Werly, *ibid.*, p. 16.

[79] Yves Bonnefoy, « Les Tombeaux de Ravenne », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 27.

[80] Patrick Werly, *Yves Bonnefoy ou l'avenir du divin*, *op. cit.*, p. 253.

Bonnefoy, l'Être ne préexiste pas au rapport de la conscience humaine avec ce qui est, il est dans la mesure où nous le décidons[81] » :

> Et tant vaut la journée qui va finir,
> Si précieuse la qualité de cette lumière,
> Si simple le cristal un peu jauni
> De ces arbres, de ces chemins parmi des sources,
> Et si satisfaisantes l'une pour l'autre
> Nos voix, qui eurent soif de se trouver
> Et ont erré côte à côte, longtemps
> Interrompues, obscures,
>
> Que tu peux nommer Dieu ce vase vide,
> Dieu qui n'est pas, mais qui sauve le don,
> Dieu sans regard mais dont les mains renouent,
> Dieu nuée, Dieu enfant et à naître encore,
> Dieu vaisseau pour l'antique douleur comprise,
> Dieu voûte pour l'étoile incertaine du sel
> Dans l'évaporation qui est la seule
> Intelligence qui sache et prouve. (*DS*, 392)

À propos de ces vers, qui ont été glosés abondamment, comme nous l'indique le critique[82], Patrick Werly écrit :

> Si Dieu n'est pas, c'est donc qu'il est à naître, le poème le dit explicitement, mais c'est peut-être aussi qu'il n'existe pas de la même façon que l'univers des arbres et des fleurs, l'univers réifié de la botanique : il est plutôt ce qui donne à cet univers la possibilité de fleurir, il est ce qui dans la conscience fait de l'or à partir du rien[83].

Dans l'évocation énigmatique d'une naissance de Dieu – qu'elle désigne l'espoir d'une transcendance à retrouver sur terre, ou qu'elle indexe l'existence de Dieu sur une décision de

---

[81] *Ibid.,* p. 254.

[82] Patrick Werly renvoie notamment aux commentaires de Jean-Luc Marion dans *Dieu sans l'être*, *op. cit.*, p. 12 et de René Heyer, « Dieu dans les "récits en rêve" d'Yves Bonnefoy », in *Revue des sciences religieuses,* 90 (2), 2016, p. 227. Cités par Patrick Werly dans *Yves Bonnefoy ou l'avenir du divin*, *op. cit.,* p. 269.

[83] *Ibid*.

la conscience –, apparaît, là encore, un écart entre Bonnefoy et Char. Dans sa poétique imprégnée de la pensée nietzschéenne, ce dernier récuse l'idée d'un « avenir du divin » et replace la naissance et la mort de Dieu dans la chronologie, selon lui plus vaste et ancestrale, des temps primitifs : « Nous existâmes avant Dieu l'accrêté. Nous sommes là encore après lui. Durant que Dieu étalait sa paresse, personne sur terre ; mais ce furent des dieux que le père malicieux laissa en mourant, auprès d'une Bête innommable » (*PA*, 352).

Analysant les mêmes vers du poème « La Terre » de Bonnefoy commentés par Patrick Werly, Jérôme Thélot y voit la figure d'un *Dieu sans l'être,* toujours en écho au titre de Jean-Luc Marion[84] et note que le nom propre « Dieu » y « accomplit la fonction d'apostrophe » pour dévoiler « sinon la présence de ce qu'il nomme puisqu'il est dit que ce qu'il nomme *n'est pas,* au moins l'Intention imprononçablement transcendante – *au-delà de l'être* – à laquelle le sujet de l'énonciation directement s'adresse[85] » :

> Ou encore : dire la possibilité de nommer la terre du nom de Dieu, c'est aussitôt s'adresser à ce « Dieu qui n'est pas », l'apostropher par son nom, l'appeler en témoignage, le célébrer, bref l'invoquer d'une parole qu'on peut nommer prière, bien qu'elle s'éprouve comme vide de tout référent identifiable. Étrange puissance *poétique* du nom de « Dieu » : que lorsque le poète s'autorise à le prononcer, il dresse le poème en prière[86].

La « Bête innommable » de Char, qui symbolise les temps préhistoriques où les dieux sans nom et sans visage sont aussi bien mortels, contraste ici fortement avec l'« étrange puissance

[84] Ici apparaît un désaccord d'interprétation dans la lecture que proposent Jérôme Thélot et Patrick Werly de ces vers, que ce dernier élucide par une note de bas de page : « Sur ce point, je ne fais pas mienne l'interprétation que donne Jérôme Thélot à ces vers dans « La fonction d'oraison dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy » […] : si Dieu n'est pas, pour lui comme pour Jean-Luc Marion qu'il cite, de la même façon que le don, pour Derrida, cité dans la même note, ou, pourrait-on ajouter, l'éthique pour Levinas, se situent au-delà de l'être, évoquent un possible qui est "autrement qu'être". Dieu, comme l'envisage Bonnefoy, n'est pas exclusif de l'être, il est le mouvement de floraison et de naissance de l'être. » Patrick Werly, *Bonnefoy et l'avenir du divin*, *op. cit.*, note 25, p. 269.

Sans prendre position dans ce débat interprétatif car les deux lectures nous semblent aussi convaincantes que fondées, notre voudrions ajouter que pour nous, le nom « Dieu », qui pouvait être un autre (« tu peux nommer »), désigne l'amour de ce qui meurt. Si nous glosons en effet le texte, par la circonstancielle de conséquence qui s'étend sur huit vers « tant…que » pour aboutir à la principale « tu peux nommer Dieu ce vase vide », la « journée qui va finir », la « qualité de cette lumière », « le cristal un peu jauni » des arbres et surtout le dialogue de deux voix qui s'aiment « valent » (pour reprendre le mot du poème) plus que le nom qu'on leur attribue. Pour le dire mieux, ce qui meurt est d'une valeur infinie, de telle sorte que le nom qu'on donne à cet infini importe moins qu'elle. « Dans l'évaporation qui est la seule / Intelligence qui sache et prouve », la mise à nu de l'invisible est l'amour de cet infini dans ce qui finit, seul infini qui *vaille*.

[85] Jérôme Thélot, « La fonction d'oraison dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy », *La poésie précaire*, *op. cit.*, p. 103.

[86] *Ibid.*, p. 104.

poétique du nom de "Dieu" » qui, dans le texte de Bonnefoy, « dresse le poème en prière » selon Jérôme Thélot. La « fonction d'oraison » que peut endosser la poésie de Bonnefoy la tient à distance de celle de Char, dont la parole poétique, essentiellement assertorique. Bien que celle-ci *affirme* aussi bien la certitude que le doute, elle ne s'infléchit pas – ou très peu souvent – en prière ou en parole « précaire », au sens étymologique que Jérôme Thélot retient de ce terme[87].

Si les dieux de Char comme les dieux de Bonnefoy ont des « défauts » au regard de l'être mortel, ces défauts se révèlent, pour ainsi dire, *sans appel* chez Char : ceux-là, qui « ne meurent que d'être parmi nous » (*RBdS*, 767), le poète les laisse le plus souvent sans secours. Il conserve l'Inconnu comme seul « sentiment du divin[88] » qui vaille, tandis que Bonnefoy concède à ce qu'on « peu[t] nommer Dieu » la possibilité d'une naissance langagière. De celle-ci procède la simultanéité non contradictoire de l'« immortalité sentie » et de l'« immortalité impossible[89] » qu'est la présence.

Pourtant, le dernier paragraphe du texte 220 des *Feuillets d'Hypnos* formule une émouvante objection à ce que nous affirmons là. Ce poème qui s'adresse à la « vie » et non à Dieu (pas même *aux* Dieux ou à une figure divine métaphorique), traversé d'un sursaut d'absolu par ce qui demeure de « vie » « dans les poches » des défunts et par l'espoir qu'un jour l'« arbre » se dresse avec force, fait résonner une véritable prière :

> On supposera que les morts inhumés ont des noix dans les poches et que l'arbre un jour fortuitement surgira.
>
> Ô vie, donne, s'il est temps encore, aux vivants un peu de ton bon sens subtil sans la vanité qui abuse, et par-dessus tout, peut-être, donne-leur la certitude que tu n'es pas aussi accidentelle et privée de remords qu'on le dit. Ce n'est pas la flèche qui est hideuse, c'est le croc. (*F&M*, 228)

Ces lignes rappellent la « bouleversante prière finale[90] » de « L'Heure présente » qui érige, selon nous, un pont entre deux poétiques que tant de choses séparent :

> Heure présente, ne renonce pas,

---

[87] Précaire vient du latin *precari* qui veut dire obtenu par la prière, comme le rappelle Jérôme Thélot dans *La poésie précaire*, *op. cit.*, p. 9.

[88] Voir le dernier paragraphe du livre de Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, *op. cit.*, p. 526 : « L'Inconnu n'est pas ce qui n'est pas encore connu ou ce qui est inconnaissable ; le divin ne nous console pas de ce qui est, ne nous explique pas ce que nous sommes : son charme est d'affirmer un ailleurs, de se rapporter à autre chose. […] [L'Inconnu], c'est le désir de conserver le sentiment du divin à l'âge du nihilisme et de son dépassement et achèvement, à un moment où les religions sont aussi insupportables que jamais. "Comment vivre sans inconnu devant soi ?" (247) ».

[89] Yves Bonnefoy, « Les tombeaux de Ravenne », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 27.

[90] Patrick Née, voir la notice du recueil *L'Heure présente* dans les *O.C., op. cit.,* p. 1593.

Reprends tes mots des mains errantes de la foudre,
Écoute-les faire du rien parole,
Risque-toi
Dans même la confiance que rien ne prouve,
Lègue-nous de ne pas mourir désespérés. (*HP*, 977-978)

2.4. La plénitude du Rien. Frénaud et Jouve

Entre les deux extrémités du rapport à la foi divine que dessinent les poétiques de Jouve et de Frénaud, un lien étonnant s'établit dans la poétique du négatif et du néant – le thème du *Nada* pour Jouve ; la « plénitude irrévélée », selon le mot de Peter Schnyder, pour Frénaud. Les deux poètes ne font cependant pas la même concession au néant et n'accomplissent pas le même *travail du négatif.* Le visage indiscernable est le visage même du manque pour Frénaud, conversion du visage absent de celle *qui n'est plus là* en un visage divin qui n'a *jamais été là*. Le poète qui désigne « Dieu au miroir de l'homme » d'après le titre d'un poème dans *Hæres* (1982), ne lui concédant d'exister que par la parole qui l'« invente » – « Et je t'invente, père universel » (*H*, 181) –, l'envisage à l'aune de son propre reflet dans « Comme un serpent qui remonte les rivières » (1972), pour le reléguer plus nettement encore dans le non-être : « Mais Dieu n'est pas mort, il n'est pas, c'est moi qui meurs, / …qui mordait pour que la bouche s'enflât pour que / la bête / y put goûter, et prendre part et désirer » (*H*, 281). Dieu ne peut ainsi pas mourir car il n'*est pas*, contrairement au poète lui-même qui « meurt », corps désirant en voie de devenir cadavre. Cette inexistence du divin s'accompagne pourtant d'une illusion persistante, sous-tendue par de nombreuses « allusions » dans les textes. Ainsi lit-on dans le recueil *La Sainte Face,* cette rencontre de l'illusion divine et de l'allusion poétique sous la voûte de l'« être obscur » :

Porté par l'illusion allusive à l'être obscur
tu t'éveilles à percer le secret rien qu'en marchant,
ému, enfoui encore en l'inconnu qui traîne,
tu poursuis l'action souterraine et tu l'ignores,
semblable à un cheval qui divague. (*SF*, 185)

Trouant ses mots d'un « manque essentiel, violemment "sensible au cœur", qui correspond, sur le plan de l'interrogation rationnelle à l'absence de fondement… » (*NF*, 57) selon ses propres

mots dans *Notre inhabileté fatale* (1979), Frénaud éprouve ainsi l'absence pure du « Rien » comme un double inversé de Dieu. Le mot, souvent écrit en majuscules par le poète dans *L'Étape dans la clairière*, « est ainsi l'autre mot pour l'être, préférable à celui d'"être" justement, qui peu ou prou le mélange à ce-qui-est, à ce qui a l'être[91] » comme l'indique Roger Munier, qui cite « Le Rien s'élève… ». Cet « être inaccessible » (*SF*, 185), Dieu, « ne peut accueillir l'homme qu'en tant que Néant » (*NF*, 56)[92]. Il en va malgré tout d'une prégnance « violemment » éprouvée dans cette ontologie négative. « Percer le secret rien qu'en marchant » devient la tâche du poète, bien qu'il s'agisse d'un « secret vide » (É, 20). S'esquisse ainsi la quête poétique, malgré la « défaite » et le défaut :

> Tu regardes,
> ressassant lentement rien, toujours à la recherche
> d'un prestige qui s'est défait
> comme l'éclat perdu de la vague
> ou le rougeoiement dans la flaque. (*SF*, 191)

La flaque, étendue d'eau insignifiante et minuscule, peut ainsi porter l'empreinte de la « vague » éclatante et le « prestige » du rougeoiement, même si ce n'est que sous le signe d'un défaut. « Ressassant lentement rien », le poète n'interrompt pas pour autant sa recherche de l'indiscernable, en quête perpétuelle de ce qui fait défaut. Dans celle-ci, la proximité du rien procure même « un bonheur », une forme d'apaisement et de sérénité grâce à la mise à nu du vide. En témoigne « Si proche de rien », sélectionné par Alain Suied dans *André Frénaud, poète ontologique*[93] :

> Si proche de rien
> Sur les bords du sommeil
> et me plaisant à dormir,
> ô bonheur d'être
> proche de rien,
> sans nul rêve qui l'alourdirait. (*NN*, 244)

[91] Roger Munier, *L'Être et son poème*, *op. cit.*, p. 79.

[92] Les deux citations du poète sont mises en lien par Roger Munier pour cerner cet « être qui diffère à jamais » dans la poétique frénaldienne, *ibid.*

[93] André Frénaud, « Si proche de rien » dans Alain Suied, *André Frénaud, poète ontologique* suivi de *Onze poèmes d'André Frénaud,* Gourdon, Éditions Bedou, 1986, p. 45.

Dans le poème « Sans trouver personne » (1984), autre texte choisi par Alain Suied[94], la lacune, inscrite dans le titre par la préposition privative et le pronom indéfini, est étrangement palpable. Ce texte peut rappeler le poème « On voit » de Pierre Jean Jouve, étudié dans les stylistiques nocturnes du chapitre précédent, où l'invisible se donnait à éprouver plus qu'à voir. La similitude affleure d'abord dans le cadre : un printemps qui est étonnamment le décor de l'absence. Aux « pommiers [qui] sont en fleur » répond ainsi « [l]e printemps [qui] se plaît à ressembler à l'automne ». Aux deux derniers vers du poème de Jouve (« Mais personne ; l'air pur / La terre est préparée ; mais aucune ne vient ») fait miroir, dans la dernière strophe du poème de Frénaud, un décor rempli de « choses » mais où, pourtant, « personne » ne semble habiter, paysage mystérieux qui incarne la plénitude même de l'absence :

> Les bêtes au-dessus de nous dans le carré d'herbe,
> des vaches épaisses, mouillées, calmes.
> Le lavoir dans la mairie, l'église et la poste,
> portes ballantes, sans personne. (*NN*, 252)

L'absence qui clôt le poème est d'autant plus palpable qu'elle apparaît au dernier vers, sous-tendue par le contraste d'une foule de « choses » qui sont, elles, bien là : la nature vivante que composent les « bêtes », le « carré d'herbe », les « vaches », mais aussi bien le village de lieux déserts – le « lavoir », la « mairie », l'« église », la « poste ». Surtout, l'« absence », qui, selon les mots d'Alain Suied dans le texte « L'Être, le Réel, l'Impossible » qui précède sa sélection de poèmes, « indique la nécessité du devenir[95] », ne signifie pas un renoncement à la quête de l'introuvable. Comme l'indique le titre du poème « Sans trouver personne », le poète qui ne *trouve* personne cherche pourtant sans relâche dans une quête qui se prolonge à l'infini. À défaut de trouver quelqu'un, elle *trouve* ainsi le Rien qui, sans cesse la relance.

Dans la poétique de Jouve, le thème de *Nada* n'épouse certes pas les termes frénaldiens d'une poétique de l'absence mais embrasse, de même, une quête ontologique et un cheminement sans terme. Dans le cas du poète des *Noces,* il en va d'une quête spirituelle infléchie par la lecture des mystiques. Comme l'indique Béatrice Bonhomme dans un chapitre qui s'intitule « Du rien au tout » de sa biographie *Pierre Jean Jouve. La quête intérieure,* « Le

[94] André Frénaud, « Sans trouver personne », *ibid.,* p. 48.

[95] Alain Suied, « L'Être, le Réel, l'Impossible », *ibid.,* p. 21.

rien, le sans, le *Nada,* n'est, ni chez Jean de la Croix, ni chez Jouve, le terme définitif du chemin vers Dieu, parce que le désert n'est toujours qu'un seuil : "Aimer ce Rien, il va s'ouvrir / L'extase du Premier Jardin" » (*V.P.,* I, 519)[96] ». Cet amour du « Rien », qui s'écrit, comme chez Frénaud, en majuscules dans ces vers extraits de *La Vierge de Paris,* préfigure un apaisement dans l'évolution de l'œuvre. Au fil des poèmes, la révélation divine se transforme en véritable mise à nu, la nudité étant ici synonyme d'une dilution par transparence et d'une simplification rédemptrice (observée dans les épiphanies nocturnes du chapitre précédent), contrairement aux épiphanies du sang opaque dans *Sueur de sang.* Béatrice Bonhomme qui cite Jouve, évoque « une terminologie plus clémente et plus douce » dans le thème du *Nada* :

> Épiphanie, qui s'accompagne d'une terminologie plus clémente et plus douce. La révélation de la divinité se fera alors dans le rien nu : « Dieu est tout ineffable bonté du Non nu » (*V.P.,* I, 522) […]. *Nada* est ce vide positif qui caractérise le divin, là où se tient Dieu dans le rien substantiel de la présence transcendante : « Que tout soit mystique ! Et de Rien / Né (…) » (*Hymne,* I, 671). Dieu est cet objet qui remplit exactement le creux de l'être, sa privation. Dès ce moment le néant peut se transformer en plénitude[97].

Bien que leurs imaginaires respectifs du religieux soient radicalement opposés, apparaît ainsi un écho possible entre ces deux poétiques du rien, cheminant toutes deux dans l'absence en quête d'une plénitude à approcher, d'un indiscernable à *envisager.*

En outre, il convient de préciser que chez Pierre Jean Jouve, ce qu'on peut nommer la « foi » religieuse ne se limite pas au référentiel catholique. Le poète qui lit, comme Bonnefoy, les mystiques (François d'Assise, Catherine de Sienne, Thérèse d'Avila et Jean de la Croix), pour y reconnaître des « valeurs chrétiennes[98] », a un parcours créatif, étroitement lié à son cheminement spirituel. Toujours d'après Béatrice Bonhomme, suite aux « tentations pacifistes ou unanimistes, [il] se tourne dès 1924 vers la psychanalyse, relit les mystiques et renie alors toute son œuvre antérieure[99] », différenciant « poésie spirituelle et quête d'un dieu transcendant[100] » :

---

[96] Béatrice Bonhomme, *Pierre Jean Jouve. La quête intérieure*, *op. cit.*, p. 309.

[97] *Ibid.*, p. 310.

[98] *Ibid.,* p. 267.

[99] *Ibid*.

[100] *Ibid.*

> Entre deux extrêmes, la substitution du dire poétique au sacré ou au magique d'une part, et, d'autre part, le refus de l'amalgame poésie et religion, se développe cette poésie particulière qui est le fait d'un poète issu d'une tradition religieuse précise et qui, sans rompre avec elle, remet en question tout ce qu'elle peut avoir de limitatif spirituellement ou poétiquement[101].

Comme le résume la critique, le poète « déclare une foi religieuse tâtonnante qui ne s'accorde que rarement avec le dogme ». Et c'est pourquoi « [p]laquer des schémas ou des préjugés sur une telle poétique serait un écueil[102] ». Dans « Jouve : la double fin de l'œuvre » de son essai *La poésie précaire,* Jérôme Thélot invite à son tour à la prudence quant à l'« étiquette » chrétienne qu'on peut apposer à la figure divine dans cette œuvre : « Et nul doute désormais que le Dieu de cette œuvre n'est *finalement* pas le Dieu chrétien, en dépit de l'"espérance" et en dépit de ce que Jouve a pu dire, imaginer ou penser de ses propres croyances[103] ». L'intrication de l'esthétique et du religieux participe du caractère « indécidable » de la parole poétique, confirmant, d'une certaine manière, le visage indiscernable qu'exige Dieu dans la poétique de Jouve : « Esthétique religieuse *ou bien* religion esthétique, dont l'absolu est la violence poétique (l'imprudence, la Forme, Saturne) *ou bien* la foi dans la prière (et l'espérance à la fin) : c'est ainsi que la parole de Jouve jusqu'à son dernier moment se révèle *indécidable*[104] ».

En dépit de nombreuses divergences – dont la foi chrétienne – qui séparent Char de Jouve, les imaginaires poétique qu'on y identifie sont « très éloignées du nihilisme » aussi bien chez l'un que chez l'autre. Il n'en est d'ailleurs pas autrement dans les poésies de Frénaud et de Bonnefoy qui affirment tous deux leur athéisme – et ce, avec une virulence véhémente dans le cas de Frénaud –, en même temps qu'ils adhèrent, chacun à sa façon, à l'intuition d'une présence dont seule la poésie peut attester. Une « foi » se formule donc bien ici et là dans la parole poétique, venant à s'exprimer dans la mise à nu d'une profondeur invisible. De « l'indiscernable face de l'Aimé » (*L*, 884) chez Jouve à la « face voûtée, endolorie et à demi aveugle » (*F&M*, 162) chez Char, au visage « encore aveugle » (*LPC*, 735) et à « l'or sans visage » (*ibid*., 738) chez Bonnefoy au « corps doré de Dieu » (*DTD*, 165). En témoigne ce Dieu qui se repose, comme les morts, dans un lieu qui a tout l'air d'un cimetière chez Frénaud, le motif du visage qui s'*indiscerne* préfigure un dévoilement à rebours de la finitude :

---

[101] *Ibid.*

[102] *Ibid.,* p. 266.

[103] Jérôme Thélot, « Jouve : la double fin de l'œuvre », *La poésie précaire*, *op. cit.*, p. 92.

[104] *Ibid.,* p. 91. Nous soulignons.

OÙ DIEU SE REPOSE
Par l'étroite vallée
dans l'étalement bref
le corps doré de Dieu,
Paisible, inoubliable,
entre les peupliers,
frappés par la lumière,
noirs élevés très haut
parmi les buissons maigres
sur les vergers dressés,
sous les frontons heureux de la neige,
clairière de son vrai corps
par la secrète montagne. (*ibid*.)

3. Un air de parenté entre des visages féminins méconnaissables ou inconnus

Le visage qui manque demeure, à notre sens, un point de rencontre des œuvres du corpus car, avant que de l'être d'une figure divine, il est celui de figures féminines occultes qui hantent les poètes. Bien qu'ils s'enracinent dans des référentiels mythologiques et mystiques parfois antagonistes, ces visages féminins éperdus, méconnaissables ou inconnus présentent un « air de parenté » : ces femmes qui « perdent » leur visage, incarnant des figures mythiques ou anonymes en une silhouette familière, sont toutes évoquées par-delà leur mort, leur anonymat, leur disparition ou leur perdition – entendue comme leur folie. Elles sont toutes des doubles possibles d'une figure maternelle ou du moins parentale. Se dessine ainsi le statut matriciel accordé au visage défait, auquel le poème se porte avec amour, malgré la défaite.

3.1. Sauver celles qui sont *dévisagées*

Effleurer le visage indistinct pour qu'y affleure l'expression d'un sens – geste contraire au développement photographique qui tire au clair l'image trouble pour la rendre distincte –,

préoccupe déjà Bonnefoy dans « Anti-Platon », l'un de ses premiers textes poétiques écrit en 1947, « minime » par sa longueur mais d'importance décisive[105] :

> VII
>
> Rien ne peut l'arracher à l'obsession de la chambre noire. Penché sur une cuve essaye-t-il de fixer sous la nappe d'eau le visage : toujours le mouvement des lèvres triomphe.
>
> Visage démâté, visage en perdition, suffit-il de toucher ses dents pour qu'elle meure? Au passage des doigts elle peut sourire, comme cède le sable sous les pas. (*APl*, 35)

Ces lignes préfigurent le « visage séparé de ses branches premières » (*Douve*, 69) dans « Art poétique » de *Douve,* à qui le poète inquiet a demandé, quelques poèmes plus tôt, si elle est encore vivante ou bien déjà morte dans « Le seul témoin » :

> Es-tu vraiment morte ou joues-tu
> Encore en tout miroir
> À perdre ton reflet, ta chaleur et ton sang
> Dans l'obscurcissement d'un visage immobile ? (*Douve*, 66)

De Douve, dont la mise à mort « répand » la présence, le visage est consumé jusqu'à sa ruine. Le poète est « le seul témoin » de ce sacrifice qui ne livre pas son secret :

> Ayant livré sa tête aux flammes
> De la mer, ayant perdu ses mains
> Dans son anxieuse profondeur, ayant jeté
> Aux matières de l'eau sa chevelure ;
> Étant morte, puisque mourir est ce chemin
> De verticalité sous la lumière,
> Et ivre encore étant morte : ô je fus,
> Ménade consumée, dure joie mais perfide,
> Le seul témoin, la seule bête prise
> Dans ces rets de ta mort que furent sables
> Ou rochers ou chaleur, ton signe disais-tu. (*Douve*, 65)

[105] Voir la notice de Jérôme Thélot dans la pléiade, qui, citant Bonnefoy lui-même à propos du « minime Anti-Platon », affirme qu'il s'agit là d'un « poème liminaire de l'œuvre », Jérôme Thélot, notice du recueil « Anti-Platon », *Œuvres complètes* [d'Yves Bonnefoy]*, op. cit.,* p. 1379.

Témoin paradoxal d'une scène où le visible se consume, le « je » se rapporte à Douve dans une adresse complexe où la troisième personne du singulier (« sa tête », « ses mains », « son anxieuse profondeur ») est indiscernable de la deuxième personne (« ta mort », « disais-tu »). Ce glissement sans transition de « elle » à « tu » inscrit le trouble qui entourent la mystérieuse figure de Douve, ici calcinée et consommée, dans l'énonciation du texte. La mention de la ménade, figure féminine mythologique autrement nommée « bacchante », qui se consacre aux mystères de Bacchus et qui, pendant les célébrations, se livre à « un délire » allant jusqu'à « la fureur » (*TLFi*) annonce d'autres figures féminines qui « brûlent » de folie. Celles-ci composent le « mythe » d'une femme au visage mystérieux et *matriciel* dans l'œuvre de Bonnefoy comme des trois autres poètes. On peut voir un double féminin de la ménade au visage calciné dans « La *Promé té ché* » du récit de rêve « L'Égypte » (*Rue traversière,* 1977) qui « rapatrie » la figure, distante en raison de son épaisseur référentielle, dans l'immanence d'êtres proches.

Le récit de rêve qui revient, comme le formule Philippe Gardy, « à la façon d'une hantise nécessaire sur [la] scène première associant le père, la mère et la figure de la "folle" un jour rencontrée sur le quai de la gare du village[106] », permet de lier les racines linguistiques du poète à une femme au visage obscur, qui parle sa langue maternelle. « La *Promé té ché,* qu'on nommait aussi la folle » (*RT*, 427), liée par son lieu d'apparition et par l'« étrangeté linguistique » (*ibid.*), de son nom au pays d'enfance voire au dialecte maternel (l'occitan) de Bonnefoy, est aperçue de surcroît alors que l'enfant/poète est en compagnie de trois figures maternelles (« ma mère, ma grand-mère, ma tante », *ibid.*, 426). Elle est au croisement du mystère, du mutisme et de l'imaginaire de la figure maternelle. Son nom inintelligible, « *Promé té ché* », évoque étrangement Prométhée, figure emblématique du poète. Son visage n'est pas décrit, et sa silhouette, se mêlant à la foule et à l'obscurité, devient bientôt indiscernable. De jour invisible car « on ne lui prêtait pas attention », elle s'efface jusqu'à disparaître une fois le soir tombé : « chantonnant un peu à l'écart, elle regagnait le village où on la voyait encore à la nuit, accroupie sur sa porte obscure à remuer des braises sous des marmites de fonte noire » (*ibid.*, 427). De l'« ombre qui passait brève sur son visage quand la dernière portière se refermait », elle est, pour le poète, le visage d'une terre qui « vieillissait aphasique ». La « légende » qui circule parmi les regards apitoyés qui la *dévisagent*, est qu'elle attend un amant qui n'est jamais revenu, faisant d'elle, l'« amant[e] des

[106] Philippe Gardy, « Yves Bonnefoy et l'occitan : parole du silence, langue de la poésie », dans *Critique*, numéro 852, mai 2018, pp. 457-465. Voir p. 459 pour la citation.

choses perdues[107] » comme la figure même du poète. Dans le glissement imperceptible qui s'opère de l'étrangeté à la familiarité, de l'« étrangère » à l'aimée, elle est apparentée à une terre en « extinction », « aux chansons patoises » sans héritiers :

> Je l'aimais, il me semblait qu'elle était la terre même, la terre dont je sentais bien, dans l'extinction des villages, les dernières processions pour le beau temps ou la pluie, les dernières chansons patoises de gardiennes d'oies dans les prés, qu'elle vieillissait, aphasique. (*RT*, 427).

Ce glissement est étudié par Michèle Finck, qui propose, dans *Yves Bonnefoy. Le simple et le sens,* de mettre en regard ces lignes avec les « Petites vieilles » de Baudelaire pour montrer que Bonnefoy, dans ce récit de rêve, franchir le « pas baudelairien de l'amour des choses mortelles[108] ». D'après l'interprétation qu'en propose la critique, l'affirmation « je l'aimais » se substitue en effet ici à l'exhortation « aimons-les[109] » du poète des *Fleurs du mal*, révélant en un même geste, le « souci » commun d'autrui qui anime les deux poètes autant qu'un écart dans l'accomplissement de l'acte d'amour[110]. De même, on note que des « Mères au cœur saignant, courtisanes ou saintes » que le poète des *Fleurs du mal* souhaite protéger comme un père dans « Les petites vieilles » – « Mais moi, moi qui de loin tendrement vous surveille, / L'œil inquiet, fixé sur vos pas incertains, / Tout comme si j'étais votre père, ô merveille ! » (*FdM*, 91), on passe, dans le récit de Bonnefoy, au poète/enfant qui veut « réparer » la faute de l'amant absent : « Et je rêvais que je réparerai un jour, mais comment? la faute de celui qui s'était enfui un matin du monde » (*RT*, 427). En même temps qu'il rapatrie la figure imaginaire dans la réalité présente, le geste de Bonnefoy « répare[111] » comme l'indique

---

[107] Yves Bonnefoy, « L'Acte et le Lieu de la poésie », *L'improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 129.

[108] *Ibid.*, p. 124.

[109] « Ces monstres disloqués furent jadis des femmes / Éponine ou Laïs ! Monstres brisés, bossus / Ou tordus, aimons-les ! Ce sont encor des âmes. / Sous des jupons troués et sous de froids tissus […] », Charles Baudelaire, « Les Petites Vieilles », *FdM*, 89.

[110] « Devant le "petites vieilles" et la "Promé té ché", les deux poètes ont le même souci : ils veulent "aimer" ces femmes à qui nulle place n'est faite, et qui sont l'autre, mortel, que la poésie doit accueillir en son espace, sous peine de se renier. Nous lisons, dans le poème de Baudelaire, cette exhortation : "Aimons-les" (vers sept). À quoi Bonnefoy répond, mais en substituant la modalité affirmative à la modalité exhortative : "Je l'aimais" (*RT,* p. 15). Et on sait que, selon l'interprétation de Bonnefoy dans *Le Nuage rouge,* Baudelaire en reste à ce vœu ("'Aimons-les") qu'il ne met pas *en acte*, se repliant, au contraire, dans une écriture recentrée sur une subjectivité irréductible ("Moi, moi") : "Une écriture de soi, de soi seul" (*NR,* p. 45). », Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, *op. cit.*, p. 157. Nous soulignons.

[111] *Ibid.,* p. 158. Voir aussi à ce propos l'article de Michèle Finck « "Séparation" et "réparation" dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy », dans *Yves Bonnefoy, un poète,* issu d'un colloque tenu en 2013 à la Fondation Hugo du Collège de France en 2013, textes rassemblés par Pierre Brunel et Georges Lomné, Les Matelles, Espaces 34, 2017.

Michèle Finck qui reprend le mot du poète à la fin de son récit. On entend, dans ce terme, l'accomplissement de l'acte d'amour manqué, non seulement par « celui qui s'était enfui un matin du monde » mais aussi par le poète que Bonnefoy admire le plus. La *Promé té ché,* « vieille femme qui est la sœur d'âme des "petites vieilles" de Baudelaire[112] » et qui, comme ces dernières, se consume d'un amour qui ne lui a pas été rendu, à la différence de celles-ci, est *aimée* par le poète/enfant qui l'aperçoit[113].

Par « un travail verbal d'estompage de la dissemblance entre la figure maternelle et la "*Promé té* ché"[114] », toujours d'après Michèle Finck, le visage de *Promé té ché* se mêle enfin à celui d'Hélène, la mère du poète. Bien que l'analogie n'apparaisse pas explicitement dans le texte, cette hypothèse prend d'autant plus de sens que le troisième volet de *L'Égypte* est précédé d'un deuxième, qui mentionne la « ville natale » et la « mère », dans une temporalité cette fois plus proche du présent de l'énonciation :

> Je me réveille, et toute la journée je ne cesse de penser à cette ville éclairée, à ce quai, à cette incompréhension absolue, avec grande tristesse et un sentiment de solitude.
>
> Puis, le soir, le téléphone sonna, et j'appris les événements de la nuit passée. Ma mère, qui vivait seule dans ma ville natale, avait été frappée par une congestion cérébrale, et elle était restée étendue toute la nuit, et la matinée ensuite, sur le sol, presque inconsciente – rêvant sans doute. J'appris aussi qu'elle avait accueilli ses sauveteurs avec les mots d'une intelligence affaiblie, une perception incertaine et fantasque d'enfant au seuil du langage, mais toute la courtoisie qui lui était habituelle. […]. Je pensai alors, et non sans tristesse encore, que s'était toujours cachée sous cette courtoisie, et même dissimulée à soi-même, l'expérience d'une distance : les gens, autour d'elle, du pays où elle avait dû venir jeune et passer sa vie, lui étaient restés étrangers – froids disait-elle, méfiants, privés de cette capacité d'accueil et d'échange qu'elle associait au contraire comme sa grande vertu à son pays d'origine, pays du père. (*RT*, 425)

Si la « ville natale » est, dans ces lignes, décrite sous le signe d'une sombre solitude – double inversé de la « ville éclairée » au nom inconnu[115] vers laquelle dérive le paquebot du poète au

---

[112] Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, *op. cit.*, p. 156.

[113] Ici apparaît, selon Michèle Finck, « sans ambiguïté, la dimension qu'on peut dire "religieuse" de l'"enfant" dans la poésie de Bonnefoy », *ibid.,* p. 161.

[114] *Ibid.*, p. 159.

[115] « Et j'interroge, d'abord gaiement, quelques passants parmi les plus proches : "Dans quelle ville sommes-nous ?" Mais, c'est étrange, on ne comprend pas ce que je demande. Les têtes se tournent vers moi, on me sourit, on a saisi le sens de mes mots, je le vois bien, l'incompréhension n'est pas affaire de langue – et pourtant, plus en profondeur, rien ne se passe. […]. Il semble que la notion même de nom, ou de lieu, soit absolument étrangère aux gens d'ici, au moins pour ce qui touche à leur ville. À peine m'écoutera-t-on d'ailleurs, on s'écarte, encore que poliment, et pendant ce temps mes amis se sont dispersés dans la foule. » (*RT*, 424-425)

retour de l'Égypte –, la « mère » – double familier de la figure anonyme de la « folle » – est évoquée sous celui du vieillissement et de la maladie, comme *celle qui meurt.* Un parallèle se dessine ainsi entre la ville natale et la vieillesse de la mère : cette dernière, déjà âgée et malade, redevient « enfant ». Elle est décrite par l'isolement qui fut son sort, comme le fut celui de la *Promé té ché* aperçue dans l'enfance, *dévisagée* par la foule indifférente à ses souffrances.

3.2. « Je ne distingue pas la face noircie par les flammes »

Dans le poème « Source totale » du recueil *Il n'y a pas de paradis* d'André Frénaud, nous lisons ces vers qui livrent une image étonnante du visage aimé :

> Je veux remonter à la source.
> Je passerai la frontière.
> J'irai où se fait le grand vent
> avant qu'il ne se soit dessillé
> dans les regards, dans les rires,
> dans les marques où se dissipe
> le visage non formulé. (*IPP*, 64)

Le « visage non formulé » qui clôture ici la strophe radicalise l'absence et la perte associées au motif du visage. C'est paradoxalement le « grand vent », élément invisible par définition, ne peut avoir de visage, qui entrouvre les paupières, ce qui peut être une image de la mort, si l'on se souvient du « vent insomnieux qui nous ride la paupière » (*F&M*, 153) de René Char dans « Évadné ». S'il est question de « rires », de « regards » et de « marques » qui seraient les expressions d'un visage, le poème s'attache à dire sa difficile saisie. Situé toujours plus en amont, dans la béance de l'origine – peut-être signe, là encore, d'une figure maternelle qui brille par son absence –, le « visage non formulé » ne se destine pas à apparaître, car il s'efface à mesure que l'on s'en approche et devient la métonymie d'une ontologie frénaldienne du défaut, en quête de l'assouvissement impossible. Dans l'un de ses derniers recueils, *Hæres,* le poète écrira ces deux vers qui révèlent le poids du « visage non formulé » pour l'ensemble d'une poétique : « Je ne sais pas de qui je forme le portrait, / ignorant qui je cherche » (*H*, 11).

Le visage de *La Sorcière de Rome* est, à son tour, une « face » méconnaissable, associée au feu de la folie mais aussi à la figure maternelle. Celle-ci donne son nom au titre du recueil de 1973 dont elle est pourtant la grande absente. La sorcière, jamais désignée comme telle dans le long poème, est nommée à plusieurs reprises « la vieille ». Ce nom baudelairien fait d'elle,

en même temps que le symbole d'une civilisation détruite, un être mortel qui « se consume » jusqu'à sa disparition dans les flammes. Elle n'est encore qu'une figure sans nom et sans visage, « depuis toujours là » mais « imperceptible » dans les vers qui précèdent son sacrifice :

> Et l'énorme figure s'est trouvée au milieu d'eux,
> tout à coup sur la place close – depuis toujours là.
> Mais qui saurait la voir ? Qui saurait reconnaître,
> saisi par l'imperceptible, par l'inexorable frémissement,
> les deux faces
> d'un seul grand corps qui s'enfle, englobe tout,
> s'évanouit,
> et qui se dresse double encore en le combat
> – amples cuisses, rictus affronté, les dents –
> qui t'annule, qui s'allongeait, qui naît… (*GS*, 67-68)

L'immense silhouette déchirée entre deux mouvements contradictoires – apparition et disparition – revêt ici un visage indiscernable car elle a « deux faces » et « se dresse double ». De ce visage équivoque découle peut-être son impossible reconnaissance, qu'on peut aussi lire comme l'indifférence d'une foule avide spectatrice de l'exécution mais dénuée de compassion – « Qui saurait la voir ? Qui saurait reconnaître / […] / les deux faces / d'un seul grand corps qui s'enfle, englobe tout / s'évanouit ». Par-delà les contextes d'écriture et le référentiel mythique, apparaît ici un point commun entre cette figure déchue et « La *Promé té ché,* qu'on nommait aussi la folle » de Bonnefoy, à laquelle personne ne « prêtait attention » et dont la voix est étouffée par les rires gênés des passants, ou encore les « petites vieilles » de Baudelaire que « nul » ne « salue » et ne « reconnaît » : « Nul ne vous reconnaît ! Un ivrogne incivil / Vous insulte en passant d'un amour dérisoire / […] // Et nul ne vous salue, étranges destinées » (*FdM*, 91). Le poète, dans chacun des poèmes, se distingue de la foule cruelle par une empathie pour ces êtres. Lui qui « de loin tendrement […] surveille » dans le poème de Baudelaire, déclare « aimer » dans le texte de Bonnefoy.

Dans *La Sorcière de Rome,* la relation du « je » poétique à la Sorcière est néanmoins plus ambivalente. Dans le passage qui suit immédiatement celui-ci, ce « je » finit par se mêler à la figure de la sorcière en un seul et même visage *indistinct,* qui peut aussi bien être celui de « la vieille » ou du « héros derrière lequel il se cache peut-être » (*GS*, 179) d'après le mot de Frénaud lui-même dans *Les gloses à la sorcière* :

Je fuis sous les huées,
par les arrières de la colline où portant la couronne,
ils préparent le triomphe. J'entends les tambours
voilés qui battent, et les marches gravies.
[…]
Le tribunal se constitue dans les flammes,
la foule gonfle et ronfle, alimente le feu,
la foule a pris parmi les bois du sacrifice.
Qui est tenu sur le bûcher? La vieille
qui nous a porté un sort toute la vie,
ou le héros étincelant dans la ténèbre ?
Qui maudit ou proclame? De qui l'odeur ?
Je ne distingue pas la face noircie par les fumées.
Nous terrifiera-t-elle encore, ou s'il nous sauve ?
Qui brule? Qui brûle et pleure…
Et se dissipe, et se ranime si je suis là,
S'efface, chante, *CAMPO DÉ FIORI* partout au monde.

– Les incendies ne sont peut-être qu'une humeur du soleil déclinant. (*SR*, 69)

De même, à l'approche de la fin du long poème, le « je », fuyant à rebours de la foule qui s'agglutine autour du bûcher, ne secourt pas celle qui se consume et continue de la trouver « terrifiante[116] », partagé entre l'étrange désir de la voir mourir et celui de la « ranimer ». Le délire et la folie, que convoque l'imaginaire de la sorcière, font d'elle une double de la figure maternelle : « Ô très antique sibylle, ô vestale, / bouche de vérité si le cloaque fume » (*SR*, 75). Ce parallèle se trouve confirmé par l'insistance sur la folie d'une mère, « cachée » mais « là, partout, sans répit » dans le poème « Les bois-francs » de *Depuis toujours déjà* (1970), recueil qui suit *La Sorcière de Rome* dans l'édition Gallimard : « Folle, très, se tenait la Mère et cachée / […] / Aujourd'hui la même là, partout, sans répit, / la Mère folle » (*DTD*, 174-175). Dans sa préface rédigée en 2006 à l'édition Poésie/Gallimard des derniers recueils publiés du

[116] Là encore, Frénaud commente lucidement ces vers en écrivant : « S'il n'apparaît pas directement responsable de la mort de la femme, du moins ce *je* ne s'est-il pas précipité pour la sauver ! », *GS,* 179.

poète *Nul ne s'égare* (1982) précédé de *Hæres* (1986), Bonnefoy évoque ce qu'il y a de « de complexe, d'ambivalent[117] » dans « le rapport que Frénaud entretint à sa mère[118] » :

> Essentielle l'intimité avec une mère. Et dans le destin et l'œuvre d'André Frénaud évidente une très grande douleur qui est née d'une carence à ce plan. Écoutons-le répondre à Bernard Pingaud, presque au début de leurs entretiens. « Sur votre mère, vous restez étrangement silencieux », a remarqué Pingaud. Et Frénaud de répondre plaisamment qu'il doit avoir « un fameux complexe d'Œdipe », mais aussitôt il ajoute : « il ne me serait pas agréable d'en dire plus »[119].

La suite du propos de Bonnefoy se centre justement sur le recueil *La Sorcière de Rome* de Frénaud qui est, selon lui, « son poème le plus ambitieux autant que le plus réfléchi[120] » et qui a « évidemment pour objet[121] » cette mère « dont il ne lui était "pas agréable de dire plus"[122] ». Par cette interprétation, Bonnefoy lève l'ambiguïté sur l'imaginaire mythique de la sorcière qui dévoile les sentiments intimes du poète pour sa mère.

En regard des poèmes de Bonnefoy et de Baudelaire, la lecture de *La Sorcière de Rome* se complexifie ainsi plus explicitement à l'aune du motif œdipien du meurtre de la mère, d'autant plus prégnant qu'il est élucidé par Frénaud lui-même, lorsqu'il affirme qu'« il n'apparaît guère contestable que celle qui est brûlée soit la mère » dans *Les gloses à la sorcière* :

> Pourquoi ? Parce qu'« on brûle toujours ce que l'on aime », n'est-ce pas? À défaut de mieux…Je veux dire : quand l'objet d'amour est interdit ou qu'il se trouve hors de prises, dans le cas de l'amour du fils pour sa mère, par exemple. […]. Le souhait, aussi bien, n'apparaît guère masqué par une musique sublime, comme dans le vers de Baudelaire, *les bûchers consacrés aux crimes maternels (Bénédiction).* Ne peut-on, avec autant de vérité que Dostoïevski, reprendre le symétrique de sa parole et se demander : qui n'a pas souhaité la mort de sa mère ? (*GS*, 178)

---

[117] Yves Bonnefoy, « Générosité et fierté », préface à *Nul ne s'égare* [1982] précédé de *Hæres* [1986], *op. cit.*, p. 29.

[118] *Ibid.*

[119] *Ibid.,* p. 28.

[120] *Ibid.,* p. 29.

[121] *Ibid.*

[122] *Ibid.*

Ce secret désir du meurtre de la mère[123] révèle pourtant une « compassion » et une « tendresse » que le poète identifie dans ses propres vers, quelques lignes plus loin :

> Tant d'hostilité, toute l'apparence de la haine. Et cependant, revenu à la vie, quand le *je* se demande *qui brûle et pleure,* que ce soit la femme encore assez vivante pour pleurer sur elle-même, ou le fils sur sa mère, c'est bien de la compassion que je lis, et de la tendresse pour la suppliciée, de quelque personne qu'elle émane. (*GS*, 179)

La tendresse, inscrite dans les questions sans réponses et dans l'aposiopèse pathétique (« Qui brûle et pleure… »), permet de mettre la figure de la sorcière en parallèle avec la femme éperdue dans *L'Égypte* de Bonnefoy, aimée par le poète dans sa vulnérabilité. Aimée parce qu'elle meurt, et rapatriée sur terre pour cette même raison, la sorcière est en ce point précis comparable à Douve car elle passe, par sa mise à mort, d'une « notion » à une « figure[124] » au fil du recueil. Elle n'est plus un symbole mais un être mortel dont la manifestation poétique constitue une réelle mise à nu :

> D'être passée de vie à trépas, assurant le sort du vivant-mortel jusqu'à son accomplissement, lui confère, il me semble, une réalité qu'elle n'aurait pas si elle apparaissait seulement pour s'évanouir de la trame au gré de la rêverie du poète. Si elle disparaît bien, comme les autres personnages, son départ est éprouvé tout autrement qu'il n'en est pour des figures purement imaginaires : elle est morte. Et l'on ne meurt pas dans ce qui n'est qu'un rêve. Payer de sa vie vous rend plus vrai[125].

3.3. « Et ses yeux en décrue comme le Nil violet »

On peut mettre en lien ces visages qui s'estompent à l'ombre d'un visage maternel avec des figures féminines au visage indistinct qui apparaissent souvent dans l'œuvre de René Char. Ces visages éveillent parfois un « air de parenté » entre la vivante et la morte, entre la figure mythique et l'être réel, des « similitudes » qui apparaissent et « disparaissent presque aussitôt,

[123] Ainsi que nous l'observons à travers la figure d'Hélène, ce motif psychanalytique constitue un point de rapprochement inattendu entre l'œuvre frénaldienne et l'œuvre de Jouve. Voir les nombreux travaux éclairants de Béatrice Bonhomme à ce sujet, et notamment *Jeux de la psychanalyse : initiation et images de la femme dans l'écriture jouvienne, op. cit*. Voir aussi l'article d'Odile Bombarde, intitulé « Du récit au poème : "La Femme noire" de Pierre Jean Jouve », dans *Visages de la poésie au XX^e siècle*, *op. cit.* D'après Marie-Annick Gervais-Zaninger qui dirige l'ouvrage, « Odile Bombarde, elle-même psychanalyste [y] déchiffre le scénario de "La Femme noire" sous l'angle de la structure œdipienne, reliant l'association *éros/thanatos* aux risques mortels encourus lors d'un amour interdit, dont le modèle est l'amour œdipien », voir p. 33.

[124] Yves Bonnefoy, « Lettre à John E. Jackson », *Entretiens sur la poésie (1972-1990), op. cit.,* p. 99.

[125] André Frénaud, *GS*, 176.

ne laissant place qu'à l'intense solitude et à la complète faveur à la fois » (*RBdS*, 665). Dans ce texte qui s'intitule « Madeleine qui veillait », le poète relate sa brève et mystérieuse rencontre avec une jeune fille nommée Madeleine, le soir même du jour où il termine l'écriture de son poème inspiré par le tableau de Georges de la Tour, « Madeleine à la veilleuse[126] ».

Dans le poème tout d'abord, la figure décrite se confond avec le personnage biblique de Marie Madeleine dans les Évangiles. Mais le poète, athée, traduit ce symbolisme chrétien en termes de dévoilement et de pudeur, réintégrant la figure mythique dans l'immanence, comme ce sera encore davantage le cas dans « Madeleine qui veillait ». Le poème réactive l'imaginaire de la prostituée sainte en convoquant une tension irrésolue entre l'impossible réalisation du désir pour une figure que le poète tient en trop grande estime et sa mise à nu par « d'autres pourtant moins avides que [lui] » qui, « [u]n jour discrétionnaire, […] retireront [sa] chemise de toile et occuperont [son] alcôve » (*F&M*, 276). Refuser de dévoiler celle qu'il vouvoie par respect apparaît comme une manière de l'aimer dans sa virginité mystérieuse, convertissant le désir érotique en compassion pudique : « Je voudrais aujourd'hui que l'herbe fût blanche pour fouler l'évidence de vous voir souffrir : je ne regarderais pas sous votre main si jeune la forme dure, sans crépi de la mort » (*ibid.*). Du poème au récit, les titres se font écho : du titre à connotation picturale qui rappelle le motif pictural et le tableau de Georges de la Tour, on passe cependant à l'être vivant qui se nomme Madeleine et « qui veille », la nuit, dans les couloirs du métro. Dans le récit de cette rencontre aussi improbable que miraculeuse, qu'on peut lire comme un double inversé de « Mademoiselle Bistouri » de Baudelaire[127], le visage de la jeune fille est d'une « maigreur » et d'une « pâleur » « extrêmes » (*RBdS*, 664) et le poète y dépose un baiser « aux yeux et sur les cheveux » avant que celle-ci ne « s'efface au bas des marches de l'escalier du métro » (*ibid.*, 665).

[126] Voir annexes, figure 49.

[127] Dans les deux textes, il s'agit d'une jeune femme mystérieusement apparue dans la nuit citadine, qui interpelle le poète : « Vous n'auriez pas une feuille de papier à lettres, monsieur ? » (« La madeleine qui veillait »), « Vous êtes médecin, monsieur ? » (« Mademoiselle Bistouri »). Les poètes, agacés par cette sollicitation insistante, refusent d'abord de s'attarder : « Je ne songe qu'à fausser compagnie » (« La Madeleine qui veillait »), « Non ; je ne suis pas médecin, laissez-moi passer. » (« Mademoiselle Bistouri »). Dans la suite cependant, les deux récits divergent : la prière qui clôt « Mademoiselle Bistouri », confiant l'incompréhensible mystère de cet être bizarre qu'est la femme « folle », au divin – « Seigneur ayez pitié, ayez pitié des fous et des folles ! » –, laisse place, dans « Madeleine qui veillait », à la vision du mystère comme faveur poétique, l'être indiscernable qu'est Madeleine étant cette fois l'une de « ces rares preuves » qui « vérifient » miraculeusement l'écriture et justifient son « coût » : « Ce poème m'a coûté. Comment ne pas entrevoir, dans cette passante opiniâtre, sa vérification ? À deux reprises déjà, pour d'autres particulièrement coûteux poèmes, la même aventure m'advint. Je n'ai nulle difficulté à m'en convaincre. L'accès d'une couche profonde d'émotion et de vision est propice au surgissement du grand réel. On ne l'atteint pas sans quelque remerciement de l'oracle » (*RBdS*, 664-665).

Pour le poète, cette apparition est le signe d'une communication ténue mais réelle avec le mystère inintelligible – le titre du récit au complet est « Une communication ? Madeleine qui veillait ». À la fin du texte, le poète donne en effet à cet événement opaque le nom d'une « réalité noble », qui ne se laisse approcher que dans l'amour et le respect de son secret :

> Je jure que tout ceci est vrai et m'est arrivé, n'étant pas *sans amour*, comme j'en fais le récit, cette nuit de janvier. La réalité noble ne se dérobe à qui la rencontre pour l'estimer et non pour l'insulter ou la faire prisonnière. Là est l'unique condition que nous ne sommes pas toujours assez purs pour remplir. (*Ibid*.)

Dans le texte « Arthur Rimbaud », cette « réalité noble » est évoquée presque au mot près, pour désigner le dévoilement poétique comme « révélation » : « […] la révélation poétique, révélation la moins voilée qui, en tant que loi nous échappe, mais qui, sous le nom de phénomène noble, nous hante presque familièrement » (*ibid*., 730). Lors d'une conversation avec Paul Veyne, narrée par ce dernier dans son livre *René Char en ses poèmes,* le poète revient sur l'épisode de cette rencontre, qu'il relie à une forme de foi qu'il a en la « superstition » qui autorise la communication avec les absents :

> Après les fantômes, le « phénomène noble ». Char avait terminé, un certain après-midi, *Madeleine à la veilleuse* ; il est abordé le soir, en tout bien tout honneur, par une courtisane […] qui lui tient d'étranges propos ; or elle se prénomme Madeleine : comment ne pas voir là la vérification, mandée d'en haut, de la justesse du poème ? « Vous savez que céder à la superstition est un de mes goûts favoris ? », me dit-il un jour ; se moquait-il de lui-même ? Il m'a semblé plutôt qu'il se méfiait de mon éventuel scepticisme[128].

Les visages féminins qui traversent les recueils de Char ont en effet quelque chose de fantomatique : la jeune fille qui dans « Congé au vent » de *Seuls demeurent,* « s'en va, le dos tourné au soleil couchant » (*F&M*, 130), cette « Madeleine à la veilleuse » dont le visage est dissimulé, éclairé de la seule lueur d'une bougie dans *Fureur et mystère,* « l'ascendant d'un visage qu'un aigre miroir semblait avoir figé » évoquant l'« étoile qui s'est, la folle, approchée et qui va mourir avant toi » dans « Rémanence » (*NP,* 457).

Quelques poèmes attirent particulièrement notre attention : « La manne de Lola Abba » dans *L'Action de la justice éteinte* (1931) du *Marteau sans maître* et ceux qui évoquent indirectement la sœur du poète Julia dans *Le Nu perdu* (1971). Ces textes se penchent sur deux êtres réels après leur mort : une jeune fille morte noyée dont le poète aperçoit la pierre tombale

[128] Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, *op. cit.*, p. 81.

lors d'une balade nocturne dans un cimetière abandonné de L'Isle-sur-Sorgue avec Francis Curel en 1930 et la sœur du poète, Julia, morte en 1965 après avoir succombé à la folie. Comme l'indique l'exergue en italiques qui précède le poème, « La manne de Lola Abba » naît d'un événement aussi étrange voire « paranormal » que la rencontre nocturne de Madeleine :

> *L'étroite croix noire dans les herbes portait : Lola Abba, 1912-1929. Juillet. La nuit. Cette jeune fille morte noyée avait joué dans des herbes semblables, s'y était couchée, peut-être pour aimer… Lola Abba, 1912-1929. Un oubli difficile : une inconnue pourtant.*
> *Deux semaines plus tard, une jeune fille s'était présentée à la maison : ma mère a-t-elle besoin d'une bonne ? Je ne sais. Je ne puis répondre. – Revenez ? –Impossible. – Alors veuillez laisser votre nom ? – Elle écrit quelque chose. –Adieu mademoiselle. Le jeune corps s'engage dans le parc, disparaît derrière les arbres mouillés (il a fini par pleuvoir). Je me penche sur le nom : Lola Abba ! Je cours, j'appelle…Pourquoi personne, personne à présent ?*
> *J'ai gardé tes sombres habits, très pauvres. Voici ton poème.* (MM, 25)

Davantage encore que le poème lui-même, cet exergue qui justifie, au sens fort du terme, l'écriture du poème, donne Lola Abba les atours d'un spectre aimé[129]. L'inscription ressassée de la pierre tombale, insistant sur l'âge particulièrement jeune de cette dernière, encore vivante dans une campagne chérie par le poète. Le verbe « aimer », suivi d'une absence définitive creusée par l'aposiopèse, définit de même le sentiment du poète, paradoxalement en deuil d'une inconnue, l'« oubli difficile » faisant bien signe vers à l'amour de celle qui est morte. Outre la caractérisation générique qu'on peut faire du poème comme un *tombeau poétique*, cet amour est palpable dans l'appel et l'interrogation pathétiques du poète après la seconde apparition/disparition féminine, qu'on identifie, avec lui, comme la rémanence fantomatique de Lola Abba. Le geste de conserver religieusement les « sombres habits, très pauvres » de la jeune fille, métonymie de son dénuement, témoignent aussi de la passion.

Le mot « manne », choisi comme titre au poème, est le nom même du mystère : le terme, « ancré dans un référentiel chrétien », désigne en effet la « nourriture » miraculeusement envoyée au peuple hébreux durant les « quarante années de la traversée du désert[130] ». Ainsi que nous l'indique *Le lexique des symboles chrétiens,* « [l]a nature mystérieuse de cet aliment

[129] La notice qui accompagne le poème dans l'édition de la Pléiade nous informe que le poète utilise lui-même le mot « fantôme » pour désigner Lola Abba dans la dédicace d'un exemplaire du *Tombeau des secrets*, ouvrage paru en avril 1930 et non réédité, à Francis Curel en compagnie duquel le poète a « croisé » la pierre tombale de la jeune fille : « Mon vieux Francis, je pense à ces nuits dans le cimetière à l'Isle passées à la poursuite des fantômes de Lola Abba et de Gabrielle Grillini qui demeurent avec les linges de la terre LE TOMBEAU DES SECRETS je crois. », *Notes, O.C.*, *op. cit.*, p. 1353.

[130] Voir l'entrée « manne » du *Lexique des symboles chrétiens* de Michel Feuillet, *op. cit.*, p. 71.

est suggérée par son nom même, qui signifie littéralement : « Qu'est-ce que c'est ?[131] ». Dans l'économie du texte, le mot qualifie ainsi à la fois le poème, souvent associé dans l'écriture de Char à la double métaphore de la faim et de la nourriture, et, de manière indissociable, l'anecdote « surnaturelle » qui suit la découverte de la tombe. Ce qu'il faut noter c'est que, ni dans « Madeleine qui veillait », ni dans ce poème, « surnaturel » ou « paranormal » ne signifient « irréel », « imaginaire » ou « fantasmé » comme il peut en être le cas dans l'épiphanie onirique du merveilleux dans l'écriture bretonienne. Bien à l'inverse, pour René Char, il s'agit « du surgissement du grand réel » (*RBdS*, 665) selon ses propres mots dans « Madeleine qui veillait », ce que confirme le grand « réalisme » des textes que l'on observe dans la précision minutieuse des dates et surtout dans la pierre tombale, empreinte incontestable de la mort.

Le poème « Faim rouge », « écrit pour Julia, morte en 1965[132] » ainsi que nous l'indique la note de l'édition de la pléiade, relie le manque de la sœur défunte au visage cette fois familier mais méconnaissable :

FAIM ROUGE
Tu étais folle.
Comme c'est loin !

Tu mourus, un doigt devant la bouche,
Dans un noble mouvement,
Pour couper court à l'effusion ;
Au froid soleil d'un vert partage.

Tu étais si belle que nul ne s'aperçut de ta mort.
Plus tard, c'était la nuit, tu te mis en chemin avec moi.

Nudité sans méfiance,
Seins pourris par ton cœur.

À l'aise en ce monde occurrent,
Un homme qui t'avait serrée dans ses bras,
Passe à table.

[131] *Ibid.,* p. 72.

[132] Voir les notes de l'édition de la Pléiade, *O.C.* [de René Char], *op. cit.*, p. 1380.

Sois bien, tu n'es pas. (*NP*, 436)

La folie, qui définit la sœur disparue au vers initial (« Tu étais folle »), annonce le terme « effusion » au vers cinq et l'aphasie que signale « le doigt devant la bouche » – à l'image de la vieille terre « aphasique » de *Promé té ché*. Aussi la « nudité sans méfiance » peut-elle faire écho à l'innocence perdue à l'aune du titre du recueil et les « seins pourris » incarnent peut-être la décomposition d'un corps inanimé. Le « monde occurrent », entendu comme le monde de ce « qui se présente, qui est présent, qui survient », s'oppose à l'absence de la mort par une figure masculine à l'identité floue qui, à l'inverse du poète profondément affecté par la perte et l'absence, poursuit son quotidien, indifférent à la disparition de celle qu'il « avait serrée dans ses bras ». La beauté de Julia rend sa mort *indiscernable* aux yeux du monde – « Tu étais si belle que nul ne s'aperçut de ta mort » – mais aux yeux du poète qui l'aime, c'est, inversement, sa présence invisible qui demeure par-delà la nuit de l'absence : « Plus tard, c'était la nuit, tu te mis en chemin avec moi ».

Ce poème éclaire d'autres poèmes du *Nu perdu* qui évoquent Julia sans la nommer, à l'exemple de « Septentrion » qui assimile la « Folie » à un fleuve dont le courant ininterrompu et la « décrue » désignent le visage en perdition de l'être aimé :

SEPTENTRION
– Je me suis promené au bord de la Folie. –
Aux questions de mon cœur,
S'il ne les posait point,
Ma compagne cédait,
Tant est inventive l'absence.
Et ses yeux en décrue comme le Nil violet
Semblaient compter sans fin leurs gages s'allongeant
Dessous les pierres fraîches.

La Folie se coiffait de longs roseaux coupants.
Quelque part ce ruisseau vivait sa double vie.
L'or cruel de son nom soudain envahisseur
Venait livrer bataille à la fortune inverse. (*Ibid*., 432)

Dans sa biographie *René Char en ses poèmes,* Paul Veyne cite ce poème, qu'il relit à la lumière des « douloureuses » confidences du poète sur cette « Folie » qui scellera le sort funeste de sa sœur « tant aimée » :

> La sœur tant aimée, la belle et sensible Julia, était destinée à une fin tragique ; elle achèvera son existence en état d'égarement mental. Quatre mois après sa mort, Char méditera sur ce que la folie a de plus cruel : elle est double et ce qu'elle a de plus précieux réside dans ce qu'elle a de plus égaré ; un être qui se coiffe de longues toquades médiocres qui serrent le cœur est soudain envahi par une génialité étrange ; les questions que ses proches posent à la malheureuse restent sans réponse, et puis tout à coup, spontanément, elle prend la parole et semble répondre à des choses essentielles. C'est pourquoi, disait René douloureusement, la folie aussi est une rivière – et le poème montre la Beauté qui se promène sur la rive de la Folie. Cette Folie avait une part d'or qui luttait avec sa part de misère ; elle-même paraissait se rendre compte qu'elle avait compris bien des choses[133].

Parmi ces poèmes du *Nu perdu,* mêlant la « part d'or » à la « part de misère » pour se porter vers le visage aimé qui, avant de se soustraire à la vue par la mort, devient méconnaissable par la folie, il en est un qui dit l'« amour sans l'être » aussi mystérieusement que magnifiquement : « Rémanence ». Le poème, dont le titre signifie le « fait de se maintenir, de persister ; durée, permanence de quelque chose » (*TLFi*), se clôt sur l'énigmatique « étoile » folle dont le poète sait qu'elle va mourir avant lui, vision élucidée par le deuil de Julia :

> De quoi souffres-tu ?
>
> De l'irréel intact dans le réel dévasté. De leurs détours aventureux cerclés d'appels et de sang. De ce qui fut choisi et ne fut pas touché, de la rive du bond au rivage gagné, du présent irréfléchi qui disparaît. D'une étoile qui s'est, la folle, rapprochée et qui va mourir avant moi. (*NP*, 457)

*

Dans ces poèmes qui nouent l'appel et le manque pour se porter à ce qui se dérobe, le visage manquant n'est pas, comme on pourrait le croire un oxymore mais une métonymie – figure de prédilection de Bonnefoy. L'« amour sans l'être » trouve à s'exprimer dans une adresse à l'être aimé ou au « fascinant absent » (*IPP*, 244) par-delà sa perte et son défaut. Nommant le visage qui manque, ces poèmes s'adressent, en même temps qu'à celui-ci, « À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve / Jamais, jamais ! […] » (*FdM*, 87) tel qu'on lit

[133] Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, *op. cit.*, p. 260.

dans « Le Cygne », l'un des poèmes de Baudelaire qui formulent avec le plus de force l'infléchissement de l'absence en manque[134]. Lorsqu'on se penche attentivement sur les textes, la mise à nu d'un visage manquant, métonymie de « ce qui ne se retrouve jamais, jamais », apparaît à de nombreux endroits de la poésie. Il n'est donc pas un motif original ou spécifique à notre corpus mais demeure fondamental, chiffre de l'acte inintelligible, irrationnel mais aussi bien miraculeux qui consiste à *aimer ce qui meurt*. En témoigne cet émouvant poème de Paul Celan, poète chéri par Bonnefoy[135] aussi bien que par Char[136], adressé à sa mère défunte :

Je peux te voir encore : un écho,
Palpable par
Mots tactiles sur l'arrête
de l'adieu.

Ton visage s'effarouche sans bruit
lorsque d'un coup
il devient clair comme lampe en moi
à l'endroit
où l'on dit au plus douloureusement
Jamais[137].

[134] Ainsi que le note Bonnefoy qui cite ces deux mêmes vers dans « L'Acte et le lieu de la poésie », *L'improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 116.

[135] Voir notamment Yves Bonnefoy, *Ce qui alarma Paul Celan,* Paris, Éditions Galilée, 2007.

[136] Voir, entre autres, Paul Celan, René Char : *Correspondance 1954-1968.* Suivie de la correspondance René Char – Gisèle Celan-Lestrange 1969-1977. Édition établie, présentée et annotée par Bertrand Badiou, Paris, Gallimard, 2015.

[137] Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Francfort, Suhrkamp, 1983, t. II, p. 275, cité en allemand et en traduction française dans John E. Jackson, « Douleur, deuil, mémoire », dans *Le Genre humain*, 2008/1, numéro 47, p. 207.

CHAPITRE 10. BONNEFOY ET « LE RETOURNEMENT VERS L'AUTRE, INFINI »

Pourquoi la mort, oui, mais la mort existe-t-elle puisque l'existence particulière ne fait qu'un avec toutes les autres dans l'univers, un avec l'arbre, un avec le chemin, un avec l'abeille qui y butine de fleur en fleur ?

Yves Bonnefoy, *La Poésie et la Gnose* (2016).

À la fin du texte « Pierre Jean Jouve », écrit en mars 2016 et publié dans *L'Écharpe rouge,* l'un de ses derniers livres et peut être le plus intime de tous, Bonnefoy entend dans le prénom « Hélène », qui résonne pourtant à chaque endroit d'une œuvre qu'il a lue sa vie durant, un écho à celui de sa mère, dont il s'aperçoit pour la première fois quelques mois avant sa propre mort :

> Jouve m'a rappelé à l'emploi de l'instrument que peut être le langage. Mais cet emploi, sa fonction, sa vraie fonction, c'est d'aider celui qui écrit à découvrir ce qu'il est, à assumer cette particularité qui est sa seule voie vers le vrai. Et je n'ai pu, tant soit peu, m'engager sur celle-ci, rendre à mes mots la mémoire de la présence, qu'en retrouvant les situations, les sentiments, les étonnements, les pensées que j'avais vécus dans ma propre enfance, ceux que j'ai retracés dans *L'Écharpe rouge.* Bien autre chose assurément, que les hantises de *Sueur de sang* ou de *Matière céleste* si même, je m'en avise à l'instant, le nom d'Hélène qui paraît dans ce dernier livre a bien pu exercer sur moi, inconsciemment, un attrait qui me retenait auprès de Pierre Jean Jouve dans les écrits même qui me séparaient de lui. (*ER*, 1191-1192),

Dans ces lignes, le poète pose le visage d'un être aimé et réel – celui de sa mère – sur la figure d'Hélène dont nous avons tenté de montrer que le visage était indiscernable dans l'œuvre de Jouve. Indiscernable, le visage d'Hélène l'est par une confusion voulue de la figure de l'amante et de la figure maternelle, de la morte et de la vivante, par une synthèse magnifique mais non moins violente des femmes réelles qui l'ont inspirée, de « "La Capitaine H. " désirée dans l'adolescence », de « "la première liaison réelle" du jeune homme » et enfin de « "Lisbé", connue une première fois en 1909, "très jolie jeune fille" et retrouvée par hasard vingt-quatre ans plus tard en 1933[1] », qui toutes contribuent à composer le mythe d'Hélène. À la lecture de

[1] Ainsi que nous l'indique Jérôme Thélot qui cite ici la genèse que le poète établit lui-même de son personnage dans *En miroir,* préface à l'édition Gallimard « NRF » de Pierre Jean Jouve, *Dans les années profondes, Matière Céleste* et *Proses*, *op. cit.*, p. 12. Voir aussi le chapitre « Éros et Thanatos en un seul acte : le mythe d'Hélène » dans *Pierre Jean Jouve. La quête intérieure, op. cit.,* pp. 115-133.

ces lignes, le visage indiscernable d'Hélène devient soudainement le visage d'une mère qui n'est désormais plus mais qu'un enfant a aimée, que, devenu adulte, puis bientôt âgé et amené lui-même à disparaître, il aime encore, *découvrant* à lui-même celui qui y reconnaît sa propre vie et sa mémoire intime qui, elle, bien qu'elle puisse parfois faire défaut ou s'abîmer, ne peut mourir.

À la lumière de ce geste ultime du poète et du lecteur de poésie qu'il est, qui est d'entendre l'écho d'une présence aimée dans le mot auquel la personne réelle échappera immanquablement, ce dernier moment de la réflexion sera exclusivement placé sous le signe de Bonnefoy. Nous voudrions ainsi nous ressaisir de la mise à nu comme ce que le poète nomme un « retournement vers l'autre, infini » (*P&G*, 1230) dans son dernier essai publié *La Poésie et la Gnose* (2016). Ce « retournement », nous le considérerons en trois points : aimer les choses finies à perte de vue, « recentr[er] les mots, franchies les bornes du rêve, sur la relation à autrui » (*P&I*, 482), et considérer, en la nudité, « notre signe mutuel de reconnaissance » (*EM*, 1031). Si pour la commodité de l'exposé, nous aborderons ces trois points successivement, il importe de préciser qu'ils se déploient en un seul et même acte qui est d'*aimer*, en ce qu'ils relèvent d'une même décision éthique et ontologique dont « la poésie, comme l'amour » assume, pour le poète, le devoir depuis le texte « Paul Valéry » (1965) : « La poésie, comme l'amour doit décider que les êtres sont[2] ». Nous citerons ici aussi bien les premiers essais de Bonnefoy, publiés dans *L'Improbable et autres essais* que des textes en prose plus récents comme *Remarques sur l'horizon* (2008), capitale pour ce point de la réflexion, mais limiterons le corpus à proprement parler « poétique » à la production des dix dernières années du poète, des deux « variantes » de la sortie du jardin écrites en 2006 et reprises dans *La Longue Chaîne de l'ancre* (2008) aux derniers recueils publiés, *L'Heure présente* (2011), *Digamma* (2012) et *Ensemble encore* (2016).

Nous partirons de l'idée, amorcée dès l'introduction générale, que la mise à nu poétique d'un être correspond au *passage* « de la perception maudite à l'amour » que Bonnefoy identifie comme une « prescience de l'invisible » dans le récit maintes fois convoqué de sa rencontre avec la salamandre. Ces mots permettent de mieux approcher les thématisations *a priori* contradictoires de la mise à nu à l'aune de la notion d'invisible par différents phénoménologues, mais ne s'y réduisent pas – ainsi en est-il de « l'invisible [qui] n'est pas seulement révélation en lui-même de part en part » mais qui « définit justement la nature de cette révélation[3] »

[2] Yves Bonnefoy, « Paul Valéry », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 101.

[3] Michel Henry, L'essence de la manifestation, *op. cit.,* p. 551.

(Michel Henry), de la nudité infinie du visage « ni vu, ni touché[4] » de l'Autre (Levinas), de la « promesse elle-même promise » de la voix nue et « invisible[5] » (Jean-Louis Chrétien) ou de « l'amour [qui] aime à perte de vue[6] » (Jean-Luc Marion). Ces concepts, que nous avons convoqués à divers endroits de notre réflexion pour affiner notre compréhension de la mise à nu poétique, se révèlent pourtant insuffisants pour élucider le sens que le mot « invisible » revêt sous la plume du poète. Nous inverserons ici notre démarche pour souligner les écarts plutôt que les similitudes entre ces définitions conceptuelles et la définition *poétique* que Bonnefoy offre à penser de l'invisible, comme l'amour à l'infini ou à perte de vue de l'autre être.

Présent à plusieurs moments de l'œuvre, le mot « invisible » est toujours intimement associé par Bonnefoy à une indivisible unité et son approche, lorsqu'elle devient possible par la mise à nu poétique, est presque toujours donnée comme un synonyme de l'amour. Ainsi en est-il du dévoilement de la salamandre dans « La poésie française et le principe d'identité[7] » (1965) : « Disons – bien que cette expérience soit peu dicible – qu'elle s'est dévoilée, devenue ou redevenue *la* salamandre […]. Et moi, […] je suis passé de la perception maudite à *l'amour, qui est prescience de l'invisible*[8] ». Là s'ébauche une première définition de l'amour qui se porte à l'invisible, mis à nu dans le mot poétique malgré la « perception maudite » à laquelle conduit l'« angoissante tautologie des langues[9] ». Une trentaine d'années plus tard, dans l'essai « Le désir de Giacometti[10] » (1991-1992), Bonnefoy dialogue avec une phrase aussi simple qu'énigmatique de Giacometti, « C'est comme si je ne savais pas ce que désirais voir[11] », pour y « répondre » :

> Voir selon l'axe de l'être, qui est comme perpendiculaire aux articulations des aspects, aux syntagmes de la signification, voir, pleinement, ce ne peut être qu'*aimer.* […]. Là, dans simplement une image, c'est bien en vain qu'il peut espérer *appeler l'invisible dans le visible*. […]. [Mais] ne pas s'autoriser à savoir ce qu'est l'enjeu de sa recherche, et ainsi se garder au plan de l'art mais avec la fièvre de l'étonnement

[4] Emmanuel Levinas, Totalité et infini. Essai sur l'extériorité, op. cit., p. 211.

[5] Jean-Louis Chrétien, *La Voix nue*, *op. cit.*, p. 7.

[6] Jean-Luc Marion, *Le phénomène érotique*, p. 124.

[7] Ce texte a paru dans la *Revue d'esthétique,* juillet-décembre 1965, numéros 3-4, pp. 335-354 et en tirage très limité avec deux eaux-fortes de Raoul Ubac, à la Galerie Maeght, en 1967. Il a été repris dans *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, pp. 245-273. Voir annexes, figure 50.

[8] *Ibid.*, pp. 249-250.

[9] *Ibid.*, p. 249.

[10] C'est là un des essais du catalogue *Alberto Giacometti : sculptures, peintures, dessins,* Paris-Musées, 1991, de l'exposition du musée d'Art moderne de la ville de Paris (30 novembre 1991 au 15 mars 1992).

[11] *Id.*, « Le désir de Giacometti », *Dessin, couleur et lumière*, *Le Nuage rouge*, *op. cit.*, p. 453. Nous soulignons.

> qu'on éprouve, de l'inquiétude que l'inaccessible suscite, c'est préserver, réciproquement, une sorte de mystérieuse espérance qui fait qu'on ne se résigne pas […] : d'où suit qu'on reste alors *bien près*, tout de même, de ce *désir de plus que la vue* à quoi la mimésis se refuse[12].

Ici, le premier extrait oppose à la perception des aspects et aux schèmes de signification, un « voir selon l'axe de l'être » qui revient à « aimer » et qu'on peut entendre comme la « prescience de l'invisible ». Les deuxième et troisième extraits dialectisent l'impuissance de l'image à atteindre cet « invisible » et la « mystérieuse espérance » qu'elle renferme pourtant, en sa tension vers « ce désir de plus que la vue » – Bonnefoy réitère ici son refus de l'iconoclasme tout autant que de l'idolâtrie[13]. Enfin, dans *Remarques sur l'horizon*[14] (2002), le mot que le poète cherche à substituer au mot « horizon », qui thématise ce « désir de plus que la vue » mais qu'il voudrait remplacer, pourrait bien être l'« amour » :

> Les mots n'offrent le plein de leur sens que si c'est "là-bas", à un horizon, que nous contemplons ce qu'ils disent. Ici nous voyons trop en détail, la pensée se loge dans des aspects trop nombreux, s'y déploie en trop de formules : et tout est ainsi livré au désir de posséder, de comprendre. Là-bas, *le tout prime sur les parties, les choses en redeviennent des êtres*. […]. Horizon, un mot pourtant que je n'aime pas, j'en voudrais un autre. Un qui, de son rebord escarpé, tendrait la main à notre parole pour qu'elle grimpe vers lui, dans l'*invisible*. (*LLCA*, 807 et 810)

1. L'horizon de la finitude. Aimer à perte de vue

Ces trois extraits sont chacun intimement lié aux réflexions du poète sur la représentation artistique au sens large, soit par l'objet du propos (Alberto Giacometti pour « Le désir de Giacometti), soit par les œuvres picturales qui les accompagnent dans la publication – les eaux-fortes de Raoul Ubac pour « La poésie française et le Principe d'identité et les sept lithographies de Farhad Ostovani pour *Remarques sur l'horizon*. Dans ce dernier texte cité, la notion d'horizon apparaît comme le « lieu » même de l'invisible, dans lequel, selon le mot du

[12] *Ibid.*, p. 466, p. 468 et p. 470.

[13] Voir *P&I*, 485 : « En bref, [la poésie] a dénoncé l'Image mais pour aimer, de tout son cœur, les images. Ennemie de l'idolâtrie, elle l'est autant de l'iconoclasme. »

[14] Ce texte est publié pour la première fois dans la *Revue de Belles-Lettres* (Genève), numéros 3-4, décembre 2002, puis avec sept lithographies de Farhad Ostovani par l'Atelier Raynald Métraux, à Lausanne, en 2003. Il sera repris dans *La Longue Chaîne de l'ancre*, Paris, Mercure de France, 2008, puis dans *L'Heure présente et autres textes*, Paris, Gallimard, « NRF », 2014, pp. 129-138. Il est ici cité dans l'édition de la Pléiade des *Œuvres poétiques*, *op. cit.* Voir annexes, figure 51.

poète, les « choses », délivrées de ce qui, dans la perception, les dissèque et les analyse sous des aspects distincts, sont mises à nu dans leur unité (« le tout prime sur les parties ») et « en redeviennent des êtres ». Ainsi que nous l'indique Michel Collot dans la section « Le visible et l'invisible » de son livre *La poésie moderne et la structure d'horizon* (1989)[15], la notion d'horizon rencontre une conceptualisation abondante dans le travail des phénoménologues. Husserl affirme dans *Expérience et Jugement* que « [l]'horizon fait partie de la structure de l'expérience », conférant à la notion une portée structurelle dans la perception de l'espace, du temps et de la relation intersubjective[16]. Dans *Phénoménologie de la perception,* Merleau-Ponty, que nous avons mobilisé dans notre étude de la nuit (chapitre 7), « repense » la structure d'horizon « en fonction de la notion de perspective*,* qui fait mieux apparaître le caractère incomplet et inachevable de toute perception » et « la part d'invisible que comporte toute visibilité[17] ». Délaissant la phénoménologie de la perception, la philosophie de Heidegger, qui nous a été précieuse pour saisir la proximité du mystère (chapitre 6), se présenter comme une

[15] Voir Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, et notamment les sous-parties « Le visible et l'invisible » (p. 15 à p. 45) et « Horizon et altérité » (p. 77 à p. 93) de la première partie de l'ouvrage : « La structure d'horizon ». Le critique y livre une analyse très riche de la notion d'« horizon » à l'aune de la phénoménologie qu'il mobilise pour lire un vaste corpus de poésie moderne (dont Yves Bonnefoy), ouvrant des perspectives qui rejoignent nos préoccupations, telle que la relation que la poésie établit avec autrui dans le temps et l'espace. Dans notre hypothèse de faire de la notion d'« horizon » une pierre angulaire de la mise à nu poétique, nous sommes naturellement redevables à cet ouvrage décisif dans le champ de la critique littéraire. Nous entendrons néanmoins ici l'« horizon » en nous limitant à ce qu'en entend Bonnefoy dans ces quelques « remarques ». Celles-ci, en ce qu'elles suggèrent une remise en cause des images en faveur de l'être réel, nous semblent en certains aspects diverger des positions de Michel Collot, notamment pour ce qui concerne la notion même de dévoilement. Le critique aborde en effet les questions de l'« intersubjectivité » et d'« autrui comme horizon » dans la première partie de son livre, pour aboutir, dans la dernière, à une étude stylistique de « l'espace des figures » – l'« allotopie », la « distance » et la « "figure porte absence" ». Ce cheminement le mène à conclure que « [l]e langage des figures met donc en valeur à la fois la face sensible du signe, son signifiant, et son contenu concret, son référent » (*ibid.,* p. 250). Le dévoilement poétique se trouve ainsi confié aux figures et en particulier à la métaphore, notamment par l'intermédiaire des linguistes : « "Grâce à la métaphore, c'est tout le champ du visible qui vient trouer le discours" » (Jean Molino, Françoise Soublin, Joëlle Tamine, « Problèmes de la métaphore » dans *Langages* n° 54, 1979, pp. 5-40, cité par Michel Collot, *ibid.,* p. 249). Pour Bonnefoy, à l'inverse, la métaphore sacrifie l'être réel à la visée esthétique et empêche ainsi le dévoilement poétique de l'autre être, dont seule la métonymie peut rendre compte : « La métonymie est la mémoire de la personne en sa finitude […] par opposition à la métaphore, qui sert à la cause de l'art […]. », « Apparentements et filiations », *La Conscience de soi de la poésie*, *op. cit*., p. 341.

[16] Husserl, *Expérience et Jugement,* Paris, Presses Universitaires de France, « Épimethée », 1970, p. 35, cité par Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 15. Nous reprenons ici telles quelles les grandes lignes de l'enquête très complète menée par Michel Collot ainsi que les philosophes qu'il mobilise, pour dessiner une vision d'ensemble de la notion d'horizon dans la phénoménologie, que nous aimerions mettre en perspective avec l'horizon de Bonnefoy.

[17] Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 23. Comme le précise le critique qui cite le philosophe quelques pages plus loin, Merleau-Ponty « redéfini[t] l'Être » à partir de cette structure de la perception qu'il lui paraît nécessaire de « réintégrer à l'Être, qui est donc échelonné en profondeur, se cache en même temps qu'il se dévoile, est abîme et non plénitude », Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 106.

« phénoménologie de l'inapparent[18] » selon le mot même du philosophe. Pour autant, Heidegger n'en répond pas moins, d'après Michel Collot, « à des implications fondamentales de la structure d'horizon, même si elle prétend se passer du secours de cette notion[19] », menant le critique à en conclure que « [l]a définition de l'Être comme voilement *et* dévoilement, éclosion *et* réserve, éclaircie *et* retenue, repose sur la co-appartenance du visible et de l'invisible, c'est-à-dire sur la structure d'horizon[20] ».

Ces diverses approches de la notion d'horizon par les philosophes diffèrent des « remarques » de Bonnefoy en ce que celui-ci envisage l'horizon à l'aune du langage et non pas de la perception seule et qu'il le mobilise pour désigner les « êtres » et non l'« Être ». De là découle aussi le lien fondamental entre l'amour et l'horizon, qui apparaît dans les premières lignes du même texte :

> Parlons de l'horizon, mes amis, de quoi pourrions-nous parler d'autre ?
> Toujours nous parlons de lui, ou plutôt en lui. Quand nous formons des projets, quand nous aimons.
> Quand nous aimons, car aimer, un être, un chemin, une œuvre, c'est voir que cette ligne là-bas, si loin à l'avant, cette ligne toute lumière, est tout autant ici même à les traverser, les retraverser, comme sur la plage la mer vient et revient dans le sable, y soulevant puis laissant retomber l'algue remuante, la vie obscure. (*LLCA*, 805)

Ces lignes « rapatrient » – toujours selon un terme emprunté à Patrick Werly – l'horizon non pas seulement en l'être ou la chose aimés en leur singularité (« un être », « un chemin », « une œuvre »), mais aussi, et de manière plus étonnante peut-être, dans l'« ici » et « maintenant ». Nous notons aussi que cette approche de l'horizon, intimement liée à l'amour (« quand nous aimons »), place de nouveau de celui-ci sous le signe d'une « prescience de l'invisible », car « aimer […] c'est voir » le point de fuite d'une ligne, qui a cependant la particularité d'être « là-bas » « tout autant » qu'« ici ». De même qu'un paysage peut s'étendre « à perte de vue », l'horizon désigne ici l'être aimé à perte de vue, à la différence près – mais qui est fondamentale – que ce n'est pas parce qu'il échappe à la perception visuelle par une trop grande distance qu'il se dérobe à la vue. Car à la différence du paysage imperceptible à l'œil nu en raison de son étendue, faisant ainsi signe vers l'incomplétude inhérente à la structure même de la perception[21], l'être fini recèle un invisible qui n'est pas provisoire. En cela, l'horizon, et bien

[18] Martin Heidegger, Séminaire de Zähringen, *Questions IV*, *op. cit.*, 1976, p. 365.

[19] Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 36.

[20] *Ibid.,* pp. 40-41.

[21] Au sens de l'invisible qui participe de la structure de la perception pour Merleau-Ponty telle qu'il la définit dans *Le Visible et l'Invisible* : « C'est la visibilité même qui comporte une non-visibilité. », *op. cit.*, p. 295.

que le terme fasse partie du champ sémantique de l'espace, est bien plus une métaphore dans son application à l'étendue spatiale qu'elle n'en est une pour la profondeur invisible de l'être fini et proche. S'il est du paysage, l'horizon est ainsi autant celui des herbes hautes d'ici que du ciel là-bas, comme dans cette aquarelle *Horizon II*[22], peinte en 2017 un an après la mort du poète par Farad Ostovani, dont sept lithographies accompagnent *Remarques sur l'horizon* à leur parution en 2003, ou comme « La voix entendue près d'un temple » (*L'Heure présente*) par un couple mort[23] :

> Ils savent que c'est dehors mais tout près. À deux pas dehors, à gauche de cette autre porte qui ouvre devant eux sur l'herbe très haute dans la lumière, une herbe désordonnée, cachant presque l'horizon des montagnes bleues. Une herbe avec des fleurs jaunes. (*HP*, 952)

Dans la suite des *Remarques sur l'horizon*, la profondeur invisible se donne au poète sur un « chemin » qu'il emprunte, un « chemin » aimé aux côtés d'un « être » et d'une « œuvre » :

> Je prends ce chemin, il est étroit, il s'enfonce entre deux petites buttes, des arbres l'enveloppent aussi, se resserrent autour de moi, au-dessus de moi, j'ai bonheur de le savoir familier, avec ces mille vies de sa profondeur qui se sont habituées à moi. Mais plus bas que les pépiements, les ébrouements, les envols, ce son léger et ininterrompu que j'entends, c'est le « là-bas » des collines de l'horizon qui, bien qu'invisible, m'accompagne. Tenant cet instant présent, cet instant d'ici, en ses mains que j'aperçois, bleues ou ocre et rouge, dans une déchirure des pins et des petits chênes. (*LLCA*, 805-806)

Le chemin « étroit » et « familier » par les « mille vies de sa profondeur », est « traversé » d'un horizon invisible, plus silencieux que celles-ci mais qui « accompagne » tout autant le poète. « Bien qu'invisible », le « là-bas » de l'horizon est pourtant bien « ici », dans l'image des mains qui n'est pas tant une métaphore que la courbure et la couleur réelles que prend toute chose qui rougit ou bleuit sous la caresse immatérielle mais réelle de la lumière. On peut mettre en regard cet horizon « tenant cet instant présent, cet instant d'ici, en ses mains » pour en dévoiler l'invisible profondeur, avec ces vers de Pierre Jean Jouve dans *Les Noces* :

> Sur toute l'épaisseur de la chose qui luit au lointain
> Et sur le cœur qui bat contre cœur à minuit
> Et sur l'esprit des eaux et sur celui des lunes

[22] Voir annexes, figure 52.

[23] Voir la notice de Patrick Née du recueil *L'Heure présente*, dans Yves Bonnefoy, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 1591.

Funèbres des marais non éloignés des tombes
Des bien aimées jadis possédées et sur leurs fantômes
Sur le flanc vert de la prairie et du noyer
Abandonné… (*Noces*, 181)

L'« épaisseur de la chose qui luit au lointain » atteste bien d'un horizon invisible dans le « spectre de toutes choses vues » (*ibid.*, 177), aussi bien le « noyer » que les amants nocturnes et même les fantômes de celles qui fussent jadis aimées, mais alors que le poète des *Noces* se dit « abandonné » dans le dernier vers qui coupe court à l'énumération lyrique par sa brièveté, le poète de *L'Heure présente* est étreint par les arbres qui « se resserrent autour de [lui] ») et l'invisible qui « [l']accompagne ». De même, si l'horizon lointain est tout autant ici à « traverser » les « Feuilles qui bougent » toujours dans *Noces*,

Les feuilles tremblaient et dispersaient des mains
Tremblantes sur le haut des rives
Quelquefois vers la mer suave et quelquefois
Sous l'haleine sans souffle et le dieu sans nuage, (*ibid.*)

ce dieu sans nuage est bien plutôt un nuage sans dieu dans les paysages de Bonnefoy. Dans le sonnet « Le jardin » du recueil *Raturer outre* (2009), repris dans *l'Heure présente,* le jardin est comme un Éden déserté par le regard divin qui surveille et châtie, rapatrié, là encore, « dans rien que la vie » : minime parcelle de nature apprivoisée, « morceau tendre de campagne » (*F&M*, 251) comme le nomme René Char dans « Bien Égaux », ce lieu intime se donne pourtant, dans le premier tercet, comme un « *hortus non conclusus,* illimité » (*HP*, 937). Le poète inverse ici le motif hautement symbolique de l'« *Hortus conclusus* » – « jardin clos » – qui réfère à Marie dans le Cantique des cantiques (IV, 12), par extension au lieu de l'Annonciation et à « l'*hortus conclusus* de la relation à la mère » (ER, 1585) dans *L'Écharpe rouge* (2016)*,* comme nous l'indique Patrick Née dans les notes des *Œuvres complètes*[24]. Ce carré de nature illimité, sur lequel veille « Pomone », nymphe du jardin et divinité des fruits, doué du pouvoir de « […] calmer / Pour une heure le mal dans la blessure », apporte réconfort et apaisement :

Nuées le ciel, mais tout aussi amène

[24] *Ibid.*, p. 1595.

L'ondée brillante entre ses mains paisibles,
Et peut-être un orage : mais ce soir,
Quand tout aura repris dans rien que la vie. (*HP*, 937)

Dans ce lieu éclairé par les « mains paisibles » du ciel et apprivoisé par la main de ceux et celles qui y vivent, nul dieu n'apparaît mais « […] rien que ciel et terre / Se penchent, t'aimant bien, sur ton rêve de toi » (*ibid.*).

Dans une présentation de l'œuvre de Bonnefoy publiée en 2005, Patrick Née, citant le poète dans *Remarques sur le regard* (2002), rappelle la distinction que le poète établit entre le « regard » et les « yeux » pour expliquer que « si ceux-ci sont du côté de la conceptualisation dans leur perception même de l'apparence sensible, celui-là s'avère "l'expérience de l'infini au sein du fini", permettant alors que l'"art soit la guérison du concept"[25] ». Plongeant dans la profondeur infinie de la chose finie, le « regard […] sur la chose », comme le poète l'écrivait déjà dans *Remarques sur le dessin* (1993), est ainsi « toujours ce saisissement de l'esprit qui voit de l'invisible labourer soudain, retourner, briser le visible », faisant de « l'apparence » un « apparaître[26] ». Dès 1965, dans « La poésie française ou le principe d'identité », à la rencontre avec la salamandre, succède une définition de l'invisible à l'aune du visible, cette fois du « point de vue de la parole » : « L'invisible, il faut le dire à nouveau de ce point de vue de la parole, ce n'est pas la disparition, mais la délivrance du visible. L'espace et le temps tombés pour que se redresse la flamme où l'arbre et le vent deviennent destin[27] ». Cette « délivrance du visible » ou, comme l'écrit Patrick Née, « cette perspective révolutionnée, qui coupe court au mythe fondateur de l'enfermement d'une présence dans une forme[28] » est, pour le poète, à mettre en lien avec « son intériorisation de la lecture de Plotin[29] » et « sa lecture précoce, dès les années quarante, de Kierkegaard[30] ». Ces deux références philosophiques révèlent deux aspects fondamentaux de l'invisible dans la poétique de Bonnefoy : la mise à nu d'une unité et le passage du stade esthétique au stade éthique.

---

[25] Patrick Née, *Yves Bonnefoy*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française, 2005, p. 58. Pour la citation de Bonnefoy, voir *Remarques sur le regard. Giacometti, Picasso, Morandi,* Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 14.

[26] Yves Bonnefoy, *Remarques sur le dessin,* Paris, Mercure de France, 1993, pp. 72-73, cité par Patrick Née, *ibid.*, p. 59.

[27] Yves Bonnefoy, « La Poésie française et le Principe d'identité », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, pp. 252-253.

[28] Patrick Née, *Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 59.

[29] *Ibid.*

[30] *Ibid.,* p. 61.

« Voir » l'infini dans la chose finie n'est en effet pas pour le poète un impératif esthétique de la poésie, laquelle serait amenée à transfigurer ou à idolâtrer la chose – telles la vision prophétique des « Mages romantiques[31] » ou encore la « sublimation de la matière » et la « concrétisation sensible de l'Idée[32] » dans le symbolisme – mais son devoir éthique de connaître l'autre être en son unité. À la fin du récit de la rencontre avec la salamandre, la « prescience de l'invisible » s'éclaire ainsi d'un sens qui, en tant que tel, n'appartient qu'à l'intime cohérence de la pensée et de la poétique de Bonnefoy :

> Comment dire le vrai réel par un autre mot, en effet ? Cet *invisible*, ce n'est pas un nouvel aspect qui va se révéler sous d'autres insuffisants ; c'est plutôt que tous les aspects, coagulations du visible, se sont dissous en tant que figures particulières, sont tombés comme les écailles d'une mue dans la connaissance, *ont découvert le corps de l'indissociable*[33].

Si la poésie *aime* ce qui meurt par la mise à nu de son invisible unité, cet invisible n'est donc ni exactement la toujours possible révélation d'« un nouvel aspect » non encore révélé (Merleau-Ponty), ni l'épiphanie du visage surplombant les aspects visibles comme un principe de plus haute importance (qui commande un impératif éthique chez Levinas) ni l'Éclaircie de l'Être caché (Heidegger) ni même l'essence de la manifestation (Michel Henry[34]). Cet invisible est dans la nudité indivise des êtres et des choses : si elles apparaissent séparées et généralisables à la vue (au sens sensoriel comme au sens intellectuel du terme), une unité invisible les sous-tend. Voir « que cette ligne là-bas, si loin à l'avant » est « tout autant ici même » à « traverser » la chose aimée, comme chiffre de sa profondeur et de son unité invisibles, c'est cela que nous entendons par l'« éthique de la mise à nu ». L'horizon de l'être aimé, en ce sens, nous semble être à la fois ce qui disparaît en amont d'une « vie obscure » et en même temps ce qui échappe

[31] Paul Bénichou, *Les Mages romantiques,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1988.

[32] Ces deux expressions sont de Laurent Jenny : « Tout en devenant langage, l'expression poétique retient dans sa forme certains aspects de l'être originaire. Selon que l'on conçoit cet être métaphysiquement ou matériellement, cette retenue prend la forme d'une sublimation intelligible de la matière ou d'une concrétisation sensible de l'Idée. » *La fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 33.

[33] Yves Bonnefoy, « La Poésie française et le Principe d'identité », *l'Improbable et autres essais, op. cit.,* p. 250.

[34] Michel Henry est à ce titre probablement le phénoménologue dont la thématisation de l'invisible se rapproche le plus de celle que nous essayons de mettre en lumière chez Bonnefoy. En témoigne le titre du roman le plus célèbre de Michel Henry : *L'amour les yeux fermés,* où l'invisible ne doit pas être compris comme la part encore non dévoilée du visible, mais comme le fondement en droit à jamais caché de toute manifestation. Voir Michel Henry, *L'amour les yeux fermés,* Paris, Gallimard, 1976.

à la vue dans le visage infini de l'autre, comme le dénuement essentiel de l'être mortel[35]. Dans les deux cas, le terme décrit la finitude – pouvant se manifester autant dans une feuille de lierre que dans une pierre ou un cri d'oiseau – en tant pourtant qu'elle ouvre vers l'infini[36], et même, en tant qu'*elle seule* peut ouvrir à l'infini :

> Il faut savoir appréhender cet infini qui ne se révèle que par le resserrement de la finitude sur soi. Et il le faut d'autant plus que ce sera accéder à l'autre intuition majeure au sein de la relation entre les existants que nous sommes. Car percevoir l'infini dans un arbre ou une pierre ou une personne, c'est donc reconnaître de quoi est faite leur présence ici, devant nous, en son unité : et combien alors cette présence se montre-t-elle différente de toutes les autres possibles, combien est-elle ce qu'on ne verra jamais ailleurs ou une autre fois ! C'est un absolu, cela, il n'y a pas d'autre mot pour dire cet effet d'unicité sur l'esprit, et cet absolu est aussi bien en nous, nous nous en rendons compte alors, ce qui nous porte à même hauteur, nous permettant de substituer à l'effroi devant nos limites le sentiment de l'illimité de dedans ; de dissiper l'angoisse, que suscitent l'espace et ses horloges, dans la paix qui résulte des grands attachements : de ce qu'on appelle l'amour[37].

Dans ces lignes, percevoir l'infini « dans un arbre, ou une pierre, une personne », c'est bien en effet accomplir le passage « de la perception maudite à l'amour, qui est prescience de l'invisible » comme l'écrivait le poète dans « La Poésie française et le Principe de l'identité ». Appréhender l'infini en l'autre être, présent « ici, devant nous, en son unité », c'est donc l'aimer. En effet, l'infinité par laquelle seule l'unicité de l'autre se manifeste – puisque l'infinité n'est pas résorbable dans la sélection et l'abstraction inhérentes à la généralité perceptive – signifie alors son absoluité que seul l'amour pourra révéler. Aimer autrui, c'est

---

[35] Là se dessine en même temps un rapprochement et un écart de la pensée de Bonnefoy avec celle de Levinas. Si tous deux refusent de « subordonner la relation avec *quelqu'un* qui est un étant (la relation éthique) à une relation avec l'*être de l'étant* qui, impersonnel, permet la saisie, la domination de l'étant (à une relation de savoir) » comme l'écrit Levinas dans *Totalité et infini* pour critiquer Heidegger, le geste éthique de la mise à nu qui leur est commun épouse des modalités différentes. D'abord parce que, comme nous l'avons déjà mentionné, Bonnefoy ne limite pas la définition de l'autre être à « quelqu'un » mais inclut aussi bien l'arbre que l'oiseau ou même la pierre, en tant que ceux-ci sont des métonymies de la finitude tout autant que de la présence. En outre, dans les textes que nous avons lus, le poète donne un tout autre sens à l'horizon que Levinas, qui accuse le terme d'éclipser l'étant derrière l'être sous la plume des phénoménologues : « [l]a phénoménologie tout entière, depuis Husserl, est la promotion de l'idée de l'*horizon* qui, pour elle, joue un rôle équivalent à celui du *concept* dans l'idéalisme classique ; l'étant surgit sur un fond qui le dépasse comme l'individu à partir d'un concept. » Plus loin dans l'essai, le terme d'horizon est de nouveau critiqué car il ne peut qualifier la transcendance du visage invisible : « Voir, c'est donc toujours voir à l'horizon. La vision qui saisit à l'horizon ne rencontre pas un être à partir de l'au-delà de tout être. » Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 35 et p. 209.

[36] Voir le chapitre VII du livre de Patrick Werly, « L'infini dans le fini et l'absolutisation du singulier », *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin*, *op. cit.*, pp. 197-219.

[37] Yves Bonnefoy, *Art et nature. Les enjeux de leur relation,* Tesserete (Suisse), Pagine d'Arte, coll. « Ciel vague », 2009, p. 16-17 (repris dans Yves Bonnefoy, *Farhad Ostovani,* Aux Éditions des Cendres, 2013), cité par Patrick Werly, *ibid.*, p. 204.

donc aussi se tenir au seuil de l'absolu[38], car de l'absolu, l'amour de celui-ci en est l'unique seuil : « le seuil unique de l'absolu, […] est la chose quelconque, vraiment aimée comme telle[39] ». Et, mentionnant de nouveau le terme fondamental d'« horizon », c'est ce que dira de nouveau le poète dans *La Poésie et la Gnose* (2016), que la poésie « [c]'est fondamentalement, un refus de désespérer : du négatif, puisque c'est le refus du rêve, mais avec les yeux par-delà cet horizon au ciel bas, fuligineux – le "couvercle" baudelairien – sur le positif infini de la finitude à attester, à revivre » (*P&G*, 1229).

2. « Recentrer les mots sur la relation à autrui »

Nous partirons ici de l'essai *La Présence et l'Image* (1981), qui, selon Patrick Née, constitue « le sommet de la conscience critique du poète[40] ». En effet, cet essai qui pose, toujours d'après Patrick Née, la dialectique de la présence et de l'image dans l'acte poétique, est décisif pour éclairer l'ensemble de notre réflexion sur la mise à nu qui, dans la dialectique des rêves de nudité et des gestes de transgression, est l'acte d'aimer ce qui meurt. Mais de manière intimement liée, il ouvre aussi une « voie vers l'autre » (Michael Brophy) et plus spécifiquement vers l'autre féminin, qu'illustre l'ensemble de l'œuvre de Bonnefoy. Le « détour » par les étapes artérielles qui structurent l'essai *La Présence et l'Image* nous permettra ici de requalifier la mise à nu poétique comme une éthique, par la « tâche précise » de « recentre[r] les mots, franchies les bornes du rêve, sur la relation à autrui, qui est l'origine de l'être » (*P&I*, 482).

2.1. *La Présence et l'Image* ou une mise à nu dialectique

Le poète y évoque d'abord une première loi de l'écriture, qui est la « clôture de l'écrit », régie par un puissant désir de retrouver un paradis perdu : « Un désir est en nous, vieux comme l'enfance, qui cherche en toute occasion ce qui peut remplacer le bien qui nous a manqué presque à l'origine […] » (*P&I*, 475). Cette carence, habitée par une nostalgie incompressible et un désir de retour, mène, « par la grâce ambiguë des mots », à choisir en les choses qu'on

[38] Voir ce qu'Yves Bonnefoy écrit de la peinture d'Alexandre Hollan, *ibid.* : « le passage de la perception de l'infini à l'attestation d'absolu a décidé d'une vie ». Voir annexes, figure 53.

[39] *Id.*, « La Poésie française et le Principe d'identité », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, pp. 253-254.

[40] Patrick Née, notice du recueil *La Présence et l'Image* dans Yves Bonnefoy, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 1491.

écrit, « les aspects qu'agrée ce désir, et bâtir avec eux, avec eux seuls, la scène où jouer son rêve » (*ibid.*). Comme l'a d'ailleurs révélé l'image du corps nu de la femme qui cristallise d'innombrables rêves de nudité, le rapport à l'autre est profondément contaminé par ce désir qui pourtant dangereusement conduit à esquiver l'autre être :

> Des êtres ou des objets évoqués de cette manière, beaucoup sera donc perdu, et en particulier leur exister propre, ce droit qu'ils ont d'être là, en dépit de celui qui rêve, en conflit avec son idée du monde, en accord par contre avec la nécessité qu'il dénie ; appelons cet au-delà de nos représentations, cet éternel censuré, la finitude, puisque si nous savions l'écouter, il nous assignerait nos limites. Un monde a été détruit – aboli, disait Mallarmé –, celui au sein duquel nous serions mortels ; et en retour ce qui a pris forme dans le poème, c'est un monde encore, bien sûr, un monde souvent cohérent, en apparence complet. (*P&I*, 475)

La représentation de la nudité, réactivant l'imaginaire biblique du péché originel et du paradis perdu, est étroitement liée à ce désir de ce « qui nous a manqué presque à l'origine », un monde à l'image de l'Eden où les êtres seraient immortels et où nous redeviendrons des êtres innocents sans avoir encore à maîtriser les concepts et prendre conscience de notre finitude : un monde en somme où nous serions de nouveau des enfants. Cette « nudité amont », pour reprendre un terme cher à René Char, qu'elle soit celle d'une enfance avant le langage, état à jamais perdu, ou qu'elle soit celle de Adam et Ève avant le péché, état là aussi à jamais perdu ou n'ayant jamais existé, est une métonymie de ce bien dont nous manquons et que nous « cherchons en toute occasion à remplacer ». Ainsi ces propos de Bonnefoy éclairent ce que nous avons décrit dans les trois premiers chapitres de ce travail par les rêves érotiques de nudité féminine : l'autre féminin est en effet un observatoire particulièrement révélateur du rêve dans l'écriture, car comme l'écrit toujours Bonnefoy dans une préface qu'il rédige aux *Poésies* de Marceline Desbordes-Valmore, « nos clôtures, nos rêves sont masculins[41] ».

Mais qu'en est-il des transgressions qui mettent à nu la mort dans le corps, qui malmènent les belles images et le nu idéal pour ouvrir le corps à ses propres limites ? La suite du propos de Bonnefoy dans *La Présence et l'Image* nous l'indique, par une « seconde loi de la création littéraire » qu'il pose aux côtés de la « clôture de l'écrit » :

> Né de l'impatience d'un jeune esprit que rebutaient des modes de vie factices, des valeurs certainement étouffantes, l'écrit permet à l'auteur de dégager de sa mémoire les traits qu'il lui parut que la société aliénait. Voici que lui revient de ces êtres refaçonnés la voix jamais entendue avant d'une fougue, d'un sentiment qu'il suppose plus véridiques […]. Quant à la finitude, que je disais abolie, qu'il est fréquent de voir que dans cette lumière des mots la mort est imaginée, on dirait aimée, comme

[41] Yves Bonnefoy, Préface de Marceline Desbordes-Valmore, *Poésies*, *op. cit.*, p. 29.

> le point final d'une plénitude ! En vérité il n'est rien d'effrayant, rien de négatif qu'on puisse croire accepter, dans la magie de la phrase, puisque tout y reprend éclat, serait-ce comme tragique ; et semblent surtout se plénifier là, semblent même se révéler dans leur valeur méconnue ces expériences du lieu, du temps, de la présence des autres êtres, que je donne pour effacés dans ce travail d'écriture, mais qui manquent aussi, c'est vrai, dans l'existence de chaque jour, que dévastent déjà tant d'écritures plus pauvres. J'appellerai *image* cette impression de réalité enfin pleinement incarnée qui nous vient, paradoxalement, de mots détournés de l'incarnation. (*P&I*, 476)

Ce que nous avons nommé « transgression » dans notre chapitres 4, avec la lecture de Bataille et Jouve, puis l'épreuve des limites, avec celle notamment d'Artaud et de Bernard Noël, mais aussi et toujours, de Baudelaire, correspond bien à cette volonté des écrivains de « dégager de [leurs] mémoire[s] les traits qu'il [leur] parut que la société aliénait ». C'est donc autrement qu'il faut comprendre l'érotisme qui imprègne les évocations du corps mort ou en voie de le devenir : par *l'image,* autant transgressée qu'elle est maintenue dans le poème, ces textes « imaginent » la mort, voire la recherchent de manière *aimante* comme le « point final d'une plénitude ». Souvenons-nous de ce que Pierre Jean Jouve magnifiquement écrit d'Hélène, figure imaginaire désirée par-delà sa mort : « Que tu es belle maintenant que tu n'es plus » (*MC,* 282). Comme dans les rêves de nudité, dans les gestes de transgression ouvrant le corps à la mort, persiste ainsi l'*image,* dont le poème ne peut se passer et qui donne « cette impression de réalité pleinement incarnée » venant pourtant de « mots détournés de l'incarnation ».

Ces deux lois de l'écriture, au demeurant indissociables, semblent se solder, pour Bonnefoy, par un acte d'amour manqué. Avec toute la force érotique dont il dispose, le poème ne semble en effet cesser de vouloir que cet autre, féminin, fut conforme à son « désir de lumière », pour citer le mot d'André Frénaud dans l'« Obscure apparue » : « Je t'ai reconnue aussitôt vue / Forme de mon désir de lumière » (*IPP*, 64). Et il se porte même à la finitude et à la mort de l'autre, entr'aperçues dans sa nudité, avec le flux érotique de mots qui lui confèrent un « éclat », « serait-ce comme tragique » ou parfois horrifiant. Dans l'image, « l'éclat qui manque à la grisaille des jours, mais que permet le langage quand le recourbe sur soi, quand le pétrit comme un sein natal, la soif constante du rêve », la « présence des autres êtres » ainsi « s'efface » ou « se perd », en faveur d'un désir et d'un monde-image qui retient des êtres les seuls aspects qu'« agrée ce désir ». Aussi pouvons-nous renouveler la question que déjà se posait Bonnefoy, dans *l'Improbable* : « Sommes-nous alors condamnés à ne rien pouvoir dire de ce que nous aimons ?[42] »

[42] Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 117.

La réponse de Bonnefoy à cette question, comme nous le savons, et que toute son œuvre poétique et critique ne cesse de réitérer avec une « inquiète certitude[43] » est « non ». Le poète, qui refuse fermement de renoncer à l'espoir de l'acte d'amour et de connaissance que peut accomplir la poésie trouve une issue à ce qui semble être l'impasse du rêve et de l'image précisément dans le rapport des poètes au rêve et à l'image :

> Au cœur même de l'écriture, il y a un questionnement de l'écriture. Dans cette absence, comme une voix qui s'obstine […]. La poésie n'est pas le dire d'un monde, aussi magnifiques en soient les formes qu'elle seule peut déployer, on dirait plutôt qu'elle sait que toute représentation n'est qu'un voile, qui cache le vrai réel… (*P&I*, 478)

Par le retournement critique de l'écriture sur elle-même, nous touchons là au sens fondamental que prend la mise à nu poétique, esquissé dans l'infléchissement des gestes de transgression (chapitre 5) avec Dupin et Bonnefoy, et prolongé dans cette deuxième section de notre travail. Comme nous avons déjà pu l'indiquer (voir l'introduction III), cette lucidité de la poésie, qui « sait » sa propre impuissance à se saisir de l'autre par l'image et « sait » de même que l'existence d'autrui excède l'écriture, existe chez tous les poètes lus. Ainsi, de Bataille, qui écrit de Madame Edwarda qu'elle n'est pas un être de papier mais de sueur, et qu'il lui faut ainsi poser sa plume car le texte ne pourra jamais témoigner de l'être réel qu'elle fut pour lui. Ainsi aussi de Jouve, qui écrit « Au fond de moi je suis persuadé d'être immortel, vanité essentielle » (*Noces*, 89), lui qui sait qu'il mourra et qu'aucun poème n'y pourra jamais rien. Ainsi de Frénaud qui, dans le poème « Vieux pays », rencontre le « défaut émouvant » de l'enfance et, parvenant à s'extraire un instant du passage du temps, constate aussitôt qu'il est revenu à la « rugueuse réalité » l'instant d'après :

> Tout se passe comme si j'attendais de l'expérience poétique se réalisant à travers le mouvement convulsif des mots un orgasme spirituel, autrement dit l'extase… *Et je fus hors du temps.* A me reporter au passage de *Vieux Pays,* il me semble que cette extase se soit effectivement produite dans la disparition de toutes les perceptions et formations imaginaires, dans l'effacement de la conscience.
>
> Mais aussitôt j'ajoute : *Je suis tôt revenu*[44]...

[43] Voir *EM*, 1030 : « Mes amis je vous lègue / La certitude inquiète dont j'ai vécu ».

[44] André Frénaud, « L'extase manquée, le rayonnement de l'objet », *André Frénaud, poète ontologique* suivi de *Onze poèmes d'André Frénaud, op. cit.,* p. 50.

Ainsi encore de Desnos, qui écrit « J'ai tant rêvé de toi que tu perds ta réalité. / Est-il encore temps d'atteindre ce corps vivant / et de baiser sur cette bouche la naissance / de la voix qui m'est chère », sachant qu'il ne pourra toucher ce corps perdu de nouveau, mais qui, dans l'émouvant « Comme une main à l'instant de la mort », veut croire que seul l'amour (et non le monde-image) est « perpétuel » :

> Il n'est plus temps, il n'est plus temps peut-être de me voir,
> Mais la feuille qui tombe et la roue qui tourne te diront
> Que rien n'est perpétuel sur terre,
> Sauf l'amour,
> Et je veux m'en persuader[45].

Dans les quatre poétiques que nous avons isolées, nous avons essayé de décrire, par les configurations que sont le mystère, la nuit, le manque et l'invisible, la mise à nu poétique comme un geste de connaissance pleinement conscient que l'objet vers lequel il tend lui échappera toujours. La qualité de « connaissance » dont peut se prévaloir la poésie tient précisément à cette conscience-là, du connaître impossible ou de la vaine connaissance et se mue en amour toujours précisément dans cette même conscience. C'est ce que formule Bonnefoy dans la suite de son essai, en énonçant cette confiance renouvelée en la poésie malgré le constat de ses échecs, voire grâce à eux :

> Oui, il y a chez les poètes une pensé de cette aporie, une réponse à cette inquiétude, et elle est centrale chez eux et elle est claire. Quelles que soient les dérives du signe, les évidences du rien, dire *Je* demeure pour eux la réalité comme telle et une tâche précise, celle qui recentre les mots, franchies les bornes du rêve, sur la relation à autrui, qui est l'origine de l'être. (P&I, 482)

Parce que la poésie se fonde et se recentre sur la « relation à autrui, qui est l'origine de l'être », dans les rêves et les images qu'elle déploie mais dont elle sait qu'ils sont en deçà d'un être, elle est ainsi une voie donnée à l'amour de l'autre. Il en est peut-être même la seule voie, car, toujours d'après Bonnefoy : « […] en vérité, cette conscience qu'on prend de l'enfermement dans le signe c'est la seule voie qui permette au sujet parlant de rejoindre un autre sujet, d'en partager – en creux peut-être mais pleinement – une dimension d'existence » (*ibid*.).

[45] Robert Desnos, « Comme une main à l'instant de la mort », *Corps et biens*, Paris, Gallimard, « NRF », 1968 [1930], p. 120.

C'est ainsi que nous arrivons aux dernières affirmations que le poète formule dans cet essai sur une poésie qui *se sait* approche et non saisie, nuit et non lumière, mystère et non explication, manque et non rétablissement de l'absence. C'est que les rêves et les transgressions de l'Image qui traversent les poèmes, si toujours nous suivons Bonnefoy, formulent déjà un amour de ce qui meurt :

> Eh bien, c'est que lutter ainsi, en vue de la finitude, contre les abolitions, les clôtures, ce ne peut être qu'aimer, puisque c'est la présence qui s'ouvre, l'unité qui déjà s'empare de la conscience qui cherche ; et c'est donc aimer aussi ce premier réseau de naïvetés, de chimères, en quoi s'était empiégée la volonté de présence. […] En bref, elle [la poésie] a dénoncé l'Image mais pour aimer, de tout son cœur, les images. Ennemie de l'idolâtrie, elle l'est autant de l'iconoclasme. Or, quelle ressource ce serait là, pour répondre aux besoins de la société malheureuse : l'illusion révélerait sa richesse, la plénitude naîtrait du manque même ! Mais cette dialectique du rêve et de l'existence, ce troisième terme, de compassion, au plus haut de la passion désirante, c'est, bien entendu, le plus difficile. (*ibid.*, 484-485)

Dans la notice de la Pléiade, Patrick Née écrit de ce retournement dialectique final qu'il « en passe par un moyen terme, compassion, à lester d'un sens positif, équivalent d'*agapè*, et non pas doloriste ; elle identifie la poésie à l'espoir[46] ». Le terme, en tant qu'il signifie « sentiment qui incline à partager les maux et les souffrances d'autrui[47] », ici purifié de sa dimension doloriste, fait partie d'un vocabulaire moral, qui adosse la mise à nu de l'autre être en poésie à un geste éthique. Dans les dernières lignes de l'essai, le poète rattache la « compassion » à la « délivrance » que l'Occident aurait « pressenti avec l'*agapè* des premiers chrétiens » (*P&I*, 485). Michèle Finck résume par ces mots la conception d'*éros* à *agapè*[48] dans la poétique de Bonnefoy :

> Voici l'accusation formulée par le poète : l'amour platonicien a pour vocation de dépasser l'autre. L'autre être n'est, dans la perspective platonicienne évoquée par *Le Banquet,* qu'un "échelon" en vue du passage d'un visible à un invisible. À la visée érotique de Platon qui "abolit" autrui, Bonnefoy oppose l'*"agapè"* chrétien qui est un oubli de soi dans la rencontre de l'autre. L'*agapè*, mouvement qui fait sortir de soi-même transcende les catégories de la beauté et de la forme : il rejoint l'être. Le

[46] Patrick Née, notice du recueil *La Présence et l'Image* dans Yves Bonnefoy, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 1494.

[47] Voir la définition CNRTL.

[48] Comme l'indique Jérôme Thélot dans la notice du recueil *Pierre écrite*, *ibid.*, p. 1417 : « Le livre du théologien luthérien Anders Nygren *Éros et Agapè,* traduit en français en 1944 – et qui distingue l'amour prévalent en Grèce ancienne, basé sur le désir, où l'on aime Dieu et les autres pour leur valeur propre et pour soi-même, de l'amour prévalent dans le christianisme, inconditionnel et désintéressé, seul créateur de la valeur de son objet –, a beaucoup compté pour le poète. »

> poète se tourne vers l'*agapè*, critiquant cependant le refus des chrétiens, tendus qu'ils sont vers l'au-delà, de travailler au salut dans l'ici-même[49].

Par une double critique de l'*éros* dont la conceptualisation aboutit à l'« abolition » d'autrui dans la pensée de Platon et d'*agapè* qui se détourne de l'« ici-même », le poète aboutit ainsi, selon son propre terme à un « troisième terme » pour définir l'amour. À une « perspective platonicienne », notamment prégnante dans *Le Banquet,* où l'autre être ne serait « qu'un échelon en vue du passage d'un visible à un invisible » comme le formule ici Michèle Finck, le poète substitue ainsi le « passage » « de la perception maudite à l'amour, qui est prescience de l'invisible », évoqué dans le récit de sa rencontre avec la salamandre.

2.2. Aimer *celles* qui meurent. Un dialogue avec Shakespeare

Dans la dialectique de l'*agapè* et de l'*éros* qui rejoint celle de la Présence et de l'Image, l'acte d'amour accompli par la poésie s'infléchit ainsi en compassion envers l'*autre* être. À travers ces deux dialectiques posées par Bonnefoy, nous choisirons ici d'étudier plus particulièrement l'approche de l'autre féminin, précisément parce qu'elle a été une ligne directrice dans les deux premières parties de ce travail pour penser la mise à nu à l'aune de rêves de nudité (I) puis d'imaginaires de la mort (II). En effet, de la nudité rêvée à aux limites éprouvées du mortel, nous avons mené une lecture essentiellement centrée sur les imaginaires érotiques de la nudité féminine : si tous nos poètes étaient sans exception de sexe masculin, tous les corps nus étaient des corps féminins. Ce choix tient au caractère révélateur de l'« objet » poétique féminin au regard masculin. Précisément parce que, « nos clôtures, nos rêves sont masculins[50] » ainsi que l'affirme Bonnefoy, la nudité féminine telle qu'elle est thématisée par une trentaine de poètes de sexe masculin nous a semblé être un observatoire privilégié de la « clôture de l'écrit » et du « monde-image » qui régissent l'écriture (voir l'introduction). Nous avons ainsi voulu montrer qu'à travers les désirs, imaginaires et rêves hybrides dont elle procède, la poésie, parce qu'elle est une critique et une transgression de l'image dans l'image, qu'elle est un dévoilement à rebours, une mise à nu aux prises avec le mystère, la nuit, le manque et l'invisible, pouvait se faire, comme l'affirme Bonnefoy, « au plus vif de son

[49] Michèle Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, *op. cit.*, pp. 114-115. Voir Patrick Werly, « Pourquoi l'amour est-il *éros* et non *agapè* ? », *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, *op. cit.*, pp. 203-216.

Voir Jérôme Thélot aussi, notice du recueil *Pierre écrite* dans Yves Bonnefoy, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 1417 : « Les poèmes de *Pierre écrite* s'apaisant parmi les fruits du monde, glorifiant le corps de l'aimée par autant d'agapè que d'*éros* […] célèbrent une positivité intime à la vie […]. »

[50] Yves Bonnefoy, préface de Marceline Desbordes-Valmore, *Poésies*, *op. cit.*, p. 29.

inquiétude, un acte de connaissance » (*P&I*, 483). L'identité de cette connaissance avec l'amour se loge ainsi non seulement dans l'amour comme *éros* (parties I et II) mais aussi dans l'amour comme *agapè*, et plus précisément dans l'union des deux. Par suite, il semble tout à fait cohérent de considérer la mise à nu de l'autre féminin comme « amour » dans la poétique de Bonnefoy, qui est à l'horizon théorique et poétique de ce travail.

Sur le point de la relation à l'autre sexe, il nous faut faire à Bonnefoy un sort à part des trois autres poètes avec lesquels on l'a mis en regard dans cette troisième partie. Bien que le poète de *Douve* ne thématise en effet pas en termes « politiques » la violence qui existe dans la représentation poétique (et plus largement artistique) de l'autre féminin, son « éthique de l'image[51] », ainsi que l'appelle Patrick Née, y fait signe de manière fondamentale. Dans l'introduction qu'il rédige au *Roland furieux* (2003), le poète explique en effet que « l'image que nous substituons à la chose ou à la personne réels » peut substituer à l'amour de l'autre être un désir essentiellement narcissique, « car qui aime l'autre en image se voue à la part de soi qui a produit cette image, il s'y est lui-même réduit[52] ». Toujours d'après le mot de Patrick Née, la question du féminin se trouve ainsi « au cœur de la problématique de l'altérité » dans cette poétique, d'abord parce que « l'approche du féminin, elle-même fondée sur l'analyse du rapport entre les sexes […] constitue sans doute l'une des *têtes chercheuses* les plus radicales de toute l'œuvre d'Yves Bonnefoy[53] », mais aussi parce que celle-ci naît d'un dialogue, notamment avec l'œuvre d'*autres* poètes et écrivains que Bonnefoy traduit et commente, dont tout particulièrement le théâtre de Shakespeare.

La mise à nu éthique de l'autre féminin se formule notamment, chez Bonnefoy, à partir d'un dialogue qu'il établit avec l'un des auteurs qu'il aime le plus dans *Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats* (1981), essai contemporain de *La Présence et L'Image*. Comme le rappelle Patrick Née[54], le poète « souligne » d'abord « la situation de base faite aux femmes en milieu puritain (élisabéthain puis jacobéen), où elles sont interdites de séjour sur scène, et donc interprétées par de jeunes hommes – premier déni d'existence propre[55] ». Revenant ensuite sur différentes figures féminines du théâtre shakespearien, Bonnefoy relève toutes les

[51] Patrick Née, *Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 70.

[52] Yves Bonnefoy, « Roland mais aussi bien Angélique », préface à L'Arioste, *Roland furieux*, Paris, Gallimard, Folio Classique, 2003, t. I, p. 33, cité par Patrick Née, *ibid.*, p. 65.

[53] Patrick Née, *ibid.*, p. 70.

[54] Nous reprenons ici telles quelles les éclairantes analyses de Patrick Née – car nous ne saurions mieux les formuler, *ibid.,* pp. 70-71.

[55] *Ibid.*, p. 70.

déformations de l'image féminine aux yeux des personnages masculins, qui mènent celles-ci à leur perte. Ainsi en est-il de la Portia dans *Jules César*, la femme de Brutus, qui se suicide par désarroi : « Brutus n'a vu Portia qu'en projetant sur elle ce qu'il croyait qu'elle était, il ne l'a aimée qu'en image[56] ». Il s'agit également de la Cléopâtre d'*Antoine et Cléopâtre,* « celle-ci constamment calomniée non seulement par les Romains de la pièce qui méprisent en elle cet excès de féminin qu'incarne pour eux la femme *orientale*, mais encore par la plupart des critiques de l'œuvre qui ne voient en elle que son *idleness* – là où Bonnefoy met à l'inverse en évidence sa *nobility* de femme, dégagée des "valeurs masculines" […][57] », ainsi que le note Patrick Née. Le critique mentionne encore quelques exemples, dont « la totale aliénation d'Othello à ses projections jalouses paranoïaques » qui le mènent à assassiner Desdémone, le renversement d'un Roméo amoureux en un Roméo qui déverse « ses projections illusoires sur une Juliette de part en part fantasmée » et enfin Hamlet qui est « le meurtrier, en Ophélie, de la femme aussi innocente (en réalité) que jugée dangereuse (dans l'imaginaire) et par conséquent condamnée[58] ».

Cette « approche du féminin » qui dévoile le sacrifice de l'autre féminin à l'image par le désir et le rêve masculins, trouve ses prolongements dans les dernières œuvres de Bonnefoy, à travers le « théâtre en rêve[59] ». Ainsi dans *L'Heure présente* (2011)*,* les mises en scène fictives « Hamlet en montagne » et « Première ébauche d'une mise en scène d'*Hamlet* » renouvellent la réflexion du poète sur la disparition des êtres féminins derrière les images qui les déréalisent en personnage. À la fin de « Hamlet en montagne », ceux et celles qui auraient pu être les spectateurs et spectatrices de la pièce se réduisent à un attroupement de personnes qui semblent observer, avec une curiosité sans compassion, une scène que le poète n'aperçoit pas encore :

> Un gros homme me dépasse, en riant.
>
> Et voici qu'il y a devant moi, arrêtés, une dizaine d'hommes et des femmes. Ils font cercle, que regardent-ils ? Je me glisse parmi eux. (*HP*, 967)

Il s'agit d'une apparition d'Ophélie, mise à nu ici comme « cette jeune fille » « presque nue » à la « pauvre robe trouée », éperdue et vulnérable :

---

[56] Yves Bonnefoy, *Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats,* Paris, Mercure de France, 1998, p. 57, cité par Patrick Née, *ibid.*

[57] *Ibid.*

[58] *Ibid.*, p. 71.

[59] Voir la notice de Patrick Née du recueil *L'Heure présente*, dans Yves Bonnefoy, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 1591.

> C'est Ophélie. Elle est assise sur une pierre, son parapluie auprès d'elle, la tête penchée sur une sorte de sac à main dans lequel elle cherche, avec une visible inquiétude. Bien peu vêtue, presque nue, cette jeune fille, une pauvre robe trouée de laine noire comme prise au hasard à quelque réveil dans un trop grand rêve. Et on voit bientôt qu'elle a froid ; que ses mains tremblent. Va-t-elle tirer de son sac, abîmés, flétris, le fenouil, le romarin, l'ancolie que le poète a voulu qu'elle offre au monde qui n'entend rien et ne comprend pas ? Mais non, tout brusquement elle se relève et la tête toujours penchée, le sac et le parapluie serrés maintenant contre son corps, se jette en avant, un peu titubante. Où va-t-elle ? Qu'a-t-elle dit ? Où dois-je aller, désormais ? (*Ibid.*)

Aperçue dans son dénuement le plus touchant, Ophélie n'est plus ici, dans le regard du poète, la figure d'*éros* mais celle d'*agapè,* entendue comme la compassion portée à l'être aimé. Ce qui est visible d'elle dans sa quasi-nudité n'est pas tant l'image d'un corps féminin que l'invisible tissu d'affects qui font d'elle une personne réelle dont « on voit bien qu'elle a froid ». La nudité érotique du corps féminin s'efface ainsi derrière le dénuement du corps mortel, réceptacle d'invisibles souffrances par une « visible inquiétude » qui affleure dans ses gestes, sa posture et ses tremblements. Sa « tête penchée » et sa silhouette « un peu titubante » dans les dernières lignes sont signes d'une vulnérabilité qui, en retour, désarme le poète, visiblement bouleversé par son suicide silencieux, basculement à peine perceptible dans le vide, dénué de toute majesté théâtrale par l'euphémisme final : « se jette en avant, un peu titubante ». Celle qui, « comme prise au hasard à quelque réveil dans un trop grand rêve » se défait peut-être symboliquement du « trop grand rêve » de Hamlet, se libère en même temps du destin qui lui est dessiné par le script du dramaturge : elle ne sort pas de son sac les plantes abîmées et « brusquement » se « jette en avant », laissant aussi le poète qui l'observe dans la confusion face à cet acte imprévisible. Les questions finales « Où va-t-elle ? Qu'a-t-elle dit ? Où dois-je aller désormais ? » traduisent la compassion du poète pour celle dont il se *tient proche.* Cette parole en suspens qui, contrairement au « monde », « comprend » et « entend » le désarroi de celle qui meurt, rappelle aussi le transport désespéré de personnages féminins dans les grandes tragédies, de Racine notamment – pensons à Hermione, par exemple, qui s'exclame dans la scène 1 de l'acte V « Où suis-je ? Qu'ai-je fait ? Que dois-je faire encore ? / Quel transport me saisit ? Quel chagrin me dévore ?[60] ».

Ophélie réapparaît en miroir de Desdémone, dans la mise en scène fictive « Pour mettre en scène Othello » publiée cette fois dans le recueil *Digamma* (2012), dont le titre, selon le mot de Patrick Labarthe, reprend la lettre disparue de l'alphabet grec pour en faire le signe « rêvé »

[60] Jean Racine, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 247.

d'une « adéquation de la parole et des choses[61] ». Toujours selon le mot de Patrick Labarthe, dans ce recueil,

> [l]es proses sur les mises en scène d'*Hamlet* et d'*Othello* creusent la réflexion sur le lien du théâtre et de la poésie, non seulement en ce que les destins d'Ophélie et de Desdémone sont *deux incarnations d'un féminin bafoué et meurtri*, mais en ce qu'elles prolongent les traductions de ces tragédies, explorant leurs virtualités de sens, leurs grandes possibilités scéniques[62].

Dans « Pour mettre en scène Othello », un jeune metteur en scène, double inversé du poète qui semble ici dialoguer avec lui-même[63], conçoit le projet de mettre en scène la pièce par un « dispositif » (*D*, 1013) consistant à substituer à la présence corporelle des acteurs la projection de leurs ombres sur un mur. Dans l'esprit du metteur en scène, cette idée surgit autant de ses souvenirs d'enfance que de ses réflexions sur la représentation théâtrale, espérant de la projection d'ombres qu'elle fasse « naître », à partir de « formes » et d'images visibles, des « êtres » traversés d'émotions invisibles :

> Il a vite compris pourquoi, désirant mettre en scène *Othello,* sa pensée ne cesse de revenir vers ces soirs de l'enfance où lui-même ou des êtres chers jouaient à projeter sur le mur crépi à la chaux les ombres de leurs mains ouvertes ou refermées d'une façon ou d'une autre. Ce qui naissait, en effet, de ces formes que secouait la flamme tremblante de la bougie, c'étaient des êtres qui paraissaient effrayés, reculant devant un autre qui avançait, le loup, disait-on, sa gueule ouverte. (*ibid.*, 1012)

Ce « théâtre d'ombres » (*ibid.*, 1014) plonge dans les « virtualités de sens » propres à la pièce de Shakespeare, pour tenter de se saisir du mal invisible, et avant tout du pouvoir des images qui émane, invisible, des paroles de Iago, pour s'immiscer insidieusement dans l'esprit de More et déformer sa vision de Desdémone jusqu'à le pousser à commettre le féminicide. Le metteur en scène, qui constate, dans *Othello* plus encore que dans d'autres tragédies de Shakespeare, que le mal se révèle irrémédiable, rendant le salut de Desdémone impossible à imaginer (*ibid.*, 1013), en conçoit « l'idée d'abord vague, puis plus précise, et vite insistante », de faire disparaître le jeu corporel des acteurs « pour ne plus penser qu'aux ombres qu'ils pourraient projeter sur scène » (*ibid.*). Telles qu'il se les figure, les ombres, qui « corroborent le fait du mal », permettraient aussi de privilégier l'écoute de « l'étrange texte de l'œuvre, prose et

[61] Patrick Labarthe, notice du recueil *Digamma* dans Yves Bonnefoy, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 1599.

[62] *Ibid.*, p. 1604. Nous soulignons.

[63] Comme nous le verrons, le « je » du poète apparaît dans les dernières lignes du récit pour se distinguer du metteur en scène dont le « théâtre d'ombres » se révèle être un échec.

poésie » pour « mieux laisser voir en sa profondeur difficile un possible étouffé dans les représentations ordinaires » (*ibid.*, 1015). On reconnaît là l'une des préoccupations majeures de Bonnefoy sur la dialectique de la représentation et de la présence, d'autant plus que, toujours dans ce dispositif conçu par le metteur en scène, la disparition du visage laisserait toute sa place à la voix elle-même étouffée de personnages féminins, déréalisés par les rêves et images qui les fantasment :

> Quel relief prendrait la chanson du saule, avec une Desdémone réduite à une ombre de femme assise, son corps un peu nu dessiné sur l'écran avec tout de même quelque grâce ! Ce serait la voix, ce lieu de la poésie, qui prendrait le pas sur toutes les autres formes de la manifestation de ce qu'on dit la réalité. On penserait l'accord peut-être prometteur des mots et de la musique. On percevrait cela comme non plus une énigme mais un signe. On se souviendrait qu'Ophélie, malheureuse, troublée, allait, elle aussi, en ses derniers instants, vers encore un saule pour écrit Shakespeare, méditativement, tresser des guirlandes. (*Ibid.*)

Desdémone, dont la dernière évocation par le récit est celle d'une femme « méditative, infiniment triste, espérante encore, supraterrestre, tête penchée », fait sans conteste écho à Ophélie qui, dans « Hamlet dans la montagne », apparaît « tête toujours penchée, le sac et le parapluie serrés maintenant contre son corps, se jette en avant, un peu titubante ». Dans la mise en scène rêvée, le « saule », figure centrale du chant du cygne de l'une (fin de l'Acte IV d'*Othello*), et dernier compagnon de l'autre avant sa mort, relie le destin funeste des deux femmes par sa présence invisible : « Un arbre, un des plus beaux et simples aspects du lieu terrestre, se présenterait à l'esprit du spectateur, avec l'infinité de ses branches, de ses feuilles, introublé par aucune interprétation de sa bénéfique présence » (*ibid.*).

Le « théâtre d'ombres », qui matérialise, pour le metteur en scène – et en filigrane, pour le poète – le vœu de cheminer du visible à l'invisible pour donner à entendre les voix féminines étouffées par les illusions de la représentation et aimer l'être réel par-delà les images, aboutit pourtant à l'échec. De cet échec, il est fait un constat qui illustre admirablement la poésie en tant qu'elle est « ennemie de l'idolâtrie autant que de l'iconoclasme », donnant à voir la dialectique de la représentation et de la présence, corrélée à celle de l'*éros* et de l'*agapè* :

> Hélas, l'expérimentateur de ce théâtre des ombres doit bien constater qu'il n'a pas réussi à donner champ libre au mal qu'il désire combattre : autrement dit, à retirer de ses griffes ce visage humain qu'il rêve d'une nature tout autre. Car là où le visage s'est effacé a paru le geste. Et s'il y a des gestes, dans ces répétitions d'*Othello,* pour n'être sur l'écran lumineux que les tristes profils d'une vie noire, première, chancelante, celle des insectes agitant leurs mandibules, des gueules se refermant sur des proies, il y en a aussi qui ont, pour rien qu'une seconde, c'est vrai, de la grâce, et mieux que cela, une sorte d'hésitation qui semble se souvenir, cernés comme ils

> sont par la nuit, d'un appel qu'ils ont entendu. C'est vrai en particulier vers la fin de la pièce, quand Émilie et Desdémone se parlent, deux femmes, puis plus tard. Un mouvement, une main qui se risque vers une autre, une façon de se mettre debout et de marcher qui, sur qui, sur ce fond de blancheur, s'ourle d'un surcroît de lumière : le rayon de la lampe n'éradique pas de l'ombre des gestes de Desdémone l'émotion qui l'étreint mais aussi l'espoir qu'elle ne peut renoncer, et c'est catastrophique cela, pour le projet du metteur en scène. Car celui-ci, puisque ces gestes-ci sont donc le visage encore, ne peut que voir qu'il n'a pas réussi à séparer ce qu'il rêve une transcendance de cette triste réalité que le théâtre d'ombres a vocation de faire paraître. (*Ibid.*, 1016)

Il semble ici que le cheminement du visible à l'invisible s'inverse dans le dialogue qui dessine une « voie vers l'autre ». Car en effet, si les visages d'Émilie et Desdémone sont invisibles, leur mouvement l'une vers l'autre ne l'est pas, et par ce geste esquissé par l'« ombre » des corps », deviennent aussi visibles l'« émotion » et l'« espoir » de Desdémone. Il en va ici d'une incarnation de l'invisible dans l'échange de deux êtres à travers des gestes et paroles qui « sont donc le visage encore » (*ibid.*, 1018). Dans un retournement lucide sur soi à la fin du récit, le jeune metteur en scène encore inexpérimenté finirait par « comprendre » ce que le « je » du poète âgé sait depuis longtemps déjà :

> L'humain ne s'effaçait pas des ombres les plus bizarres, même les plus effrayantes, que le metteur en scène expérimentait dans ces amas de rochers. Il y avait toujours des instants où, dans le pur et brutal non-sens, ce qu'il fallait bien qu'il reconnaisse, c'était, quoi ? je dirais, méditative, infiniment triste, espérante encore, supraterrestre, la tête penchée de Desdémone. Et lui, que ses machinistes lassés avaient quitté, il était seul désormais à ranger ses mannequins dans sa camionnette, quand déjà le jour se levait, lavant l'écran de ses ombres. Bientôt il n'aurait plus qu'à comprendre ce qu'il n'avait pas su ou voulu savoir : que pour être soi, et accéder au grand sens, le visage humain ne doit nullement être dépossédé de sa chair ; que c'est dans la matière même du monde, aussi désastreuse soit-elle, que l'absolu, petite fleur, doit fleurir. (*Ibid.*)

3. Nudité, « notre signe mutuel de reconnaissance »

La réécriture des pièces de Shakespeare mène, dans l'œuvre, à nous arrêter sur la réécriture de deux mythes qui sont tous deux intimement liés à la question de la mise à nu : celui de Psyché et celui du jardin d'Éden. Dans la continuité d'une conception de poésie, qui, « franchies les bornes du rêve, recentre les mots sur la relation à autrui » (*P&I*, 482), ces deux réécritures dessinent d'abord la vision du couple amoureux dans la poétique de Bonnefoy. En sus, il s'agit de deux mythes sur le geste même de mise à nu. Si en effet, dans le mythe

d'inspiration néoplatonicienne de Psyché, celle-ci succombe au désir de voir Éros qu'elle perd au moment où elle l'aperçoit pour la première fois ; dans le récit biblique du péché originel, l'ouverture des yeux sur la nudité figure, pour Adam et Ève qui se « connaissent » pour la première fois, la perte irrévocable du paradis et de l'immortalité. Le poète réécrit les deux mythes et les fait siens, pour y faire affleurer le sens d'une mise à nu dans l'échange de deux êtres qui s'aiment.

La mise à nu, qui mène aux tourments dans les deux récits, devient un acte de « reconnaissance » d'un être par l'autre. Dans « Amour et Psyché encore », Psyché finit par « […] comprend[re] / Que nuit et mort ne furent que [s]on rêve » (*HP*, 956). Après quoi, elle peut « réparer » le geste de « *curiositas* » qui l'a menée à la perte et *retrouver* celui qu'elle aime :

> […] C'est comme si,
> De ton errance aux pieds ensanglantés
> Tu avais recousu l'irréparable.
> Et ta vie enfouit son front sur cette épaule,
> Et qu'importe s'il est trop tard et si tu meurs. (*Ibid.*)

De même, dans « Une autre variante », la perte s'inverse en « don » (*LLCA*, 816) et le poète écrit qu'Adam et Ève « se *reconnaissent* », dans « un partage qui les noue l'un à l'autre vers ils ne savent où, dans une autre sorte de nuit » (*ibid.*). Cette « reconnaissance », prise de conscience de la finitude et aussi bien chiffre de l'amour dans la relation à l'autre, reviendra à la fin du poème-testament « Ensemble encore » dans le recueil du même nom, laquelle évoque une photographie de Lucy Vines, l'épouse de Bonnefoy qui ainsi à l'approche du « dernier jour » dédie ses mots à l'être réel qu'il aime, en « signe mutuel de reconnaissance » :

> J'ai à léguer quelques photographies,
> Sur l'une d'elles,
> Tu passes près d'une statue qui fut,
> Jeune femme avec son enfant rentrant riante
> Dans l'averse soudaine de ce jour-là,
> Notre signe mutuel de reconnaissance
> Et, dans la maison vide, notre bien
> Qui reste auprès de nous, à présent, dans l'attente
> De notre besoin d'elle au dernier jour. (*EM*, 1031)

3.1. Le « désir d'être »

Le mythe de Psyché, « tel qu'Apulée l'a constitué à partir de sa tradition néoplatonicienne » et « détourné de son sens métaphysique » par le poète « au profit de son sens métapsychique[64] » d'après les mots de Patrick Née, revient à plusieurs reprises dans l'œuvre, mais explicitement dans deux poèmes : d'abord avec « Psyché devant le château d'amour », *ekphrasis* de la toile du Lorrain[65] dans *Ce qui fut sans lumière* (1987) puis avec « Soient Amour et Psyché » et « Amour et Psyché encore » dans *L'Heure présente* (2011) que nous lirons ici. Dans les notes de l'édition des *Œuvres complètes,* Patrick Née écrit de « Soient Amour et Psyché » que le poème « pose l'équation fondamentale du sentiment amoureux, entre *éros* et *agapè* (passion sexuelle et amour non sensuel désintéressé)[66] ». Sur ce point, nous rejoignons l'analyse que Patrick Née réitère dans plusieurs ouvrages[67] d'une intrication d'*éros* et *agapè* qu'il lie de manière indissociable dans la poétique de Bonnefoy. Dans les poèmes, le désir, loin de s'effacer devant la compassion ou bien de l'exclure, se mêle au contraire à elle en tant qu'il est désir de présence avant tout et qu'il porte ainsi en lui le mouvement fondamental vers l'autre. C'est un point qu'il nous faut élucider car il éclaire la vision qu'a Bonnefoy du couple amoureux, et plus largement de l'amour et de ce que Patrick Née nomme l'« éthique de l'image » dans cette poétique. Pour mieux le comprendre, il faut néanmoins entendre ce désir comme pouvant précisément ne faire qu'un avec l'*agapè* dans la relation à autrui. Le poète s'en explique lui-même dans « Une terre pour les images » (*L'imaginaire métaphysique,* 2006) :

> Il y a en nous, en effet, toutes sortes d'appétences, de rêves de possession, avec à leur premier rang l'*éros*, qui imprègne tout le langage des réclamations du besoin sexuel ; et il y a près de lui et tout aussi important le désir du pouvoir, la volonté de puissance. Mais le désir d'être n'est pas cela. Car c'en est un qui ne cherche pas la possession, le pouvoir mais à donner un sens à la situation dans laquelle ces autres besoins nous placent, dans un univers matériel et même social qui semble indifférent à ce que nous sommes. Et de ce sens, s'il le trouve, il fait une réalité supérieure à ces données de simple nature, il le nomme réalité, il lui reconnaît de l'être, il espère pour

[64] Patrick Née, *Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 71.

[65] Voir annexes, figure 54.

[66] Patrick Née, Notice du recueil *L'Heure présente*, dans Yves Bonnefoy, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 1590.

[67] Voir notamment Patrick Née, *Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 64 : « On fausserait gravement la compréhension de la dimension *éthique* de l'image si l'on opposait désir à compassion, ou *éros* à *agapè* ».

> nous que l'adhésion à ces représentations et à ces valeurs nous fera participer à l'être[68].

Ainsi distingué d'un *éros* conçu comme « rêve de possession », « le désir d'être n'est donc pas le désir d'avoir, et il tend même à mépriser celui-ci[69] », comme le conclut Bonnefoy. Cette définition étaye une phrase que le poète écrit dans le texte « Paul Valéry » une cinquantaine d'années plus tôt : « La poésie comme l'amour doit décider que les êtres sont[70] ». Cette décision « ontologique », qui atteste que les « êtres » *sont,* définit la poésie « comme l'amour » en vertu d'un « désir d'être » qui postule que l'autre est aimé et donc qu'il *est* ou bien qu'il *est* et donc qu'il est aimé. En cela, ce « désir d'être » se rapproche d'une définition que Mikel Dufrenne propose de l'*éros* dans *Vers un éros cosmique*, « différent » du seul domaine sexuel, mêlé de rêves de possession et de mort : « Quel désir opposer alors à *Thanatos* ? Comment comprendre *Éros*? Ce désir différent, qui en appelle au mot amour, c'est un désir de présence[71] ». Ce désir qui n'est ni celui de la domination ni celui de la possession, étant le désir que l'autre *soit,* est aussi strictement opposé au désir que cet autre soit *autrement* qu'il n'est déjà, c'est-à-dire mortel et vulnérable. Autrement dit, dans la réflexion de Bonnefoy, l'acte d'*aimer* oppose le « désir d'être » au « désir d'avoir ». « [V]ieux comme le monde », d'après le mot du poète dans *La Présence et L'Image,* le désir d'avoir est un désir de conformer l'être réel au rêve de l'image.

Dans la poétique de Bonnefoy, ce « désir d'être » n'est toutefois pas non plus à confondre avec le principe éthique du visage d'Autrui dans la philosophie de Levinas, même s'il existe, autant que des oppositions, des convergences « entre la poétique de la présence de Bonnefoy et la phénoménologie de la relation à autrui qu'Emmanuel Levinas a déployée[72] », ce que Sébastien Labrusse montre très bien dans un article intitulé «"Le fait difficile de la différence d'autrui". Yves Bonnefoy et Emmanuel Levinas ». En effet, le langage mène, dans ces deux pensées, à la « mise en question du moi que réalise tout dialogue[73] » et conteste ainsi le désir de « possession » propre à l'*éros*. Sébastien Labrusse cite un passage des *Entretiens* de Bonnefoy où le poète affirme qu'il n'est possible de « se pénétrer de la relativité de notre être

---

[68] Yves Bonnefoy, *L'imaginaire métaphysique*, Paris, Seuil, « La Librairie du XX^e siècle », 2006, pp. 82-83.

[69] *Ibid.*, p. 83.

[70] Yves Bonnefoy, « Paul Valéry », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 101.

[71] Mikel Dufrenne, « Vers un éros cosmique », *art. cit.*, p. 18.

[72] Sebastien Labrusse, Sébastien Labrusse, « "Le fait difficile de la différence d'autrui", Yves Bonnefoy et Emmanuel Levinas », dans *Bonnefoy et la philosophie*, textes rassemblés et présentés par Jérôme Thélot, *op. cit.*, p. 224.

[73] *Ibid.*, p. 227.

propre, de l'illusoire de notre "moi" qu'en s'ouvrant au fait difficile de la différence d'autrui » et qu'« [é]crire poétiquement », « c'est parler, tant soit peu, la langue de l'autre[74] ». Le critique met dès lors en miroir ces mots avec ces lignes de Levinas dans *Totalité et infini* : « Autrui – absolument autre – paralyse la possession qu'il conteste par son épiphanie dans le visage. […]. La mise en question de moi, coextensive de la manifestation d'Autrui dans le visage – nous l'appelons langage[75] ». En dépit de leur rapprochement possible par une éthique de la « parole » qui, se faisant dialogue avec autrui, dissipe les illusions narcissiques et « conteste » le désir de possession, c'est précisément par ce même rejet des notions de « possession » et d'« avoir », en faveur de l'« être » que Bonnefoy marque son désaccord d'avec Levinas[76] dans une conférence de 2000, « La parole poétique » :

> Nous devons tout à autrui » écrit Levinas, par exemple, et ce mot « tout » est on ne peut plus acceptable du point de vue de la poésie, puisqu'il maintient la question de l'Autre au plan de cette totalité infini que la poésie veut découvrir dans chaque être. Toutefois Levinas comprend ce « tout » comme celui de nos actions, qui sont chacune à vouer au bien de l'autre, indique-t-il, même s'il faut lui sacrifier notre propre vie. […]. Et c'est là une proposition assurément intenable. […]. Dire qu'il faut sacrifier sa vie, c'est d'abord la penser comme quelque chose que l'on a […] : ce qui prouve qu'on perçoit la réalité comme composée de choses et non de présences[77].

De même, lorsque Levinas écrit, dans *Totalité et infini,* « L'absolument Autre, c'est Autrui. Il ne fait pas nombre avec moi. […]. Moi, toi, ce ne sont pas là individus d'un concept commun. Ni la possession, ni l'unité du nombre, ni l'unité du concept, ne me rattachent à autrui[78] », cette mise à nu de l'autre comme altérité radicale se distingue, semble-t-il, de la mise à nu poétique, dans laquelle se loge l'espoir d'une unité entre le mot, la chose et autrui, car la « langue » « peut », « avant qu'aucune formule n'ait commencé son travail de mort », « se faire *chiffre* de

[74] Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), *op. cit.*, p. 33 et p. 36, cité par Sébastien Labrusse, *ibid*.

[75] Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 185, cité par Sébastien Labrusse, *ibid.*

[76] Sébastien Labrusse nous apprend néanmoins que le poète et le philosophe « ne se sont pas rencontrés » et « n'ont pas prêté une attention sérieuse à leurs œuvres respectives », *ibid.,* p. 225.

[77] Yves Bonnefoy, « La parole poétique », dans *Le Siècle où la parole a été victime,* Paris, Mercure de France, 2010, pp. 210 et p. 211, cité par Sébastien Labrusse, *ibid.*

[78] Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 28.

l'unité que porte en soi toute forme, et donc remonter avec moi, dans cet instant où tout se décide, à la rencontre de l'être[79] ».

3.2. La réécriture du mythe de Psyché. L'amour qui « gagne à être »

Le lien qu'établit Bonnefoy entre ce qui *est* et ce qui *est aimé* fait aussi apparaître une différence entre l'*amour à perte de vue* illustré dans la réécriture du mythe de Psyché et ce que Jean-Luc Marion, à qui nous empruntons l'expression « aimer à perte de vue », dit de l'amour, qui est toujours un « amour sans l'être[80] » dans *Le phénomène érotique.* Comme nous avons tenté de le montrer dans le chapitre précédent (voir chapitre 8. *Envisager* le manque et le défaut), il y a pourtant bien, dans les poèmes de Bonnefoy, et *a fortiori* dans « Soient Amour et Psyché », l'idée que « Plus j'aime à perte, moins je perds de vue l'amour, puisque l'amour aime à perte de vue[81] ». En effet, dans le récit que livre le mythe, Psyché, qui est l'âme (« mais précisément dans sa complexion féminine[82] » comme le note Patrick Née), s'unit chaque nuit à Éros dont elle ne connaît pas l'identité, le visage et le corps de ce dernier étant voilés par l'obscurité nocturne. Le Dieu de l'amour, à qui sa mère Aphrodite, jalouse de la grande beauté de Psyché, a donné l'ordre de celle-ci amoureuse du mortel le plus méprisable qui soit, et doit se cacher pour être tombé lui-même amoureux de celle-ci en se blessant avec l'une de ses flèches. Cet amour « sans visage » s'accomplit ainsi chaque nuit par l'étreinte sensuelle des amants jusqu'à ce que les sœurs de Psyché, jalouses de son bonheur, la persuadent de céder à sa *curiositas.* Psyché allume alors une lampe à huile afin de « découvrir » l'identité de son amant qui, réveillé, s'enfuit, laissant celle-ci dans le désespoir du manque. Après maintes épreuves dues à cette *curiositas,* le mythe se conclut par les retrouvailles des amants. Il s'agit bien, dans la reprise par Bonnefoy de ce mythe, d'une initiation de Psyché (de l'âme donc) « à la vérité amoureuse au-delà des images[83] », qu'on pourrait nommer l'« amour à perte de vue » :

> Ces mains qui se prenaient à elle dans la nuit,
> Elle les ressentait sans nombre, ne cherchait
> À leur donner figure. Il lui fallait

[79] Yves Bonnefoy, « La Poésie française et le Principe d'identité », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 251.

[80] Jean-Luc Marion, *Le phénomène érotique*, *op. cit.*, p. 125.

[81] *Ibid.*, p. 124.

[82] Patrick Née, *Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 71.

[83] L'expression est de Patrick Née, *ibid.*

Ne pas savoir, désirant ne pas être. (*HP*, 947)

Dans l'étreinte sensuelle de ce premier quatrain de « Soient Amour et Psyché », cette dernière s'abandonne à ce qu'on pourrait bien interpréter comme un « amour sans l'être », le désir de « ne pas savoir » coïncidant dans le dernier vers, avec celui de « ne pas être ». La strophe suivante, substituant aux personnages les mots « âme » et « corps », explicite l'allégorie :

Âme et corps, pour nouer vos doigts, unir vos lèvres,
Faut-il vraiment l'approbation des yeux?
Peinent nos yeux, qu'oblige le langage
À déjouer sans répit trop de leurres ! (*Ibid.*)

Dans ces vers se dessine l'interprétation personnelle que propose Bonnefoy du mythe en ce que, pour lui, ce qui engendre un « leurre » dans la relation à autrui n'est pas tant le visible en lui-même que ce que le langage contraint les « yeux » à voir : un aspect seul des choses et des êtres plutôt que leur unité indécomposable. Si nous nous souvenons du mot du poète dans le récit de sa rencontre avec la salamandre, l'invisible n'est pas la « disparition » du visible mais sa « délivrance[84] ». Cela, la strophe suivante permet, de mieux le comprendre :

Psyché avait aimé que ne pas voir,
Ce soit comme le feu quand il enveloppe
L'arbre d'ici des autres mondes de la foudre. (*Ibid.*)

Dans l'invisible, l'arbre comme l'être qui est là sont ainsi « délivrés » de la dissociation établie par le langage entre l'ici et l'ailleurs, dans l'unité qui les « enveloppe » telle un foyer. Toujours est-il que la deuxième partie du poème, conformément au mythe, fait surgir la naissance en Psyché d'un désir de découvrir ce visage. À la différence du mythe cependant, ce désir vient à Psyché d'elle seule et non de ses sœurs[85] :

[84] Yves Bonnefoy, « La Poésie française et le Principe d'identité », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 252.

[85] Voir Patrick Née, notice du recueil *L'Heure présente* dans Yves Bonnefoy, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, pp. 1590-1591 : « Mais le mythe est bouleversé : si conformément à la tradition, Psyché attend la nuit pour s'unir à Éros sans jamais le voir, sa *curiositas* ne vient que d'elle et non de ses sœurs ; et au lieu d'assister à la disparition instantanée du dieu réveillé par une goutte d'huile échappée de la lampe, elle le découvre énucléé – du moins le croit-elle dans un fantasme que sanctionne la voix de sa culpabilité […] : angoisse propre à l'éros, que toute la compassion d'Amour n'apaisera pas ».

Elle va, dans son corps, et seule. Mais voici
Qu'un étranger réclame, dans son sang,
C'est comme si l'esprit se désirait autre
Que soi, un embryon dans le sein mort. (*HP*, 948)

Aussi énigmatique que soit ce quatrain, l'image de l'« embryon » peut s'élucider à la lumière de ce qu'écrit Bonnefoy dans un courriel de 2012 : « Pour moi, cette vie que Psyché sent réclamer dans son sang, cet "étranger", oui, certes, c'est Éros, mais c'est aussi, plus immédiatement […] l'enfant dont, après ces nuits, elle est grosse[86] ». À l'aune de ces mots, par ce désir de voir l'aimé qui se déclare sous forme charnelle dans le « sang » de Psyché, s'opère ici un retournement du poème, de l'« amour sans l'être » à l'amour qui donne naissance à ce qui est, car, faut-il le rappeler, « la poésie comme l'amour doit décider que les êtres sont ».
Ce n'est pas à dire que, pour Bonnefoy, l'amour comme la poésie doive viser ce qui n'est pas ou plus, mais bien, à l'inverse *ce qui est*, car si dans l'invisible « Psyché croit qu'une main y prend la sienne, / Pour la guider vers *plus que ce qui est* » (*ibid.*), contre toute attente, cet excès n'est pas pour elle ce qui importe. Elle allume ainsi la lampe par le désir de ce qui n'est rien d'autre que ce qui est.

Là apparaît ainsi avec plus de clarté un écart de l'amour à perte de vue dans « Soient Amour et Psyché » – dont le titre même formule d'une certaine manière l'amour en termes de « désir d'être » – avec « l'amour sans l'être » défini par Jean-Luc Marion dans *Le phénomène érotique* : « Aimer ne perd rien du fait d'être, puisqu'il ne gagne rien du fait d'être. […]. Aimer sans l'être – cela définit *l'amour sans l'être*[87] ». La fin du poème, qui substitue à la disparition instantanée d'Éros dans le mythe originel, son geste de tendresse et de consolation envers Psyché, prouve en ce sens, pour nous, que l'amour, à l'inverse de la formulation de Jean-Luc Marion, « gagne » bien ici quelque chose « du fait d'être », non pas, bien sûr, au sens qu'il serait uniquement indexé sur la présence corporelle de l'aimé, mais au sens où il atteste, comme la poésie le fait aussi bien, que l'aimé *est*, en lui adressant la *parole d'amour*, qui n'est pas tant tel ou tel mot prononcé pour le consoler qu'un acte qui lui porte secours, moins un simple fait de langage qu'un geste de compassion et une étreinte :

Il se redresse, il parle, que dit-il ?

[86] Yves Bonnefoy, « courriel du 07.04.2012 », note 32 du recueil *L'Heure présente*, *ibid.*, p. 1596.
[87] Jean-Luc Marion, *Le phénomène érotique*, *op. cit.*, pp. 124-125.

Il attire la dévêtue contre son cœur,

Il écoute ses grands sanglots que rien n'apaise. (*Ibid.*, 949)

Si Patrick Née explicite ce dernier vers par l'« angoisse propre à l'éros, que toute la compassion d'Amour n'apaisera pas[88] », nous y voyons, quant à nous, le signe de ce que le critique affirme lui-même de l'amour dans la poétique de Bonnefoy[89] : une solidarité incompressible d'*éros* et d'*agapè*, « fusion » qui est, selon l'aveu même du poète dans *Rome 1630* (1994), la « tâche de l'Occident[90] ». Le mot « Amour », choisi ici pour désigner Cupidon, confirme peut-être cette hypothèse, pouvant être compris comme un terme qui réunit en lui *"éros"* et *"agapè"*. Toujours dans *Rome 1630,* commentant la peinture d'Annibal Carrache dans laquelle « la sexualité ne va pas nécessairement à l'Éros aveugle et égocentrique », le poète évoque précisément un « tiers-amour », « au-delà aussi bien de l'Éros antique que de l'amour doloriste opposé à la chair par quelques docteurs de l'Église » qui mène « au vieux mythe de l'âge d'or, compris à divers moments du Moyen-Âge et de la Renaissance comme le temps de la franchise sexuelle[91] ».

3.3. Faire de l'Éden une « voie de l'intimité retrouvée »

Cette « fusion d'*éros* et d'*agapè* » est mis en lien avec le mythe du jardin d'Éden par le truchement de l'histoire de Médor soigné par Angélique, tiré de l'*Orlando furioso* d'Arioste[92]. Dans le poème épique de Ludovico Ariosto, la princesse d'Orient Angélique, indifférente au chevalier Roland qui est épris d'elle, rencontre par hasard un soldat sarrasin blessé, Médor, qu'elle soigne, dont elle tombe amoureuse et qu'elle finit par épouser. Dans la préface « Roland, mais aussi bien Angélique » qu'il rédige à *Roland furieux,* nouvelle traduction de l'œuvre de l'Arioste publiée en 2003, Bonnefoy écrit de la « compassion » d'Angélique qu'elle n'est pas qu'une « simple *caritas*, aux connotations doloristes » car tout en étant « une solidarité avec

[88] Voir Patrick Née, notes des *Œuvres poétiques* [d'Yves Bonnefoy], *op. cit.,* p. 1591.

[89] Comme une « articulation complexe opérée au fil des textes entre "*éros*", "*agapè*", "*caritas*" et "compassion", Patrick Née, *Yves Bonnefoy*, *op. cit.*, p. 62.

[90] Yves Bonnefoy, *Rome 1630*, *l'horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion, 1994 [1970], p. 260, cité par Patrick Née, *ibid.*, p. 62.

[91] Yves Bonnefoy, *ibid.,* p. 230, cité par Patrick Née, *ibid.*, p. 63. Voir annexes, figure 55.

[92] Comme l'indique Patrick Née, *ibid.*, p. 62 : « [e]st même reproduite, dans *Rome 1630,* la belle toile de Lanfranco du Musée national des beaux-arts de Rio de Janeiro, que le cours du Collège de France de 1988-1980 qualifiera de "superbe" : les deux amants qui chez l'Arioste se voient "nus comme Adam et Ève mais avec autant de joie qu'innocence" accèdent dans la toile de 1605 du peintre parmesan de Rome à "la *caritas* pour transfigurer l'éros" ». Pour la citation de Bonnefoy voir *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 172.Voir annexes, figure 56.

l'être de finitude, la 'pietade' d'Angélique se découvre désir sexuel, ce qui délivre la compassion du jugement sur le monde que l'Église voulait y mettre – ce monde, vallée de larmes[93] ». D'après le commentaire de Patrick Née, qui cite encore le poète, « [c]'est qu'à la place, il est ici "question à nouveau du jardin d'Éden"[94] ».

Comme il s'en explique dans *La Poésie et la Gnose* (2016)*,* pour Bonnefoy, « est poète », « au sens » qu'il a « donné à ce mot » dans l'essai, « quelqu'un qui a la mémoire de la présence dans le monde des représentations » (*P&G*, 1225), ce qui « rapproche », toujours selon le mot du poète la poésie de la « gnose ». Le dictionnaire définit le mot « gnose » comme une « connaissance se présentant non comme un savoir acquis, mais comme une intuition salvatrice, une révélation intérieure », qui se fonde « sur l'idée que le monde sensible est dominé par des puissances mauvaises, hostiles au Dieu transcendant, source du monde spirituel que le gnostique cherche à connaître[95] ». Par extension, le terme réfère ainsi aux doctrines religieuses hérétiques qui en découlent. Dans *La Poésie et la Gnose,* Bonnefoy définit la pensée « gnostique » comme « toute façon de percevoir le monde où l'on vit comme insuffisant ou même mauvais, et cela en se souvenant d'une autre réalité, elle bonne, satisfaisante, qui aurait pu exister ou pourra le faire, mais alors au-delà des temps présents » (*P&G*, 1214-1215). Cela mène aussitôt à considérer en tout « gnostique », le sentiment d'une « chute, cette perte d'un bien auquel il estime avoir droit » (*ibid*., 1215). Apparaît là une parenté entre le mythe du jardin d'Éden dans l'Ancien testament et la pensée gnostique, car cette dernière, et bien qu'elle soit une hérésie chrétienne, a en partage avec le récit biblique, la nostalgie d'une « plénitude première ». Dès lors, le poète, défini par Bonnefoy comme « quelqu'un qui a la mémoire de la présence » comme nous l'avons rappelé plus haut, éprouve cette nostalgie commune à la gnose et au mythe d'Éden :

> Ceux que touche la poésie, ce sont les quelques-uns parmi nous qui ressentent que leur rapport aux choses et aux êtres du monde où ils ont à vivre est privé d'une plénitude dont ils ont cependant une ombre de souvenir. Comme si, d'ailleurs, en une autre sorte de temps, en fait un intemporel, l'être au monde avait été d'une autre nature. Pour cette pensée aussi il y a eu entre ce monde et l'origine et le nôtre une chute dont on ne comprend pas la raison. (*Ibid.*)

[93] Yves Bonnefoy, « Roland mais aussi bien Angélique », préface à L'Arioste, *Roland furieux*, *op. cit.*, pp. 24-25, cité par Patrick Née, *ibid.*, p. 63.

[94] Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 26, cité par Patrick Née, *ibid.*

[95] Voir définition du CNRTL : https://www.cnrtl.fr/definition/gnose.

Or, ce que Bonnefoy souhaite prouver dans cet essai et plus largement dans l'ensemble de sa poétique, c'est que la poésie, tout en maintenant vive l'intuition d'une perte, n'est « nullement une détestation de la vie et du monde où il faut la vivre » (*ibid*.). Car, à l'inverse, c'est par l'amour des êtres présents et des choses terrestres que la poésie se porte à la mémoire de la nudité perdue et c'est « de ce qu'il y a d'évident attrait dans des visages et leurs regards, que résulte ce sentiment d'une perte » (*ibid*, 1216). À la lumière de cet écart fondamental que le poète s'obstine à souligner entre gnose et poésie, se clarifie aussi son désir de réécrire le mythe d'Éden pour y loger, à rebours du récit biblique, non pas l'histoire d'une chute mais celle d'une reconnaissance, celle de deux êtres qui se « reconnaissent » l'un l'autre, mais aussi bien celle entre *ce qui meurt* et son seul bien qu'est l'*Heure présente*. Ce geste de réécriture restitue, à l'idée d'une unité perdue à jamais, la possibilité de reconnaître l'unité ici, par une « voie de l'intimité retrouvée » (*ibid*.).

Le pressentiment d'une unité invisible à retrouver dans les mots et sur terre ainsi que le désir de « marquer [s]a sympathie au premier homme et à la première femme, si injustement traités à leur premier jour[96] », portent en effet le poète à réécrire le mythe du jardin d'Éden à de multiples reprises, dessinant dans l'œuvre, ce que Patrick Labarthe nomme, en pendant au « théâtre en rêve », une « théologie "en rêve"[97] », et ce dès le recueil *Pierre écrite.* Dans celui-ci, la section initiale « L'Été de nuit » (étudié dans le chapitre 7) s'ouvre sur un jardin qui est, selon le mot de Sophie Guermès, « à lui seul le jardin d'Éden[98] ». Sophie Guermès poursuit : « [l]e verger de l'enfance apparaît dans *L'Arrière-pays,* comme le jardin d'avant la faute, ou peut-être celui où il n'y eut jamais de faute[99] ». Inversant le « paradigme symbolique » de la chute aussi bien que du fruit dans le récit de la Genèse, les « reines-claudes » et les « prunes bleues » qui « tombent » à terre sont, à l'inverse de la faute et de la perdition, des « images de plénitude » qui signent, pour le poète, la fin de l'exil : « […] et je pleurais presque, d'adhésion. L'exil était terminé » (*AP,* 311). Dans l'économie du rapport au féminin, la réécriture de la figure d'Ève participe tout autant d'un renversement du paradigme biblique et cela, dès le

[96] « De longue date, il m'a paru que le récit biblique était regrettablement lacunaire, et qu'il était utile d'essayer, à tout le moins, de le compléter par le libre travail de l'imagination, formulant ses hypothèses. […] je ne cesse pas de vouloir marquer ma sympathie au premier homme et à la première femme, si injustement traités à leur premier jour, et je vais repartir vers eux à la première occasion », note de Bonnefoy accompagnant la traduction d'« Une autre variante » par Feliciano Paoli, dans *Anterem*, numéro 77, déc. 2008, p. 34, cité par Patrick Labarthe dans Yves Bonnefoy, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 1570.

[97] *Ibid.*

[98] Sophie Guermès, *La Poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, *op. cit.*, p. 231.

[99] *Ibid.*

recueil *Ce qui fut sans lumière* (1987), dont le titre est analysé par Michael Brophy comme « une contradiction très marquée de l'acte divin racontée dans la Genèse[100] ». Dans le poème « L'Adieu », le couple du poète et de celle qu'il appelle « mon amie » – mot qui fait d'ailleurs parfaitement résonner selon nous la fusion souhaitée d'*éros* et d'*agapè –,* sont comparés au couple originel :

> Et comme Adam et Ève nous marcherons
> Une dernière fois dans le jardin.
> Comme Adam le premier regret, comme Ève le premier
> Courage nous voudrons et ne voudrons pas
> Franchir la porte basse qui s'entrouvre
> Là-bas, à l'autre bout des longes, colorée
> Comme auguralement d'un dernier rayon. (*CF*, 495)

Le « courage » attribué à Ève, mis en relief par le parallélisme avec le « regret » d'Adam et le rejet du mot au quatrième vers de la strophe, subvertit ici la culpabilité qui lui est associée en tant qu'elle est, dans le récit biblique, l'instigatrice principale de la faute, puisqu'elle a succombé à la tentation du serpent. Dans *Le Paradis perdu* de Jouve, on rencontre, pour exemple, une réécriture plus fidèle au récit d'origine :

> Le Serpent t'a trompée :
> Nue et nu me voici, contemple ma misère.
> On t'appellera la femme trompée
> On te haïra dans l'état de nature
> On avancera sur toi pour te fouler. (*PP*, 56)

À l'inverse, le poète de *Ce qui fut sans lumière,* ainsi que l'écrit Michael Brophy,

> […] choisit Ève pour représenter [le principe vital de l'être] : pour lui, elle est "le premier / Courage" tandis qu'Adam est "le premier regret". Encore une fois, et en accord avec le titre du livre, Bonnefoy se permet de renverser l'ordre biblique, d'inverser son message en récupérant avec audace ses modèles, ses récits[101].

[100] Michael Brophy, *Voies vers l'autre*, *op. cit.*, p. 51.

[101] *Ibid.*, p. 62.

L'œuvre de Bonnefoy est traversée de part en part par la réécriture d'Éden mais cette attention au mythe s'approfondit dans les derniers recueils, aussi bien sous forme de poèmes (entre autres « Donner des noms », « Le lit, les pierres », « Aux portes du jardin » dans *L'Heure* présente) que de récits, avec « Une variante de la sortie du jardin » et « Une autre variante » (2006), tous deux repris dans *La Longue Chaîne de l'ancre* (2008) et « Sortie du jardin sous la neige » dans *Digamma* (2012). Nous évoquerons ici les deux variantes écrites en 2006 et reprises dans le recueil *La Longue chaîne de l'ancre,* recueil qui témoigne d'une « veine malicieusement hétérodoxe[102] » comme le formule Patrick Labarthe. Toujours d'après ce dernier, « [e]n ces modernes péripéties de la Genèse, l'on ne sait trop si la Faute est suivie de la Chute, puisque Adam et Ève se promènent sans hâte dans la première prose et que, dans la seconde, ils découvrent sans drame la boiterie terrestre[103] […] ».

Dès les premières lignes d'« Une variante de la sortie du jardin », bien qu'il ne soit pas nommé tout de suite, on reconnaît sans peine le couple originel dans la silhouette de « ces deux êtres très beaux, très jeunes » qui « ont hésité, plusieurs fois, à s'engager dans ces frêles bruits odorants de feuilles froissées » (*LLCA*, 811). La voix du poète, ici chuchotant dans l'allitération en fricatives imitant le bruissement des feuilles sous les pas hésitants, traduit le regard discret et proche du poète qui nomme les choses simples du monde (« arbres », « branches », « matinée », « lumière », « vaste ciel ») dans un langage familier par endroits (« ils vont, ces deux […] »), aux antipodes du registre solennelle et liturgique de l'Ancien testament. Juste avant de révéler les noms déjà devinés des personnages, le récit se mue en une sorte d'*ekphrasis* qui, précisément, mène le poète à les identifier comme des « images » bien « connues » – et dans ces deux réécritures du mythe, tout l'effort du poète consistera à les dévoiler, à rebours, comme des êtres réels :

> Un tableau. Dans la forme des épaules, des bras, ces lignes qui fermement se dégagent comme lorsqu'un peintre travaille, et presque trop de vive couleur dans les chevelures ou sur les belles chairs libres, et dans les feuillages aussi, dans les fruits qu'on y aperçoit : oui, un tableau parce que je sais bien qui sont pour moi cet homme qui passent ainsi devant nous, sur cette terre sinon déserte. C'est Ève et Adam après ce qu'on a pu dire la Faute. Ils sont chassés du jardin d'Éden, ils le traversent sans hâte, car le temps n'a pas commencé encore. Rien que les heures du ciel d'été dans ce pays sans chemins où la lumière seule décide, séparant en riant les couleurs qui jouent avec trop d'ardeur, se penchant pour en relever une qui est tombée, qui s'étonne. (*ibid*., 812)

[102] Patrick Labarthe, Notice du recueil *La Longue Chaîne de l'ancre*, dans Yves Bonnefoy, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 1570.

[103] *Ibid.,* pp. 1570-1571.

On comprend que la scène est perçue comme un « tableau », non pas tant par une référence iconographique comme c'est souvent le cas dans l'œuvre, que parce que le poète en reconnaît les protagonistes célèbres dont il a en mémoire d'innombrables représentations picturales et artistiques. Comme l'indiquait Patrick Labarthe, une ambiguïté demeure en outre quant au schéma narratif de l'épisode biblique : si Adam et Ève sont déjà chassés du jardin d'Éden, « ils le traversent » pourtant encore au moment de l'énonciation, le paradis étant sans équivoque « ce pays sans chemins où la lumière seule décide », tout entier dominé par une heure estivale sans fin ni commencement. La lumière, élément traditionnellement analogue du divin, se « penche » pour ramasser « en riant » les « couleurs » qui comme des enfants « jouent avec trop d'ardeur » et trébuchent parfois. Dans le verbe « tomber », ici appliqué métaphoriquement aux couleurs ludiques, on entend inévitablement un écho à la chute, sans savoir cependant si Adam et Ève sont, eux aussi, déjà « tombés » mais devinant, par le souvenir du récit de la Genèse, qu'ils ne seront pas « relevés » avec la même douceur maternelle. Le poète finit par reposer la question du nom, laquelle est capitale dans son interprétation de l'épisode du péché originel :

> Adam, Ève ? Ils ont tout un jour à errer ainsi sur la terre, après quoi, vers la fin de l'après-midi, quand le soleil baissera, soudain visible, les grilles apparaîtront au bout d'une longue, très longue allée de sable et le vent se sera levé, le ciel sera rouge, vers l'ouest, et il y aura dans les arbres des cris d'oiseaux de nouvelle sorte. (*Ibid*.)

Ces « cris d'oiseaux de nouvelle sorte » sont, pour le couple qui doit faire ses adieux au paradis, les signes avant-coureurs d'un ici terrestre que le poète, anti-avatar de la figure divine, discret autant que distrait (« Et parfois je ne les vois plus, mais non parce que le chemin qu'ils ont suivi me les cache. C'est plutôt que mon attention a été requise autrement, et ailleurs, et déjà à trois ou quatre reprises », *ibid*.), dit aussitôt préférer au là-bas de l'Éden :

> Et j'aime ce silence mais voici que je dois comprendre que désormais il m'inquiète autant qu'auparavant il me rassurait. Comme si un certain son que j'ai entendu était d'une autre nature que ce ruisseau par exemple, qui près de nous n'en finit jamais de se briser à ses rives. (*Ibid*., 813)

Dans ce lieu désert, imprégné d'un silence inquiétant car aucune vie mortelle ne le déchire ou ne le rompt, apparaît ensuite soudain une figure qui prend un rôle central dans la réécriture du mythe : l'enfant. D'abord ignorée par Adam et Ève, cette présence de l'enfant qui amène avec elle une nouvelle symbolique de la nudité qui acquiert un ses autre que celui de l'avant ou l'après la Chute. La présence de l'enfant est annoncée par une voix indistincte – « Une voix a-

t-elle troué le ciel, à quelque heure avant ce matin paisible ? » (*Ibid*., 812) –, puis par un frémissement : « Et voici qu'un buisson vient de frémir, devant eux. […]. Est-il la voix qui appelait de l'autre côté du visible, la petite flûte qui y rêvait ? Oui, c'est bien un enfant qui rôde ainsi, nu, inconscient de soi, dans ces solitudes » (*ibid*., 813). Cet enfant, d'une nudité innocente, simple et vulnérable, métonymique de cette époque de la vie si chère au poète, n'ose pourtant pas approcher l'homme et la femme, et en devient un être proprement bouleversant, « anxieux de les voir, désireux d'en être vu et tout autant effrayé de l'être » (*ibid*.). À la figure divine absente du récit se substitue ainsi l'enfant, qui est à la fois signe d'espérance et de renaissance mais plus encore ici d'une faim insatiable d'amour que rien n'apaise, au milieu même du paradis. C'est que l'amour ne peut que venir de l'autre, et d'abord, pour tout enfant, il vient du couple originel que sont ses parents. Ne parvenant pas à les aborder, eux qui sont l'image lointaine des parents perdus et des temps originels, l'enfant les regarde « un instant, avant que sur ce regard peut-être bouleversé le feuillage se ferme » (*ibid*.). La réécriture du mythe du jardin d'Éden, n'évoque de nudité que celle de l'enfant innocent et vulnérable, espérant l'amour malgré le silence tout en n'osant pas approcher cet homme et cette femme qui peuvent être ses parents et le sont peut-être. La réécriture emprunte en cela ce chemin de l'enfance qui, bien que souvenir déjà, demeure :

> Je pense à la dernière fois, après combien d'autres, comment savoir, où cet enfant s'est retrouvé auprès d'eux, les épiant, prêt à se jeter à leurs pieds mais réfrénant ce désir, pourquoi? A-t-il compris que c'était là, et tout de suite, que tout allait prendre fin et a-t-il, de ce fait, désiré davantage encore puis renoncé avec d'autant plus de chagrin ou de joie sombre, après quoi il reprit son errance dans l'éternel ? (*Ibid.*)

Comprendre que « c'était là et tout de suite, que tout allait prendre fin » : c'est ici le pressentiment de la finitude, aussi étrange que cela puisse paraître pour une figure supposée de l'insouciance. C'est ainsi qu'à la faim d'amour répond la crainte de la perte, car désormais Adam et Ève sont mortels alors que l'enfant, lui, demeure dans l'« éternel ». Les formulations rappellent celles du poème « La maison natale » dans *Les Planches courbes*, l'un des poèmes les plus émouvants du poète, qui évoque, pour la première fois dans l'œuvre, le souvenir de son père. L'euphémisme de la « voie » qui se « perd » semble dire la mort du père lorsque l'enfant n'avait que treize ans, menant peut-être celui-ci à la conscience trop tôt acquise « que tout allait prendre fin » « et presque tout de suite » :

> Après quoi deux voies se séparent, et l'une d'elles
> Se perd, et presque tout de suite, et ce sera

Tout de même l'oubli, l'oubli avide. (*LPC*, 728)

Comme le disent les dernières lignes d'« Une variante de la sortie du jardin », dans lesquelles le poète semble délaisser la réécriture du mythe du jardin d'Éden pour parler de la peinture, l'image poétique comme picturale est bien en définitive cet effort du poète ou du peintre pour retrouver une nudité perdue, celle du paradis qu'est l'enfance, en souvenir cette fois, dans « cette eau où ce qui est semble une seconde fois s'offrir mais rien qu'en reflet désormais, sans beaucoup de frémissement dans la forme qui se dilue dans des jeux de lumières et d'ombres » (*LLCA*, 814).

La deuxième prose, « Une autre variante », situe cette fois Adam et Ève sur terre : « Sous leurs pieds nus la terre s'était faite de cailloux blessants, boue glissante, racines dangereuses. Leurs jambes s'enfonçaient dans des trous dont il leur fallait s'arracher » (*ibid*., 815). D'emblée, à travers le rythme ternaire des groupes nominaux « cailloux blessants, boue glissante, racines dangereuses », un décor plus hostile surgit de ces lignes, et la métonymie des « pieds nus » réfère bien cette fois à la nudité après la chute, absente du récit précédent et dont la vision signe, dans le récit de la Genèse, le début de l'exil. Cette nudité est celle d'êtres désormais défaillants et mortels, qui, pouvant être « blessés » et abîmés, pouvant aussi désormais vieillir, trébuchent sur cette terre peu accueillante. Or dans ce décor hostile apparaît aussi, et presque tout de suite, « quelque chose » qui n'est pas explicitement présent dans le récit biblique : « Ce garçon tenait cette fille par la main, par là passait déjà en lui et aussi en elle quelque chose de plus que l'étonnement et la peur » (*ibid*.). Ce « quelque chose » qui excède le désarroi de deux êtres marchant ici « comme sur terre étrangère[104] », c'est, déjà, l'amour. Le lien entre la finitude, l'amour et la mise à nu est ainsi posé on ne peut plus clairement par Bonnefoy : aimer est le fait d'êtres mortels, et le poète reprend ici la « mise à nu » du couple

[104] Voir l'épigraphe de *L'Arrière-pays* : « J'ai en esprit une phrase de Plotin – à propos de l'Un, me semble-t-il, mais je ne sais plus où ni si je cite correctement : "Personne n'y marcherait comme sur terre étrangère" » (*AP*, 245). Dans les notes de l'édition des *Œuvres poétiques,* Odile Bombarde nous indique qu'il s'agit là d'une réécriture de Plotin (*Ennéades,* V, VIII (« De la beauté intelligible) : « Référence fondamentale, déjà ancienne et durable, le Plotin de Bonnefoy est un anti-gnostique et un anti-Platon, qui soutient sa pensée de la poésie comme mémoire ou "trace de l'Un" (voir *Entretiens 1972-1990,* p. 327) ». De manière significative pour nous ici, l'épigraphe de *L'Arrière-pays* s'accompagne de l'image du couple originel chassé du paradis, au seuil de l'œuvre. Dans la notice qu'elle rédige à l'œuvre, Odile Bombarde revient sur les illustrations qui « revêt[ent] une importance particulière » dans cette œuvre qui « interroge » « notre besoin d'images" » : « Surplombant l'épigraphe comme une arche, la première image intérieure est une fresque montrant Adam et Ève chassés du paradis […] », Odile Bombarde, notice et notes de *L'Arrière-pays,* dans Yves Bonnefoy, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 1454 et p. 1460. (Giovanni Martino Spanzotti (avant 1456-1526/28), *Adam et Ève chassés du paradis,* 1510-1520. Fresque, hauteur env. 150cm. Ivrea, église San Bernardino (reproduction autorisée par le propriétaire, Ing. C. Olivetti e C., S.P.A., Ivrea) Voir annexes, figure 57.

originel, qui signe, dans le récit biblique, son passage d'une durée hors du temps à la finitude, pour affirmer qu'elle est en même temps la seule *voie vers l'autre*[105], car il n'est d'amour et d'infini que pour ce qui meurt. Cet amour est la « compassion » – mot qui apparaîtra quelques lignes plus loin – que porte Adam à Ève dès lors que celle-ci se blesse, alors qu'il ne la « connaît » pas encore :

> Puis il y eut ce cri, elle est tombée, le sang coule déjà le long de sa jambe gauche, un rouge nouveau dans le monde, et lui, il l'aide à se relever mais la cheville ne porte plus, il faut qu'Ève prenne appui sur son bras pour boiter vers l'inconnu devant eux, dans l'inconnu autour d'eux, sous l'inconnu du ciel noir. (*LLCA*, 815)

Par le cri et l'apparition, pour la première fois sur terre, du sang, les personnages ne sont déjà plus les images picturales de la prose précédente et prennent « corps » comme êtres mortels. Et si cette démarche « boiteuse » est bien, sur les corps désormais défaillants, précaires et « nus », l'empreinte cruelle d'un dénuement essentiel et d'une vulnérabilité constitutive, le bras d'Adam qui porte secours à Ève est, quant à lui, le geste qui dévoile la relation à l'autre en même temps qu'est dévoilée la finitude.

Dans la souffrance et la difficulté, sont tentés par l'oubli de l'« ici » où l'on meurt « ces deux qui vont sans rien savoir ni vouloir sinon aller ailleurs, aller loin » : « Et moins désirer passer au travers de ces fourrés qui semblent sans fin ni faille que renoncer à le faire, ne plus savoir ce vent, ces averses, oublier cette voix qui n'en finit plus de les harceler sur terre » (*ibid.*). Mais l'envie d'oublier est aussitôt suivie d'un étrange « besoin » d'étreindre ce lieu-ci, de l'embrasser comme « Une terre natale, et il n'est rien d'autre » (*CF*, 498) comme le disait déjà le poème « La voix, qui a repris » dans *Ce qui fut sans lumière.* Dans la syntaxe, ce « besoin » *répond,* à proprement parler, à la « tentation de l'oubli[106] » : « Oui, oublier ? Et besoin aussi, irrésistible soudain, de se laisser tomber sur cette couche d'herbes dont la vague phosphorescence, tout en molles ondulations, se fait depuis quelques secondes presque accueillante, quelle surprise, entre les troncs qui s'écartent » (*LLCA*, 815). C'est ainsi ce qu'ils font, s'allongeant dans l'herbe ou plutôt s'y laissant tomber, par une « chute » qui renverse terme à terme la chute du récit de la Genèse :

> Ils choient, le genou d'abord, le plat de la main, vite tout le corps, à même l'herbe trempée de pluie, mais cette pluie est tiède, c'est comme un don qu'on leur fait, et les voici l'un contre l'autre, très près, ce qui est le temps qui commence, avec entre

[105] Nous empruntons ici encore l'expression de Michael Brophy.

[106] Titre d'un essai que Bonnefoy consacre à Baudelaire, *Baudelaire : la tentation de l'oubli*, *op. cit.*

> eux le regard, la compassion, le désir. Lui touche du doigt cette jambe blessée, il craint d'éveiller sur ce visage si proche la grimace de la douleur, en fait il le découvre ce visage, car l'avait-il vu avant cet instant ? Des yeux, où l'étonnement à la fois s'accroît et se dissipe. Des lèvres ? Adam et Ève se voient, se reconnaissent, se connaissent comme on dira, c'est affaire de peu d'instants, une autre hâte, tout de même, aussi un partage qui les noue l'un à l'autre vers ils ne savent où, dans une autre sorte de nuit. (*LLCA*, 816)

Dans ces lignes qui réécrivent l'ouverture des yeux sur la nudité après la consommation du fruit défendu, Adam « reconnaît » en Ève l'Autre, celle qui sera bientôt l'aimée, l'amie. En même temps que la trame narrative du récit biblique – dans laquelle l'ouverture des yeux sur la nudité succède à la Faute et précède la Chute pour figurer la perte du vêtement de grâce –, Bonnefoy déplace aussi l'acception de la « connaissance » qu'il infléchit en « reconnaissance ». Par ce mot « reconnaissance », ne faisant pas sien le mot « connaître » (« se connaissent comme on dira »), le poète lui en substitue un autre qui porte en lui l'amour, le partage et le souvenir qui vont vers l'autre être. Cette reconnaissance c'est aussi, soudain, une intelligence, de part en part sensible, de la finitude, qui fait surface dans la nudité commune. Adam, pour la première fois, « découvre » le visage d'Ève où il « craint d'éveiller si proche la grimace de la douleur » et pour la première fois, alors, prend la mesure de la vulnérabilité d'autrui, qui est finitude. Parce qu'il est vulnérable et que sa vulnérabilité réveille en lui la sienne propre, le visage d'Ève apparaît à Adam dans une nudité qui se donne non à déchiffrer mais à reconnaître, comme le chiffre du « temps qui commence ». C'est aussi, inversement au récit de la Genèse, le « visage » et non le corps qui est « vu » et « reconnu » dans la mise à nu, la relation à l'autre recouvrant du même coup toute sa charge éthique par la substitution d'une métonymie de la nudité à l'autre. Si le symbolisme érotique du corps nu semble se diluer dans cette nudité éthique du visage, il n'en est rien : le texte dit précisément que de cette proximité nouvelle, qu'on peut aussi bien appeler l'amour, naît, en même temps que la finitude, la « fusion » d'*éros* et d'*agapè* : « et les voici l'un contre l'autre, très près, ce qui est le temps qui commence, avec entre eux, le temps, la compassion, le désir ». En effet, la « compassion » qui aussitôt s'exprime dans le geste d'Adam touchant délicatement la « jambe blessée » d'Ève, se mêle indistinctement au désir érotique, « une autre hâte, tout de même, aussi un partage qui les noue l'un à l'autre vers ils ne savent où, dans une autre sorte de nuit ».

« Après quoi », Adam et Ève commencent à « donner des noms » – « "Écoute", dit-elle à voix basse, penchée sur ce visage que colorent quelques rayons, tombés du prisme des grands nuages. "Écoute, hier tu n'as pas donné tous les noms" » (*LLCA*, 817) –, épisode qui, dans le récit d'origine (Genèse, 2. 20), précède la consommation du fruit défendu (Genèse, 3. 6) et qui

décrit un acte qu'Adam accomplit seul avant que Dieu ne décide de créer Ève pour lui tenir compagnie. Bonnefoy, qui, là encore, modifie la trame narrative du texte biblique pour lui restituer la sienne propre, accorde à ce dernier épisode une signification plus symbolique encore, y consacrant de nombreux poèmes, notamment dans *L'Heure présente* (2011) ainsi qu'un long développement dans son dernier essai publié, *La poésie et la Gnose* (2016). Comme il l'explique dans ce dernier essai, le poète voit dans cet acte de nomination, acte paradigmatique du langage et tout à la fois du poème, une élucidation du « péché originel » à l'aune du rapport de la poésie à la gnose, ou plus exactement au « religieux ». Il revient ainsi sur ce qu'est, selon lui, « plus qu'une analogie de surface », « une véritable identité » entre les épreuves auxquelles la poésie fait face et l'épisode biblique du « péché originel » :

> La poésie se porte-t-elle à l'avant des mots, vers l'immédiat, dans le simple, oui, mais le poète n'en reste pas moins dans les trébuchements de cette entreprise, et sur cette voie qui semble se perdre il ne peut s'empêcher de recommencer à rêver. Et comme ce sentiment d'exil, ces affres, ces rêveries, c'est ce que déjà vivaient gnostiques, ne peut-on en conclure que […] dans le bien qu'elle voudrait être, la gnose est, disons cela d'un mot, [à la poésie], son péché originel ?
> J'emploie ce mot, je me risque à l'employer, et c'est parce qu'entre cette difficulté que la poésie éprouve et le drame existentiel qu'a retracé la *Genèse* je crois découvrir plus qu'une analogie de surface […], une véritable identité. Mais c'est aussi parce que de cette identité je suis tenté de déduire une question, sur cette fois le rapport non du poétique et de la gnose, ce rêve, mais du poétique et du religieux, ce rapport, lui, direct, à la présence de ce qui est. […]. Que fait Adam, quand il donne aux bêtes et aux oiseaux, autrement dit aux composantes d'un monde qui se rassemble autour de lui comme autant de présences vives dans l'évidence d'un lieu ? C'est employer les mots dans leur capacité que j'ai dite désignation, celle qui permet à nos années enfantes d'*avoir des yeux ouverts sur les réalités de la terre proche*, non sur les choses de la matière. Et c'est donc alors être poète, poésie étant de *rendre aux mots leur pouvoir de montrer et de rassembler*.
> Après quoi, lorsque Ève et Adam mangent du fruit de l'arbre de la connaissance, c'est comme s'ils décidaient maintenant d'employer les mots dans leur capacité, cette fois, relationnelle, foyer de milliers de significations en puissance : le niveau conceptuel de la parole, celui qui à l'expérience du lieu substitue celle de l'espace, dans lequel on perçoit la chose par le dehors, ce qui crée la matière et voue aux défrichements, au travail, aux intrications de la connaissance objectale et l'action. […]. Et quand il est demandé à Adam et Ève privés du jardin d'Eden par cet emploi du langage de *s'en souvenir tout de même, de ne pas cesser de célébrer la plénitude première*, c'est bien comme si ce livre de la création du monde, identifiant celle-ci à l'événement du langage, disait l'être contradictoire du poétique et la condition de fait du poète. (*P&G*, 40-42)

Cet extrait révèle, de manière suffisamment limpide nous semble-t-il, l'interprétation que Bonnefoy propose du récit biblique et corrobore ainsi l'ensemble de nos réflexions sur la réécriture du mythe. Ce texte, et plus largement l'ensemble de ce dernier essai publié, est fondamental pour comprendre la « tâche d'espérance » que le poète confie à la poésie : celle de

se faire, « au plus vif de son inquiétude, un acte de connaissance » (*P&I*, 483). L'enchaînement des idées que le poète y expose révèle le cheminement d'un poète qui a très tôt su qu'il avait, « par nécessité poétique », « à essayer de fonder une gnose passionnelle, à inventer un savoir[107] » et qui, presque aussitôt, a compris « qu'aimer la poésie, qui combat la gnose, c'est aimer le plus les poètes qui sont le plus tentés par cette dernière, et même l'ont magnifiée, mais que l'on voit finir, à des moments, par la vaincre[108] ». Essentiel, cet essai l'est, non seulement pour la poésie mais aussi pour notre vie, car il affirme que connaître peut vouloir dire « aimer ». Car la lucidité poétique, « étant critique du rêve, doit porter sur tout de la vie et d'abord sur le rapport à autrui » (*P&G,* 46-47). Aux « amis de la poésie » qui éprouvent « la suffisance là même et à l'heure même où ils perçoivent le manque » (*ibid*., 19), il revient de se souvenir que

> [c]e qui, dans l'exil délivre des rêves, c'est la capacité d'aimer, simplement, réellement ce qui est là, près de nous. C'est le retournement vers l'autre, infini, qui met fin aux fantasmes qui ne sont jamais que des formes d'égocentrisme. « La charité est la clef » a écrit Rimbaud. Oui, sauf qu'il ne faut pas simplement partager misère ou souffrance. Aimer, c'est percevoir la plénitude et la « royauté » possibles de l'existence finie. (*P&G*, 1229-1230).

*

L'expulsion d'Adam et d'Ève du jardin d'Éden, qui, dans l'instant qui précède, se « connaissent » pour la première fois, inscrit ainsi la finitude dans l'horizon de la connaissance. Bonnefoy réécrit l'épisode biblique qui, dans la Genèse, fait apparaître cet horizon par l'ouverture des yeux sur la nudité, pour en proposer des « variantes » où l'évocation centrale de la Faute s'efface pour laisser place à une réflexion sur la relation à autrui et sur l'amour. Si l'on met cette fois encore Bonnefoy en regard avec les trois autres poètes comme nous l'avons fait dans les points précédents de cette troisième partie, l'on se rend compte que la réécriture du mythe n'est pas exclusive au poète de *L'Heure présente.* Chacun des trois autres poètes, d'une manière qui lui est singulière et pour dire des choses qui leur sont plus singulières encore, a réécrit ou interprété le motif biblique, que ce soit Pierre Jean Jouve dans *Le Paradis perdu* (1929), René Char dans *Le Nu perdu* (1971) ou André Frénaud pour négatif que soit son titre, dans *Il n'y a pas de paradis* (1962). Dans ces poétiques qui cheminent de la connaissance du

[107] Yves Bonnefoy, « L'Acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais*, *op. cit.*, p. 118.

[108] *Ibid.*, p. 51.

manque vers un « savoir passionnel[109]», qui se portent au mystère comme vers une bête blessée tendrement approchée, qui étreignent de la nuit l'invisible présence, qui se demandent tout à la fois « comment croire » et « comment ne pas croire », qui ne connaissent l'absence que pour y reconnaître un visage, dans chacune d'entre elles, il est un désir de retrouver une nudité perdue.

Dans les poèmes, cette nudité n'est pas tant une métaphore (du dévoilement, de l'aveu, de l'épiphanie, de la révélation…) qu'une métonymie. Dans un essai qui s'intitule « Apparentements et filiations », Bonnefoy écrit de la métonymie qu'elle est « la mémoire de la personne en sa finitude » et que « par opposition à la métaphore, qui sert la cause de l'art, elle peut donc être un des moyens qui font revivre dans le poème cet excès de la réalité sur la langue dont le souvenir ravivé est la poésie[110] ». Ces mots nous semblent s'appliquer avec justesse aussi bien au visage nu qu'à l'ouverture des yeux sur la nudité, et tout particulièrement aux « pieds nus[111] » de l'enfance. Pouvant à la fois ouvrir aux rêves de la poésie, désigner son geste de transgression ou l'identifier à un acte d'amour et de connaissance, l'expression « mise à nu » nous ramène à son sens originel, l'étymologie même de la vérité que désigne le mot grec « *alètheia* » déjà mobilisé au cours de nos réflexions en son acception heideggérienne, reconsidéré ici au sens simplement littéral et non conceptuel, de « lever le voile de l'oubli » : si mettre à nu en poésie c'est « aimer ce qui meurt », c'est parce que la mise à nu revient en définitive à « se souvenir ».

***

« Le désir de Giacometti » s'ouvre par une phrase du sculpteur, « "C'est comme si je ne savais pas ce que désirais voir"[112] », que Bonnefoy élucide au fil de l'essai à l'aune des œuvres et de la vie de celui-ci, pour mener une réflexion sur la représentation artistique. Il évoque notamment un événement de la vie de Giacometti qui est, d'après lui, structurant pour la compréhension de son œuvre :

[109] *Ibid.*, p. 126 : « Il y a une vertu possible du manque, c'est de connaître qu'il est un manque et d'accéder ainsi à un savoir passionnel ».

[110] Yves Bonnefoy, « Apparentements et filiations », *La Conscience de soi de la poésie*, *op. cit.*, p. 341.

[111] La métonymie des « pieds nus », tout autant que la réécriture du mythe du jardin d'Éden, est particulièrement prégnante dans les derniers recueils. Voir dans « Les Arbres », l'enfant « en culotte courte, pieds nus, les genoux tâchés de rouge » (LLCA, 777), dans « Aller, aller encore », « phosphorescents, des galets sous nos pieds presque nus » (*HP,* 986) et dans le dernier recueil *Ensemble encore,* une section tout entière qui se nomme « Le Pied nu » avec notamment le poème « Le Pied nu, les choses » où Ève « risque un pied nu puis toute une jambe hors des draps du jardin d'Éden. C'est toucher un sol » (EM, 1045).

[112] Yves Bonnefoy, « Le désir de Giacometti », *Dessin, couleur et lumière*, *Le Nuage rouge*, *op. cit.*, p. 453.

> Giacometti avait vingt ans, à peu près, quand un vieil homme qu'il avait rencontré en Italie dans un train le rechercha, quelques mois plus tard, le retrouva par un coup de chance vraiment extraordinaire, voulut voyager avec lui pour une raison qui resta obscure – et mourut sous ses yeux dès le second jour du voyage dans une chambre d'hôtel d'une bourgade de montagne, loin de tout. Cette mort totalement imprévue, cette mort qui pourtant se produisait si près de lui, de lui seul, et comme pour lui, frappa l'adolescent de terreur : il y était peu préparé. Mais [...], cette épouvante fut moins causée par le fait du trépas que par celui de la solitude de qui mourait ainsi, oublié de tout et de tous, sauf de ce témoin de hasard qui, d'être seul avec le mourant en ces ultimes minutes, avait à assumer toute la tâche, toute la responsabilité de la solidarité humaine devant la mort, et les découvrait grevées d'illusions, sinon de mensonge. Ce qu'il lui fallait constater, en effet [...], c'est que l'être qui meurt n'est aussitôt, pour les autres êtres que le débris qu'on balaye comme une araignée écrasée ; que ce n'est pas simplement le corps, mais l'être même de la personne, le moi, qui est absence dans la présence, néant, vaine forme de la matière[113].

Cet événement, qui « aggrave », toujours selon Bonnefoy, la « sensibilité » artistique de Giacometti éclaire la rencontre angoissante d'une absence qui sous-tend la présence de l'être qui meurt dans les poèmes. Les œuvres du sculpteur, à qui, René Char, Jacques Dupin et Edmond Jabès dédieront, eux aussi, de nombreux textes, dévoilent ce qui informe le geste de mise à nu poétique et artistique à l'échelle de tout notre corpus : la compréhension « qu'il n'y a rien, sinon cette mystérieuse volonté d'être qui désespérément se cramponne à sa dépouille d'emblée mortelle[114] » comme l'ajoute Bonnefoy quelques lignes plus loin. Dans « Giacometti et le problème des deux époques », Bonnefoy évoque ces œuvres : des silhouettes qui ont « quelque chose de gauche, de précaire[115] », qui s'affinent et s'allongent par une « altération de la forme humaine[116] », des visages qui tendent au « degré zéro de la représentation[117] », celui-ci étant la « manifestation la plus directe, et en un sens la plus éclatante – presque sa preuve – de la présence[118] », des « hautes figures silencieuses[119] » qui ont, selon le mot même de Giacometti, « "des allures de dieux"[120] ». Portée à son comble par l'œuvre[121] de celui qui fut l'ami de Char et de Bonnefoy, cette réduction de la représentation, observée dans les poèmes du chapitre 9 (*Le visage qui manque*), n'est pas la seule rencontre du dénuement et de l'absence.

---

[113] *Ibid.,* pp. 458-459.

[114] *Ibid.,* p. 459.

[115] *Id.,* « Giacometti : le problème des deux époques », *ibid.,* p. 482.

[116] *Ibid.,* p. 486.

[117] *Ibid.,* p. 482.

[118] *Ibid.*

[119] *Ibid.,* p. 488.

[120] *Ibid.,* p. 489.

[121] Voir annexes, figure 59.

Elle traduit bien plutôt la volonté de manifester la présence malgré l'ombre de la mort. Elle met à nu la singularité et la vulnérabilité aussi bien que l'infini que recèlent les êtres mortels par-delà les images et les figures qui les représentent. S'ouvre alors une voie à l'amour au sein de la conscience du néant et même grâce à celle-ci, car « le signe figuratif [...] tend à se dissiper dans l'éclat du signe ontophanique », par le savoir intime que les êtres qui ne sont pas faits de la même « étoffe » que les images immortelles « pourraient ne pas exister, qu'un jour ils disparaîtront[122] »

.

[122] Yves Bonnefoy, « Giacometti : le problème des deux époques », *La Vérité de parole et autres essais, op. cit.,* p. 489.

Conclusion – “Une sorte de vraie confiance”

Pour ma part, en tout cas, j’ai écouté Baudelaire, on m’en rendra témoignage, je l’ai suivi dans les contradictions de sa clairvoyance : et pourtant je ne puis, comment dire ? ne pas lui opposer une sorte de vraie confiance, dont il est même une cause. Quelle lumière, en effet, dans Les Fleurs du mal[1] !

Yves Bonnefoy, « Baudelaire contre Rubens » (1970, 1988), *Le Nuage rouge*.

Ces lignes écrites par Bonnefoy dans « Baudelaire contre Rubens », texte qui fut d’abord une introduction à quelques dessins de Rubens dans le numéro 9 de la revue *L’Éphémère* en 1970 et que le poète remaniera en 1988, mettent en perspective la réflexion que nous avons voulu proposer sur les poétiques de la mise à nu, sous le signe de Baudelaire et à la lumière de Bonnefoy.

Dans ces pages, nous avons montré que la « mise à nu » était le geste fondateur de l’acte poétique. Une première acception de la « mise à nu », au sens propre, nous a permis d’identifier que l’élan qui sous-tend l’expression « aimer ce qui meurt » peut être assimilé au désir érotique

[1] Yves Bonnefoy, « Baudelaire contre Rubens », *La Vérité de parole et autres essais, op. cit.,* p. 425.

se portant vers le corps nu. Ce premier temps de la réflexion portait ainsi sur le désir érotique qui nourrit l'approche poétique l'objet. La lecture des poèmes à l'aune d'imaginaires érotiques hybrides du corps mis à nu, que celui-ci soit idéalisé, exhibé ou saccagé a révélé les tensions inhérentes à l'image poétique, informées par un hypotexte baudelairien profondément ambivalent. La représentation de la nudité féminine sous la plume d'une trentaine de poètes de sexe masculin nous a ainsi paru être l'observatoire privilégié d'une dialectique, propre à toute écriture, entre le rêve de l'image (chapitres 1, 2 et 3) et la transgression de ce même rêve. Cette transgression est accomplie par un retournement lucide des poètes sur les limites du corps mortel (chapitres 4 et 5) et sur celles de l'écriture (chapitre 6) qui, rêvant l'objet dont elle se saisit comme immortel, échoue à embrasser ce qui meurt. Comme le motif du corps nu (car on aurait aussi bien pu choisir le nuage, le renard ou le jardin pour penser le dévoilement poétique), le rapport du masculin au féminin qui lui est intimement lié a ainsi été pour nous un catalyseur de plus pour révéler ce qu'il y a d'aspiration et d'échec, de violence infligée à l'être représenté mais aussi de désir de présence dans la représentation, et plus largement dans le langage, « quand », d'après le mot de Bonnefoy « le pétrit, comme un sein natal, la soif constante du rêve » (*P&I,* 476). Cette réflexion sur la représentation poétique, nous l'avons menée à partir de Baudelaire. À la suite de Rimbaud et de Bonnefoy, nous avons reconnu en celui-ci « le plus intensément mémorieux [...] de la qualité d'être de ces "années profondes'' » (*P&G,* 1232) et le plus désespéré de l'avoir perdue, à la fois le plus rêveur et le « premier voyant » des poètes de la modernité poétique, pour explorer ce que Bonnefoy nomme les « mondes-images », précisément « au sens [...] où l'entendait Baudelaire quand celui-ci écrivait, au moment le plus tourmenté de son intuition poétique : "Le culte des images, ma grande, mon unique, ma primitive passion'' » (*Ibid.,* 476). Les rêves de nudité et la nudité à l'épreuve des limites, décrivant les tiraillements qui tourmentent la représentation poétique du corps, ont donc permis de définir la mise à nu à l'aune de ce que Bonnefoy désigne comme la « tentation gnostique » et sous le signe des poèmes de Baudelaire, car « c'est avec tant de dégoûts parmi tant de rêves que leur auteur peut bien être reconnu un gnostique » (*P&G,* 1232). On pouvait donc aboutir à la pensée que ramenée à son affinité avec la gnose, la poésie n'*aime* ce qui meurt que par une « passion » de l'image et des imaginaires érotiques du corps, pétrie de tensions déchirantes et de ce fait, le désire toujours autre qu'il *est* ici et maintenant, c'est-à-dire un être fini, vulnérable, blessé et voué à disparaître. L'ombre d'une vanité plane ainsi dangereusement sur l'écriture poétique et plus largement sur tout geste de représentation, toujours « tenté » de « coloniser les apparences, faire foisonner les figures que l'imaginaire ensemencera, faire lever les mondes de

la fiction, moissonner le plaisir d'oublier le temps et la mort, quitte à payer cela d'une solitude[2] », selon le mot de Bonnefoy dans « Baudelaire contre Rubens » :

> Et il n'y a pas de résurrection des morts, alors à quoi bon ce visage qui monte dans la figure, pourquoi ces yeux qui cherchent les nôtres, pourquoi ne pas plutôt dessiner – caricaturer – quelque Jeanne Duval sur quelque dos d'enveloppe, rapport qui se sait le vide à ce qu'on sent d'essentiel ? Ce que je veux, dit Chestov, c'est que Socrate ne soit pas mort. À faire lever la présence d'un grain qui meurt n'est-on pas « oublieux », « paresseux », de la pire manière ? Ah, taisons-nous ! Ne remettons pas à tourner le cercle de Baudelaire[3].

Baudelaire est ici convoqué par Bonnefoy au prisme de sa relation à celle qui a inspiré la plupart des pièces des *Fleurs du Mal,* Jeanne Duval, dont la « figure » oscille entre l'idolâtrie d'un « rêve de pierre » qu'évoque « La Beauté » (*FdM,* 21) et le destin funeste d'un corps en putréfaction dans « Une charogne » : « Oui, telle vous serez, ô la reine des grâces, / Après les derniers sacrements, / Quand vous irez sous l'herbe et les floraisons grasses / Moisir parmi les ossements » (*Ibid.,* 32). Le corps de celle-ci, fantasmé comme un « tigre dompté », prend des « poses » où « la candeur unie à la lubricité » jette un voile sur la mort dans « Les Bijoux » (*Ibid.,* 21). Mais un poème comme « Le remords posthume » ne manque pas de rappeler que ce corps est voué à mourir : « – Le ver rongera ta peau comme un remords » (*Ibid.,* 35). Dans ce « cercle » infini du rêve et de la transgression de l'image, la poésie, qui ne peut ramener ce qui est perdu ou rendre immortel ce qui mourra, risque de n'être qu'une connaissance « écartelée » par des désir érotiques contradictoires, tantôt rêveuse tantôt anxieuse, mais qui violente l'être réel au profit de l'image, « oublieuse » de « ces yeux qui cherchent les nôtres ».

Mais toujours à Baudelaire est confié, par Bonnefoy, le fait décisif d'avoir reconnu, en poésie, quelque chose qui excède le désir érotique et les « mondes-images », par la critique même de ceux-là. Les « violences à l'encontre des êtres les plus aimés » rencontrent, chez le poète de *Mon cœur mis à nu,* une conscience de soi de la poésie, qui s'avoue impuissante face à la finitude. Cet aveu permet de considérer la mise à nu poétique autrement qu'à la seule lumière de la « tentation gnostique », comme une « nécessité de fonder une gnose passionnelle », de faire le « pas de l'amour des choses mortelles » :

> Immenses vagues d'ennui, cauchemars, violences de l'esprit à l'encontre des êtres les plus aimés, en l'occurrence pour Baudelaire sa compagne, Jeanne Duval. Mais c'est aussi avec Jeanne que commence ce mouvement de retour du rêvé au vécu que je disais qui met en question l'écriture peut en dissiper les fantasmes. Il est émouvant

[2] *Ibid.,* p. 438.

[3] *Ibid.*

> de voir que cette femme dont Baudelaire avait d'abord essayé de faire – « lionne », femme-dandy, pure et suffisante apparence – une belle image au seuil du là-bas de son Idéal, mais qu'il ne cessait pas non plus de châtier parce qu'elle n'est qu'un être du triste ici, eh bien, c'est aussi Jeanne, le visage qu'il voit peu à peu se défaire, mais nullement alors comme l'occasion de dénoncer une fois encore l'horreur de la vie, le non-être. [...]. Baudelaire regarde une femme vieillir. (*P&G,* 1233-1233)

Ces lignes de Bonnefoy nous ont mené à envisager un deuxième sens de la mise à nu, entendue cette fois au sens figuré mais toujours étroitement lié à la « nudité » comme chiffre de la finitude. Considérant la mise à nu comme l'acte d'amour accompli par la poésie, nous avons ainsi tenté de penser à nouveaux frais la connaissance poétique. Dans la dialectique de la « belle image » qui voile la mort et de l'image transgressée qui, à l'inverse, la dévoile, certains poèmes ou vers *mettent à nu* le poète, en l'occurrence Baudelaire regardant le « visage » de l'être aimé « peu à peu se défaire ». Cet amour n'est pas, à proprement parler, un dépassement de la tension entre le rêve et la transgression de l'image intrinsèque au geste poétique car il naît dans cette dialectique, comme le rappelle Bonnefoy dans ces lignes de *La Présence et l'Image* qui ont structuré l'ensemble de notre travail : « […] lutter ainsi en vue de la finitude, contre les abolitions, les clôtures, ce peut être qu'aimer, puisque c'est la présence qui s'ouvre, l'unité qui déjà s'empare de la conscience qui cherche ; et c'est donc aimer aussi ce premier réseau de naïvetés, de chimères, en quoi s'était empiégée la volonté de présence » (*P&I,* 484).

Requalifier ce qu'« aimer ce qui meurt » signifie, ni comme une restriction de l'amour au désir érotique ni comme une pure et simple évacuation de l'*éros*, mais comme une mise à nu à rebours, nous a ainsi paru nécessaire pour ressaisir la connaissance spécifiquement poétique. À travers quatre poètes choisis – Jouve, Char, Frénaud et Bonnefoy – qui, selon nous, cherchent à franchir « le seuil [que Baudelaire] a cru fermé[4] » pour aimer ce qui meurt, nous avons décrit, dans la troisième partie de ce travail, le mystère (chapitre 7) et la nuit (chapitre 8) comme des modes de manifestation paradoxale. À l'inverse en effet d'une connaissance qui se définit par la clarté, le discernement et la distinction, à l'inverse aussi de l'appréhension généralisante du concept, cette connaissance, qui s'apparente à l'amour, ne cherche pas l'exhaustivité ou l'élucidation mais se penche sur la singularité d'êtres finis, se place volontiers sous le signe de l'incomplétude et se fait une mise à nu du vulnérable et du passager, la nudité désignant la finitude. Cela nous a mené, dans une quatrième et dernière partie, à fonder la connaissance poétique sur la relation à autrui, aimé et *envisagé* en son défaut (chapitre 9) et à l'horizon infini de sa finitude (chapitre 10). Apparaît bien là, en poésie, « une forme de connaissance qui n'est

[4] *Id.,* « L'Acte et le Lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais, op. cit.,* p. 124.

qu'à elle[5] » d'après le mot de Bonnefoy. C'est ce seul fait que nous avons tenté de prouver dans ce travail guidé par le poète de *Douve*, qui affirme avoir « suivi Baudelaire dans les contradictions de sa clairvoyance » pour finir par lui « opposer » « une sorte de vraie confiance dont il est même la cause ».

La « poésie comme l'amour doit décider que les êtres sont » précisément parce qu'elle produit une connaissance qui ne se rencontre nulle part ailleurs qu'en l'amour. Ce que Jean-Luc Marion fait apparaître, dans *Le phénomène érotique,* comme une singularité absolue de la réduction érotique par contraste avec d'autres réductions – notamment épistémique et ontologique –, traverse également la poésie, épargnée par l'« À quoi bon » dont sont frappées les vérités scientifiques et métaphysiques. Ainsi, nous ne souscrivons pas à ce que le philosophe affirme de la poésie dès la première page de son livre qui a nourri nos réflexions : « La poésie peut me dire ce que j'expérimente sans savoir l'articuler et me libère ainsi de mon aphasie érotique – elle ne me fera pourtant jamais comprendre l'amour en son concept[6] ». Nous pensons à l'inverse qu'elle peut, et qu'elle seule le peut. En disant ce qui, de l'amour, ne peut se dire avec l'usage ordinaire et conceptuel du langage, la poésie nous le fait connaître. Seulement, elle le donne à connaître autrement que comme concept : elle n'analyse rien, n'explique rien mais *lève le voile de l'oubli* sur l'enfance perdue, un visage aimé que l'on ne verra plus jamais, sur ce qui en chacun et chacune d'entre nous relève d'une nudité essentielle dès lors que nous aimons, car nous mourons. Connaissance décisive dans la mesure où elle excède la compréhension, pour « faire confiance ».

Ainsi ces lignes que Jouve écrit de Blanche Reverchon, qu'il craint plus que tout au monde de perdre, rappellent un Baudelaire qui regarde Jeanne vieillir :

> J'ai un trésor qui est toi et bien que sans cesse menacé par le Temps voleur : trésor. Tu es trésor par l'intervention que tu as osé faire jadis pour transformer en moi cent choses en profondeur, et me conduire à moi-même. Tu es trésor par la présence incessante constante et fidèle à tous les tourbillons, crises, malheurs passagers. Tu es trésor de jugement, pendant des âges et des âges. Tu es trésor de patience et d'impatience, quand tu aides à toutes solitudes et ajoutant de singulières lumières. Tu fus trésor par la connaissance hardie et dangereuse où tu m'as plongé et entretenu. Je ne pense plus désormais qu'au Temps, et au danger que le temps suspend sur mon trésor, mais toi-même le proclames, je fais confiance au trésor pour toujours. (*Proses,* t. II, 1262)

[5] Yves Bonnefoy, « Lettre du 26 octobre 2001 », *La Conscience de soi de la poésie, op. cit.*, p. 373.

[6] Jean-Luc Marion, *Le phénomène érotique, op. cit.,* p. 9.

C'est cette même confiance qui mène Char à lever le voile de l'oubli dans « Marthe ». Ce texte, où le poète rend l'être réel à sa liberté qui excède la figure représentée, s'adresse à une amie d'enfance perdue mais *présente* encore, car aimée :

MARTHE

> Marthe que ces vieux murs ne peuvent pas s'approprier, fontaine où se mire ma monarchie solitaire, comment pourrais-je jamais vous oublier, puisque je n'ai pas à me souvenir de vous : vous êtes le présent qui s'accumule. Nous nous unirons sans avoir à nous aborder, à nous prévoir comme deux pavots font en amour une anémone géante.
> Je n'entrerai pas dans votre cœur pour limiter sa mémoire. Je ne retiendrai pas votre bouche pour l'empêcher de s'entrouvrir sur le bleu de l'air et la soif de partir. Je veux être pour vous la liberté et le vent de la vie qui passe le seuil de toujours avant que la nuit ne devienne introuvable (*F&M,* 260).

Ces deux adresses révèlent une connaissance à nulle autre pareille exceptée celle de l'amour. La première se penche sur celle qui, à chaque instant, est « menacée » de disparaître pour aimer et connaître ce qui meurt comme un « trésor ». La deuxième redonne sa présence illimitée à celle qui n'est pourtant plus là, en révélant l'expérience la plus commune et universelle que nous avons du souvenir d'êtres chers perdus : une parcelle même du présent.

La connaissance de l'amour est aussi au cœur du poème « Tombeau de mon père » (1939-1852) d'André Frénaud, qui s'adresse à son « père perdu » (*IPP,* 200). Le poète commence à écrire ce poème cinq ans après la mort de son père en 1934 et ne le terminera que quatorze années plus tard. À celui à qui il n'a pu le dire, Frénaud adresse, dans ces vers, l'amour qui lui a pris tant de temps de dire :

> Les morts sont toujours jeunes
> [et la vie ardemment pâlit.
> Mon père depuis que tu es mort,
> C'est toi qui es devenu mon petit enfant.
> [...].
>
> Je n'ai pas cessé de me tenir avec toi.
> À chaque pas je te reconnais qui me guides,
> sur un chemin que tu n'as pas suivi,
> mon père unique, le seul compagnon paternel.
> Ô noblesse du cœur, haut soleil exemplaire
> aux distances les plus lointaines réapparaissant,

si on l'a une fois connu.

Ô père, c'est ma vie qui te garde en vie
Pour que tu l'éclaires.
Tu disparaîtras quand je ne serai plus.

Toujours liés, nous deux. Jusque-là on ne se quitte pas.

Va. Je ne suis pas indigne d'aller te rejoindre,
là-bas où un homme n'en rencontre un autre
plus jamais. (*IPP,* 195-200)

Malgré son titre, plus qu'un « tombeau » qui tend à immortaliser l'être perdu[7], le texte est une parole adressée à l'être perdu comme une présence qui renaît à la mémoire, « jeune » et même « enfant ». La connaissance qui s'y révèle est bien celle de la finitude de l'être aimé, connaissance d'une nudité essentielle qui est la vulnérabilité de celui qui fut un jour le père, redevenu aujourd'hui un « petit enfant ». Par le souvenir qui perpétue l'amour, l'imaginaire de l'enfance se substitue à celui du cadavre, même si, pour paraphraser le titre du recueil dans lequel ce poème sera repris, *il n'y a pas de paradis.*

Le souvenir du « père perdu » redevenu enfant est aussi une forme que prend la mise à nu de ce qui meurt dans le sonnet « Un souvenir » (*L'Heure présente*) de Bonnefoy :

Il semblait très âgé, presque un enfant,
Il allait lentement, la main crispée
Sur un lambeau d'étoffe trempé de boue.
Ses yeux fermés, pourtant. Ah, n'est-ce pas

Que croire se souvenir est le pire leurre,
La main qui prend la nôtre pour nous perdre ?
Il me parut pourtant qu'il souriait
Lorsque bientôt l'enveloppa la nuit.

Il me parut ? Non, certes, je me trompe,

[7] Voir REF. John E. Jackson, Mémoire et oubli ?

Le souvenir est une voix brisée,
On l'entend mal, même si on se penche.

Et pourtant on écoute, et si longtemps
Que parfois la vie passe. Et que la mort
Déjà dit non à toute métaphore. (*HP,* 934)

Tout en le désignant comme l'acte que la poésie et l'amour ont en partage, le texte désavoue ici la connaissance par le souvenir, toujours incomplet et parcellaire, en cela proche de l'*image* qui échoue à embrasser « ce qui est réellement près de nous ». Comme dans le « monde-image », en effet, l'être réel se perd ou s'efface dans ce que notre mémoire faillible reconstitue de ce qu'il fut un jour, l'idéalisant, le rêvant autre, l'imaginant « sourire ». Mais si le souvenir est « une voix brisée » et qu'« on l'entend mal », il demeure la source vive d'une connaissance qui aime, car il « a du sens » d'après le poème suivant, « Je te donne ces vers... » :

Je te donne ces vers, non parce que ton nom
Puisse jamais fleurir dans ce sol pauvre,
Mais parce que tenter de se souvenir,
Ce sont des fleurs coupées, ce qui a du sens. (*Ibid.,* 935)

Cette réécriture de l'incipit de la pièce XXXIX des *Fleurs du Mal,* permet à Bonnefoy, dans un même geste, d'assumer l'héritage de Baudelaire tout en lui « opposant » « une sorte de vraie confiance ». Tandis qu'on lit « Je te donne ces vers afin que si mon nom / Aborde heureusement aux époques lointaines » (*FdM,* 40) dans les vers de Baudelaire, Bonnefoy oppose au rêve d'immortalité, le souvenir comme le seul sens qui soit. Ces « fleurs coupées », lacunaires et abîmées du souvenir ne sont dès lors plus les « fleurs du mal », mais celles de l'amour : mutilées mais porteuses de sens. Le souvenir est le seul « sol pauvre » et précaire sur lequel fonder la mise à nu poétique de ce qui meurt, car comme l'écrit également René Char dans la finale du poème « Éléments » : « Et comme la fragilité et l'inquiétude s'alimentent de poésie, au retour il sera demandé à ces hauts voyageurs de vouloir bien se souvenir » (*F&M,* 138). À la question posée par Bonnefoy une dizaine d'années plus tôt dans la « Maison natale » des *Planches courbes,* on pourrait ainsi imaginer que « lever le voile de l'oubli » est une réponse :

[...]. Comment garder
Audible l'espérance dans le tumulte,
Comment faire pour que vieillir, ce soit renaître,
Pour que la maison s'ouvre, de l'intérieur,
Pour que ce ne soit pas que la mort qui pousse
Dehors celui qui demandait un lieu natal ? (*PC,* 731)

*

Épilogue – “Ce que j’ai désiré / La pierre chaude d’un seuil sous le pied nu”

Plus personne ne croit sans doute que les poètes sont « mages » ou « anges ». L’impuissance de la poésie est devenue le souci légitime de la littérature critique et l’ombre du doute, plus que jamais peut-être, pèse sur la voix inquiète d’un nombre important de poètes contemporains. Pourtant, plus urgente peut-être encore qu’à l’époque de Saint-John Perse ou qu’à celle de René Char, est aussi la nécessité de considérer la poésie comme une connaissance à laquelle aucune autre ne puisse se substituer. Les XX^{e} et XXI^{e} siècles sont jalonnés d’œuvres qui questionnent les pouvoirs de la poésie, et plus largement du geste artistique. Ce dénuement progressif du genre poétique de ses prestiges dans les époques moderne et contemporaine signale une perte générale de foi en l’art : le retournement lucide, sur leurs œuvres, de poètes et d’artistes qui « viennent » « après les dieux[1] » les mène à considérer celles-ci comme moindres aux êtres finis et passagers qu’elles cherchent à représenter. Ce que Bonnefoy écrit en 1959 est toujours d’actualité voire encore plus vrai de la poésie d’aujourd’hui :

[1] Yves Bonnefoy, « L’Acte et le Lieu de la poésie », *L’Improbable et autres essais, op. cit.,* p. 109.

> Il est aisé d'être poète parmi les dieux. Mais nous autres venons après les dieux. Nous n'avons plus le recours d'un ciel pour garantir la transmutation poétique, et il faut bien que nous demandions quel est le sérieux de celle-ci. Ce qui revient à cette question : à quoi sommes-nous intéressés ? À quoi vraiment tenons-nous ? Est-ce à nous refuser à l'infection de ce qui se perd, et à nous enfermer dans un château de parole, comme le roi dans le récit d'Edgar Poe, loin du pays de la peste ? Ou aimions-nous pour lui-même l'objet perdu, voulons-nous à tout prix le ressaisir ? Je ne crois pas, bien sûr, que la réponse soit obligée. Mais je ne doute pas que la poésie moderne – la poésie sans les dieux – doive savoir ce qu'elle désire pour, en connaissance de cause, juger du pouvoir des mots[2].

Afin que la poésie puisse de nouveau être considérée comme une connaissance, les poètes sont amenés à « savoir » s'ils « aiment » « pour lui-même l'objet perdu » et s'ils « désirent » « le ressaisir ». Pour « juger du pouvoir des mots », il leur revient, selon Bonnefoy, de s'interroger sur le rapport de la poésie à ce qui se perd. L'*amour de ce qui meurt* se trouve au cœur de la possibilité même d'une *mise à nu poétique.*

La poétique tout entière d'Yves Bonnefoy désigne la poésie comme la mémoire de ce qui meurt, le poète étant l'« amant des choses perdues » d'après une expression de « L'Acte et le Lieu de la poésie ». Cette tâche confiée au poète n'est pas sans difficulté. La plénitude qui sans cesse se dérobe, l'oubli qui menace et le spectre de la mort pèsent sur la volonté de présence de la poésie qui se réfugie dans le souvenir. Le premier poème de l'œuvre, *Le Cœur-espace*, écrit pendant l'été 1945, fait résonner une série de « Je ne me souviens plus » qui convergent vers le constat final « Je n'ai jamais oublié le terrible silence d'huile des jardins » (*C-E,* 11). Le poème « Le Désordre », dans le recueil *La Longue chaîne de l'ancre* s'ouvre sur ces vers :

> Elle a rangé
> Les trois ou quatre photographies dans le tiroir,
> Et lui a dit souriante,
> Renonce à te souvenir. (*LLCA,* 749)

À l'approche de la fin du long poème, lorsque les deux personnages doivent se dire adieu, cet impératif d'oubli s'inverse pourtant en prière de se souvenir, la jeune fille implorant celui qu'elle ne verra plus d'« essayer de se souvenir » d'elle :

[2] *Ibid.*

Nous nous quittons.
Nous aurons donc à nous souvenir,
Mais le souvenir c'est l'oubli,
Je t'aurai oubliée quand je croirai voir ton visage.

Oh s'il te plaît, dit-elle,
Essaie de te souvenir de ce qui ne me détruit pas.
Essaie de te souvenir
De cette fleur que je cueille. (*LLCA,* 758)

Dans les poèmes, il n'est pas de réponse miraculeuse aux clôtures et rêves qui menacent de sacrifier les êtres réels aux images que nous leur substituons par l'art et par la mémoire. Car le souvenir d'êtres chers disparus et des lointains matins d'enfance demeure « cruel ». Les mots ne peuvent guérir de l'absence de ce qui meurt, comme le disent ces vers de « La Maison natale » :

Je me souviens, c'était un matin, l'été,
La fenêtre était entrouverte, je m'approchais,
J'apercevais mon père au fond du jardin.
Il était immobile, il regardait
Où, quoi, je ne savais, au-dehors de tout,
Voûté comme il était déjà mais redressant
Son regard vers l'inaccompli ou l'impossible.
Il avait déposé la pioche, la bêche,
L'air était frais en ce matin-là du monde,
Mais impénétrable est la fraîcheur même, et cruel
Le souvenir des matins de l'enfance.
Qui était-il, qui avait-il été dans la lumière,
Je ne le savais pas, je ne sais encore.

Mais je le vois aussi, sur le boulevard,
Avançant lentement, tant de fatigue
Alourdissant ses gestes d'autrefois.
Il repartait au travail, quant à moi
J'errais avec quelques-uns de ma classe

Au début de l'après-midi sans durée encore.
À ce passage-là, aperçu de loin,
Soient dédiés les mots qui ne savent dire. (*PC,* 727-728)

Dans le poème testamentaire « Ensemble encore », publié quelques mois avant la disparition de Bonnefoy, ces vers font pourtant entendre ce que les poèmes nous lèguent, malgré « les mots qui ne savent dire ». Rendre possible, pour un instant, la rencontre du désir de l'autre :

Qu'ai-je à léguer ? Ce que j'ai désiré,
La pierre chaude d'un seuil sous le pied nu,
L'été debout, en ses ondes soudaines,
Le dieu en nous que nous n'aurons pas eu. (*E,* 1031)

*

Ne pouvant porter secours à la finitude, la poésie peut tout au plus l'aimer et s'en faire la mémoire. Elle, qui sait mieux que quiconque qu'elle vaut moins que ce qu'elle cherche à dire, ne peut ramener à la vie ce qui n'est plus, ni rendre immortel ce qui meurt. Pourtant, « une sorte de confiance » en sa capacité à connaître demeure possible. On peut lui confier les choses que les mots seuls ne disent pas. Un visage qu'on ne reverra jamais, un autre qu'on regarde vieillir, la fleur aperçue sur le chemin et un ciel qui par moments s'arrondit comme une coupole au-dessus de nos têtes sans abri. Une petite bête à la vie impatiente et la hâte d'une « autre sorte de nuit » (*LLCA,* 811). La voix maternelle qui guérit des fièvres dans l'enfance. Le souvenir d'un père mourant mais aussi bien celui du père vivant, venu par surprise à la sortie d'école. Ce qu'on tait car les mots ne disent rien, les poèmes en sont d'« impassibles garants » (*Douve,* 64). En les lisant avec celles et ceux que nous aimons, il est possible, pour nous autres qui mourons, d'être « ensemble encore ». Par la poésie, de la pensée informulée peut naître une conversation et de la perte de « ce qui ne se retrouve jamais, jamais » (*FdM,* 87), une adresse. Elle fait des « mots qui ne savent dire » une parole qu'un ou une autre entendra quand même.

Annexes

Fig. 1 - Eugène Delacroix, *Étude pour* La mort de Sardanapale, 1827, The Art Institute of Chicago, Chicago

Fig. 2 - Jean-Honoré Fragonard, *La Chemise enlevée*, v. 1770, Musée du Louvre, Paris

Fig. 3 - Sandro Botticelli*, La Naissance de Vénus*, 1485, Galerie des Offices, Florence

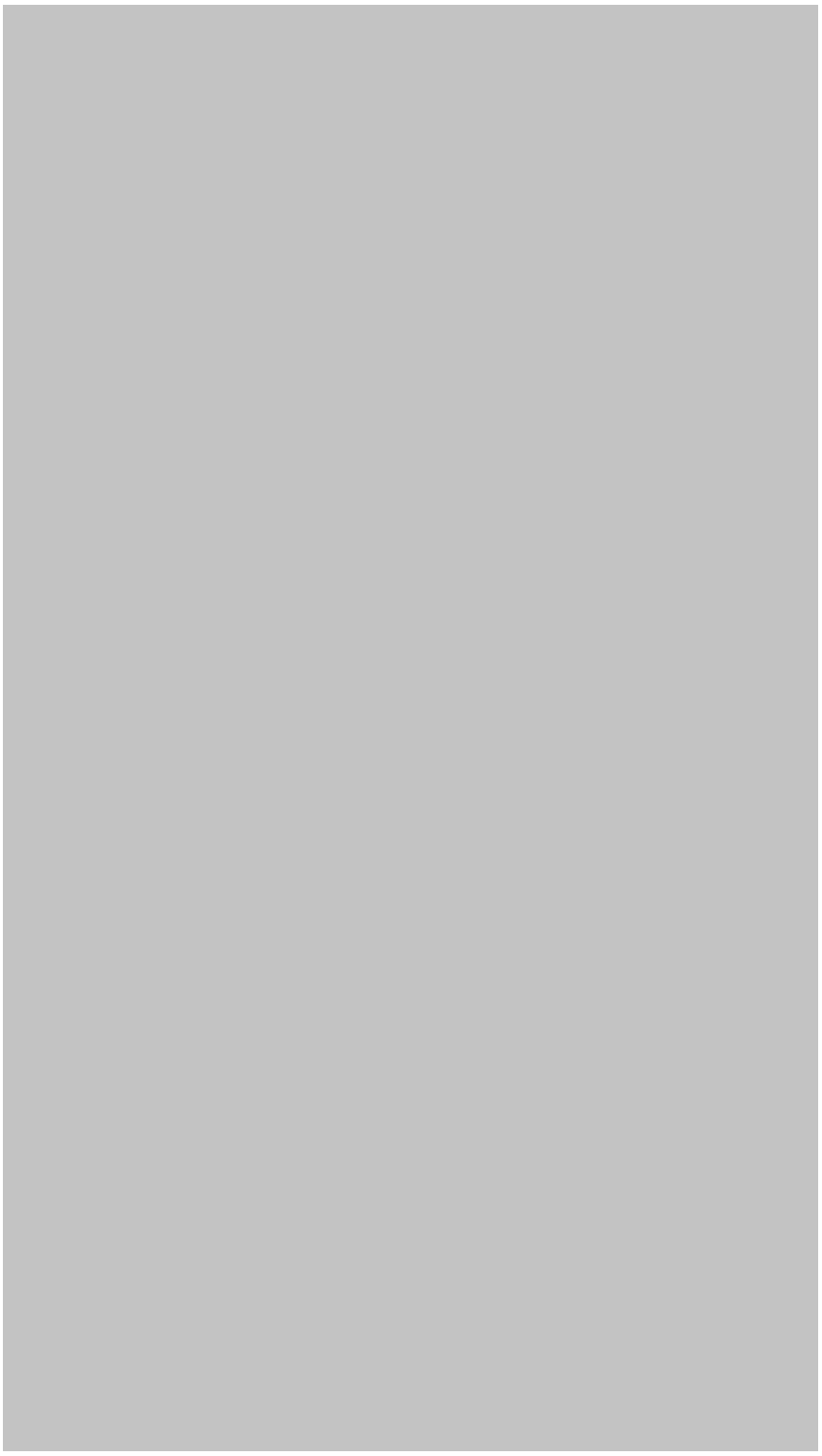

Fig. 4 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Vénus anadyomène*, 1808, musée Condé, Chantilly

Fig. 5 - Alexandre Cabanel, *La Naissance de Vénus*, 1863, musée d'Orsay, Paris

Fig. 6 - Gustave Courbet, *La Femme aux bas blancs,* 1861, Fondation Barnes, Philadelphie

Fig. 7 - Gustave Courbet, *Le Sommeil*, 1866, Petit Palais, Paris

Fig. 8 - Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866, Musée d'Orsay, Paris

Fig. 9 - François Boucher, *L'Odalisque blonde*, 1751, musée Wallraf Richartz, Cologne

Fig. 10 - Tiziano Vecellio, dit Le Titien*, Vénus d'Urbin*, 1538, Galerie des Offices, Florence

Fig. 11 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Dormeuse de Naples,* 1808, disparu

Fig. 12 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Jupiter et Antioche*, 1851, Musée d'Orsay, Paris

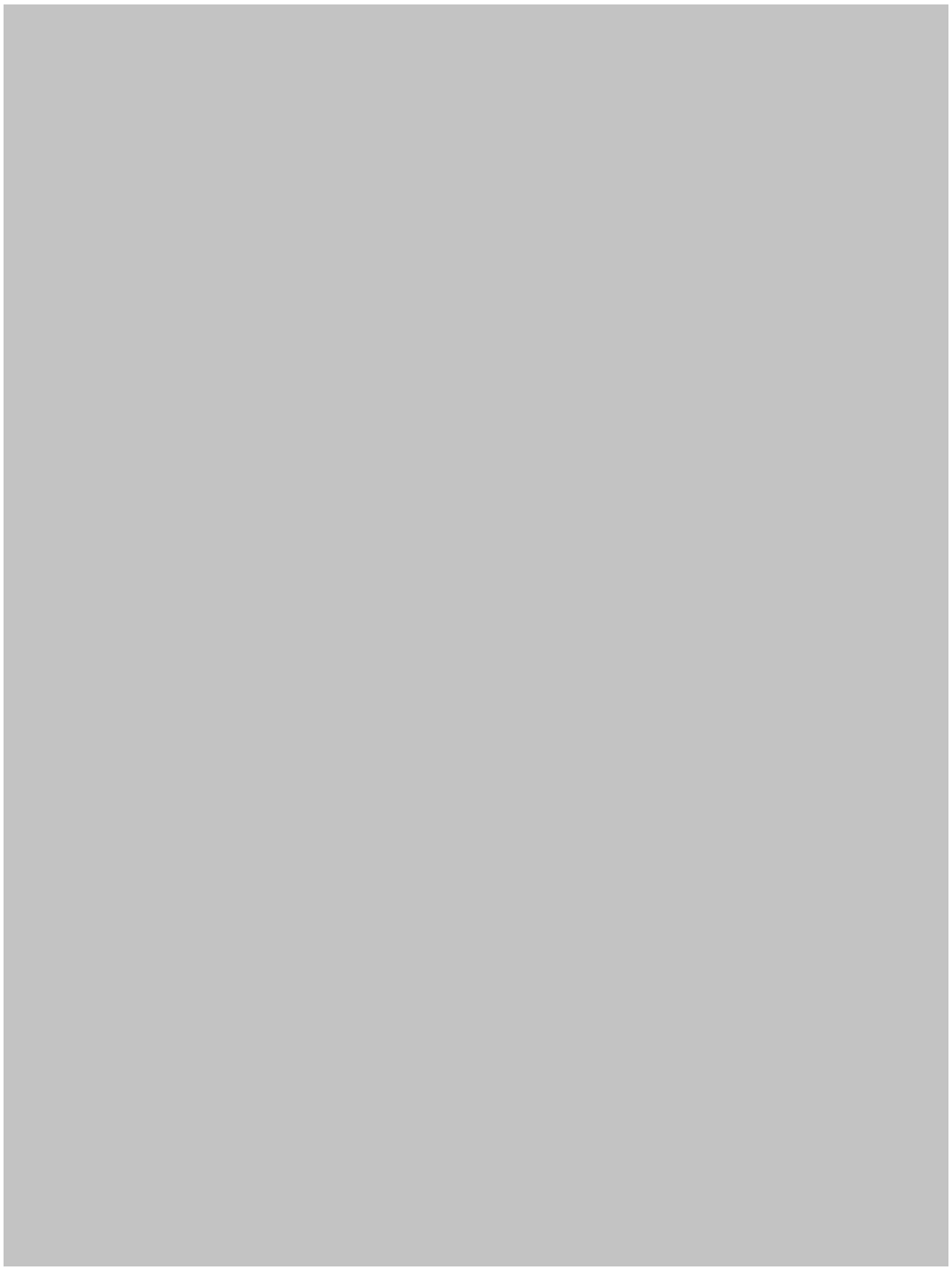

Fig. 13 - Tiziano Vecellio, dit Le Titien, *Vénus anadyomène*, v. 1520, National Gallery of Scotland, Edimbourg

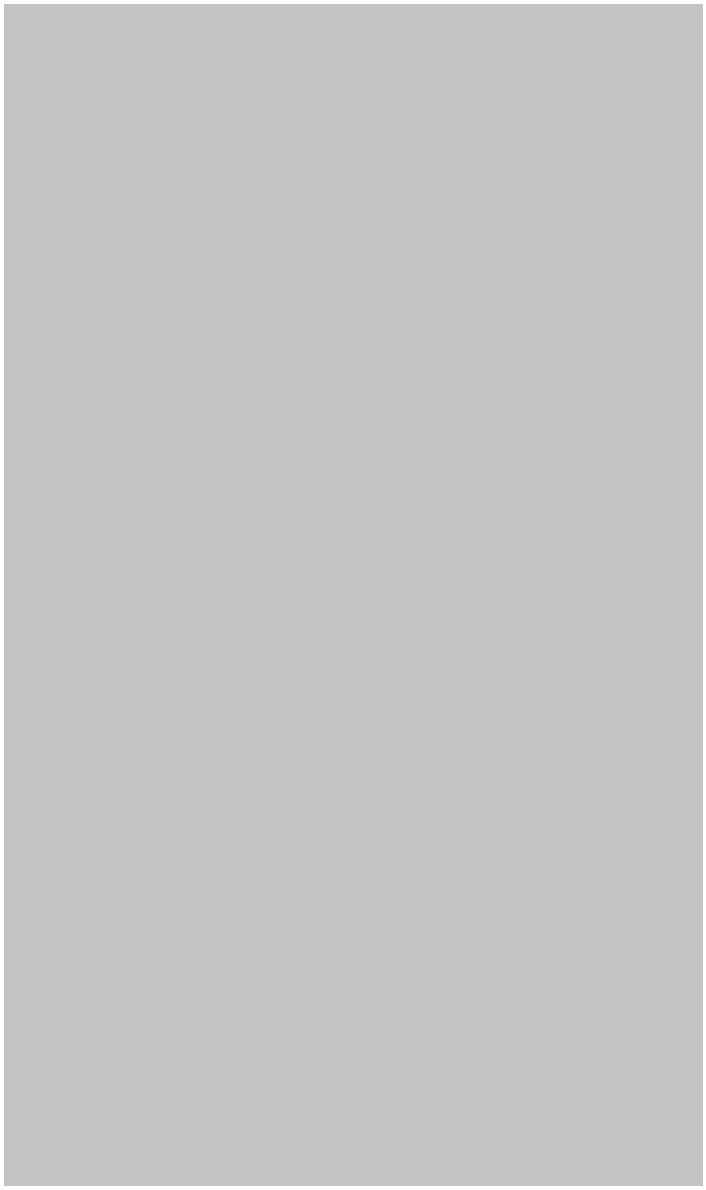

Fig. 14 - Alexandre Cabanel, *Nymphe enlevée par un faune*, 1860, musée d'Orsay, Paris

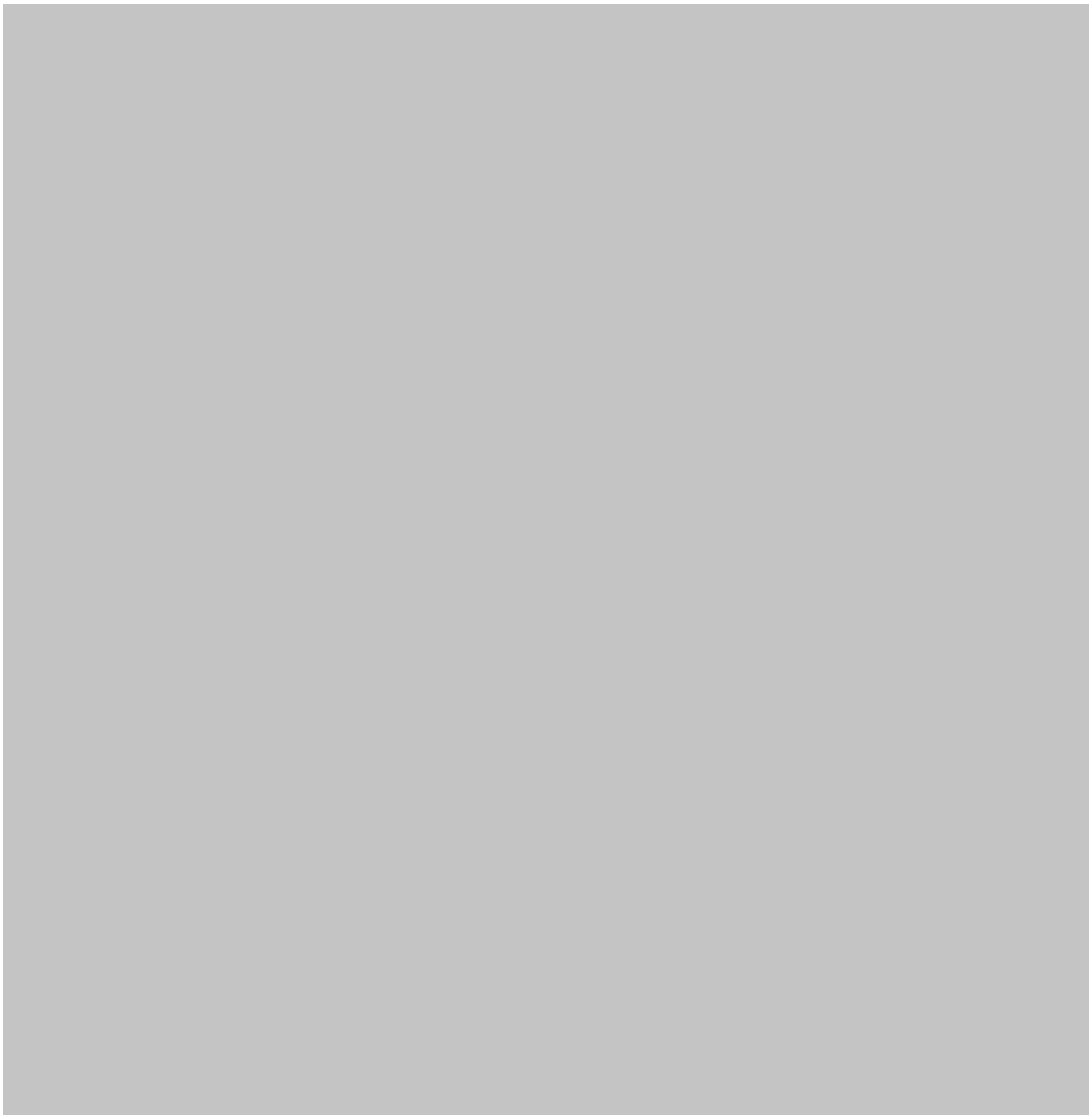

Fig. 15 - Raoul Dufy, *Le Serpent*, 1910-1911, Centre Pompidou, Paris

Fig. 16 - Sandro Botticelli, *La Calomnie d'Apelle*, 1495, Galerie des Offices, Florence

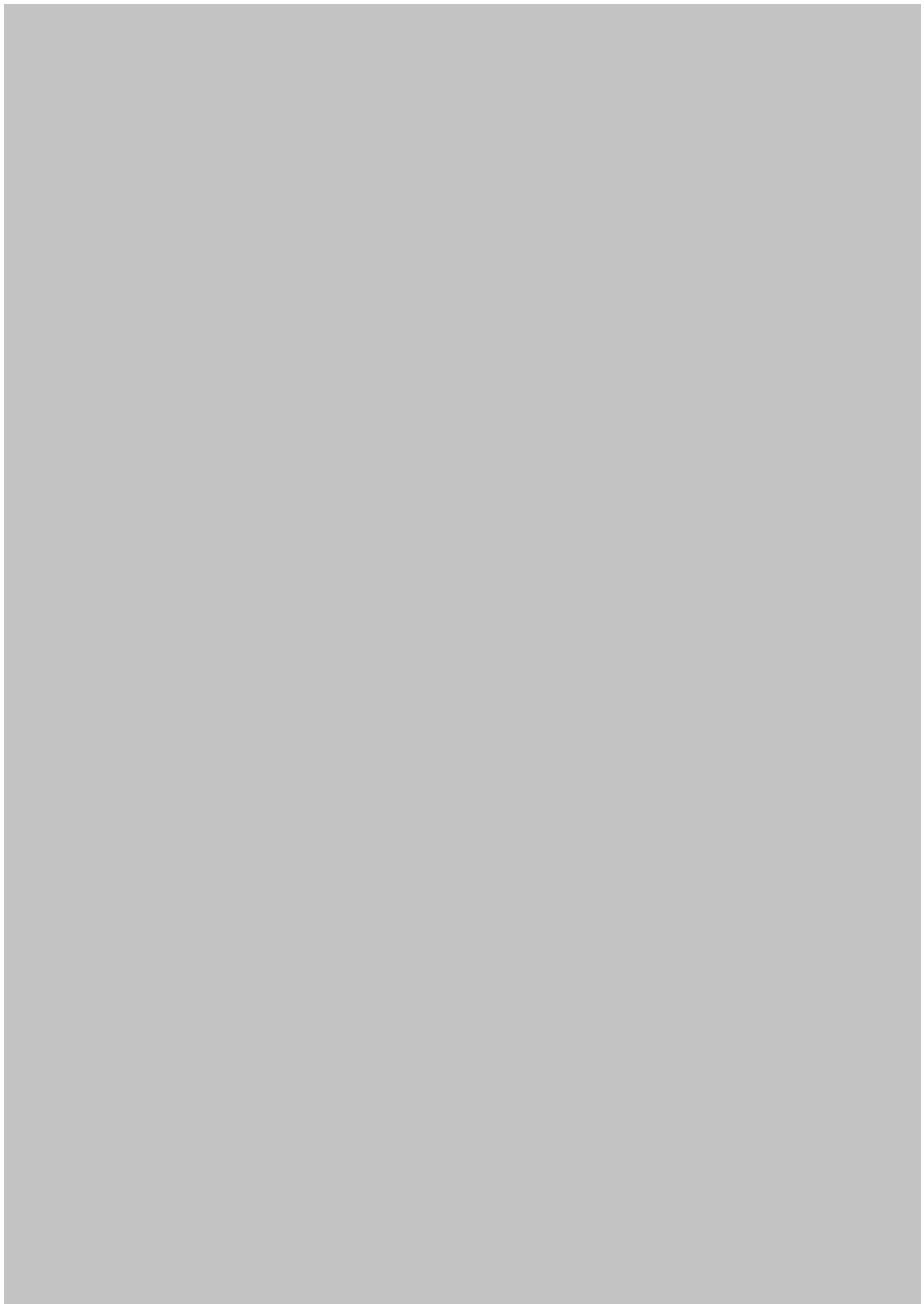

Fig. 17 - René Magritte, « *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt* », in *La Révolution surréaliste*, no. 12, décembre 1929

Fig. 18 - Antoine Watteau, *Diane au bain*, v. 1715, musée du Louvre, Paris

Fig. 19 - Antoine Watteau, *Nu couché*, v. 1715, Norton Simon Museum, Pasadena

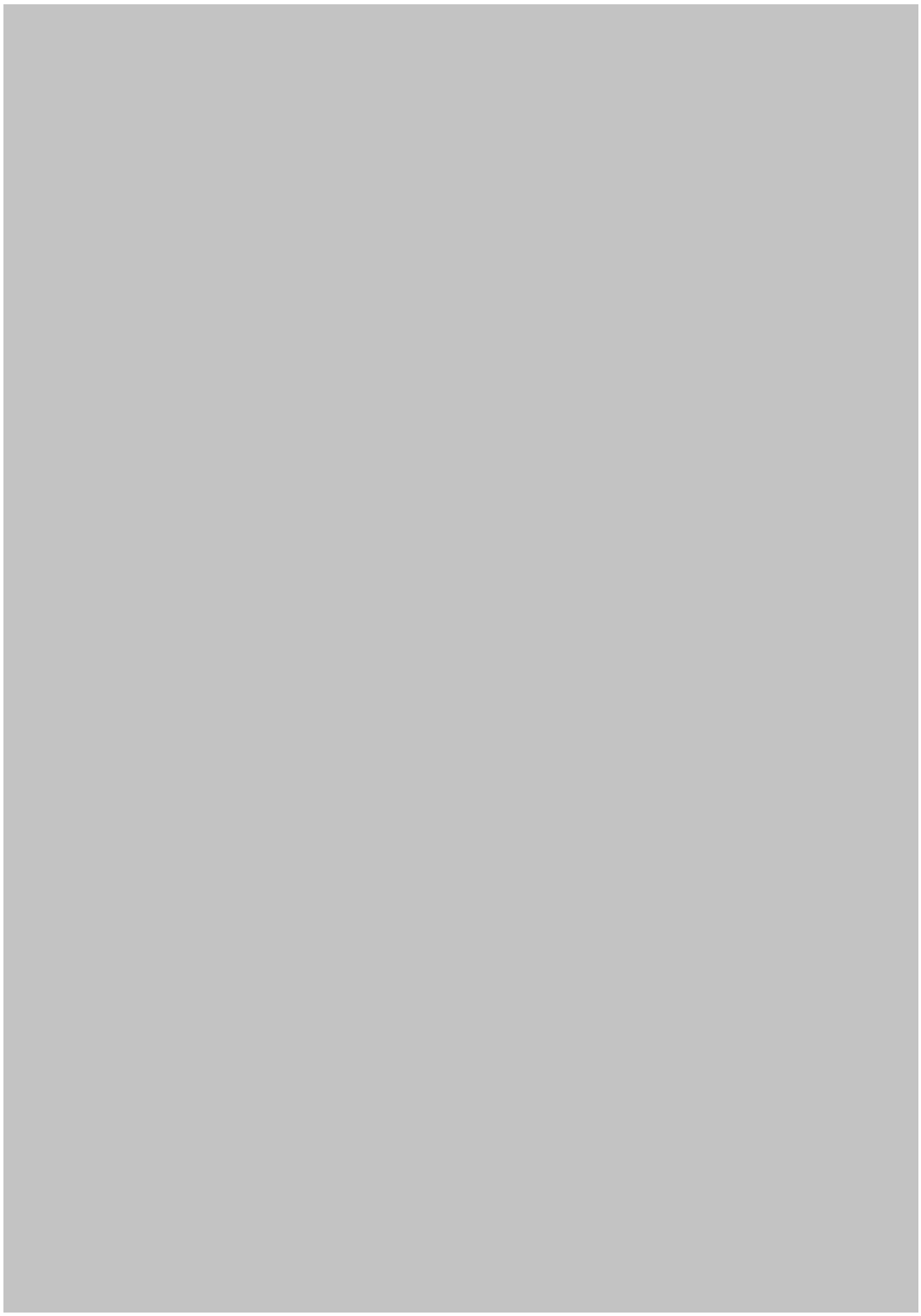

Fig. 20 - Salvador Dalí, *Dalí, nu, en contemplation devant cinq corps réguliers métamorphosés en corpuscules dans lesquels apparaît soudain la « Léda » de Léonard, chromosomatisée par le visage de Gala*, c. 1954, collection particulière

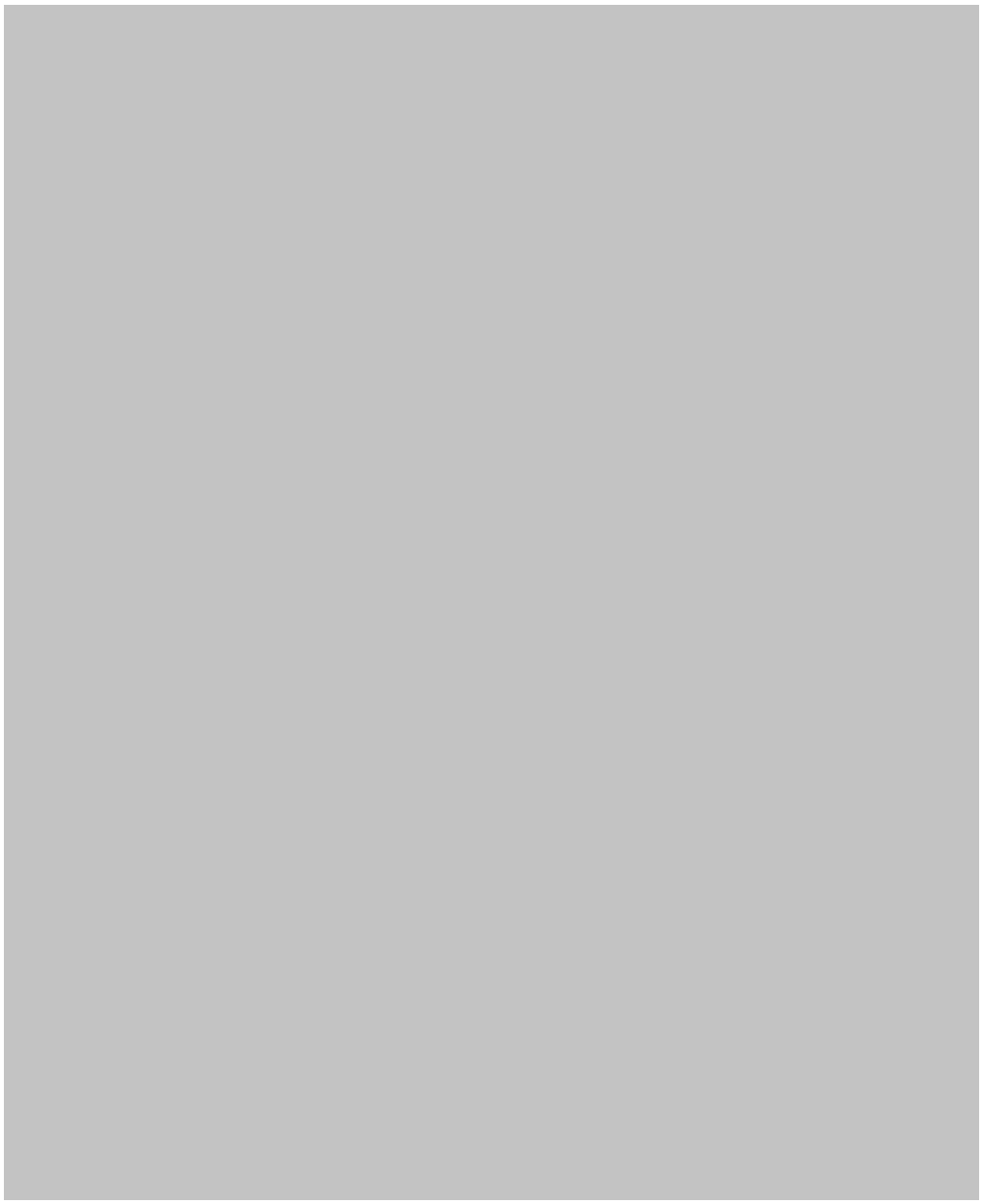

Fig. 21 - Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1923, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie

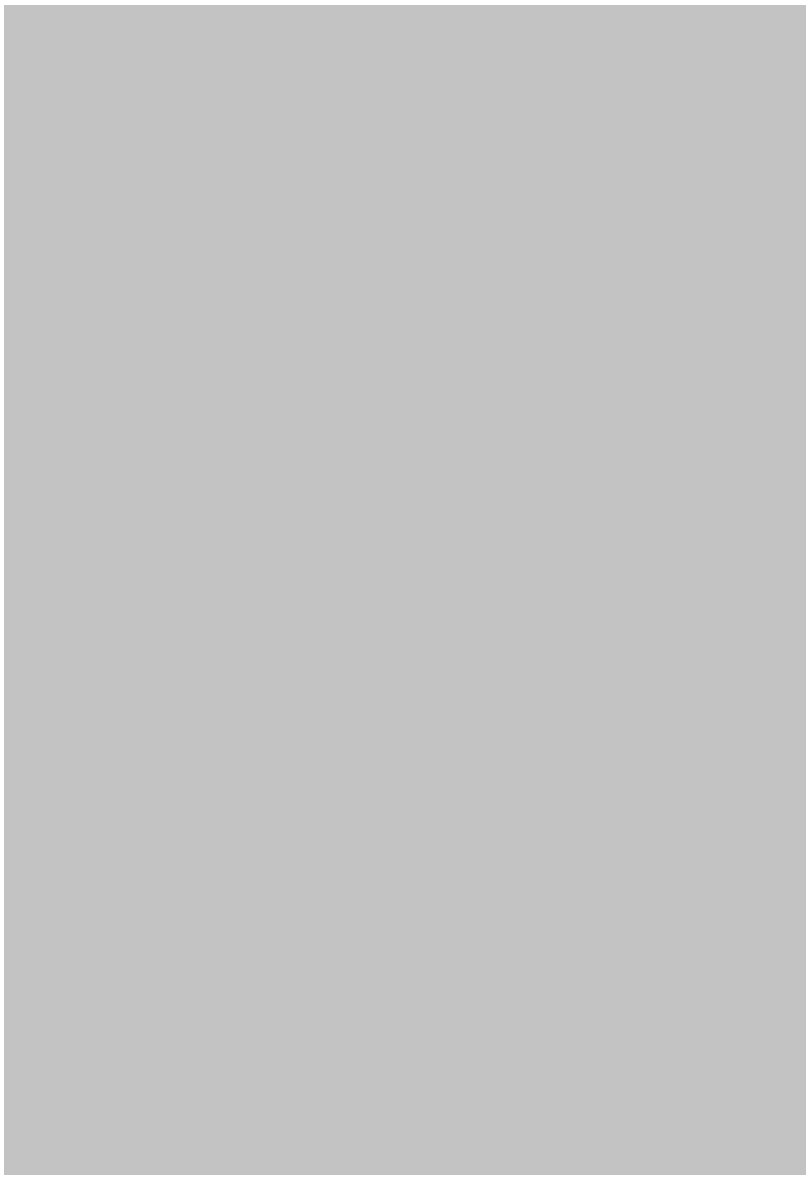

Fig. 22 - René Magritte, *La Tentative de l'impossible*, 1928, Centre Pompidou, Paris

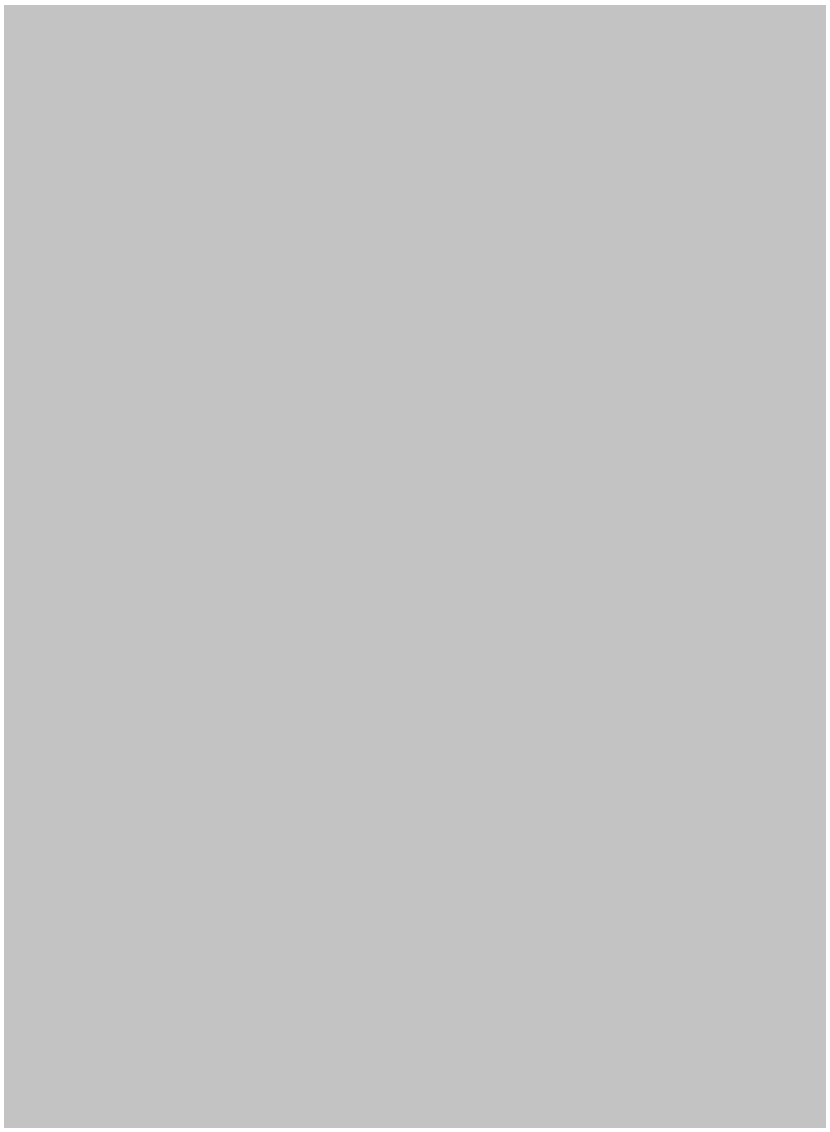

Fig. 23 - René Magritte, *Les Liaisons dangereuses*, 1936, collection particulière

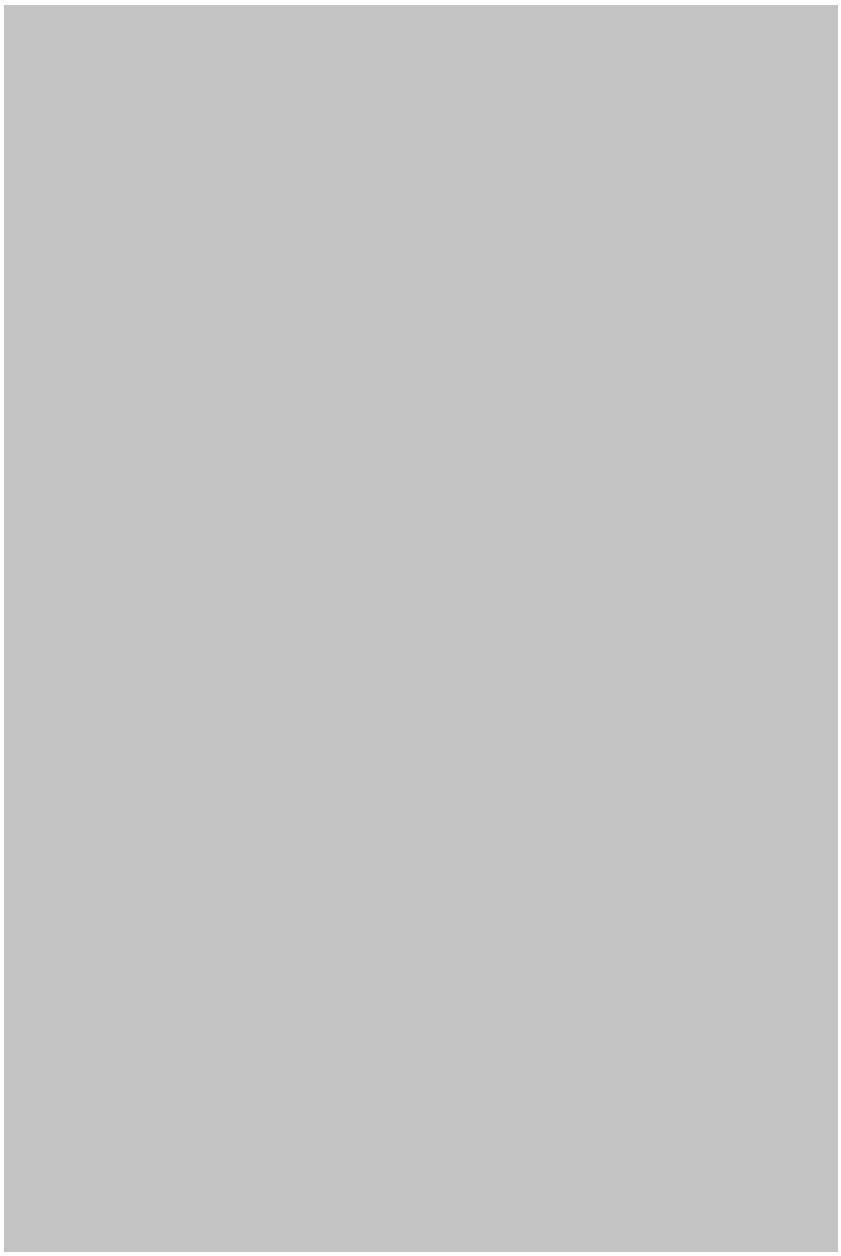

Fig. 24 - Pierre-Auguste Renoir, *La Baigneuse*, vers 1898, Musée d'art et d'histoire, Genève

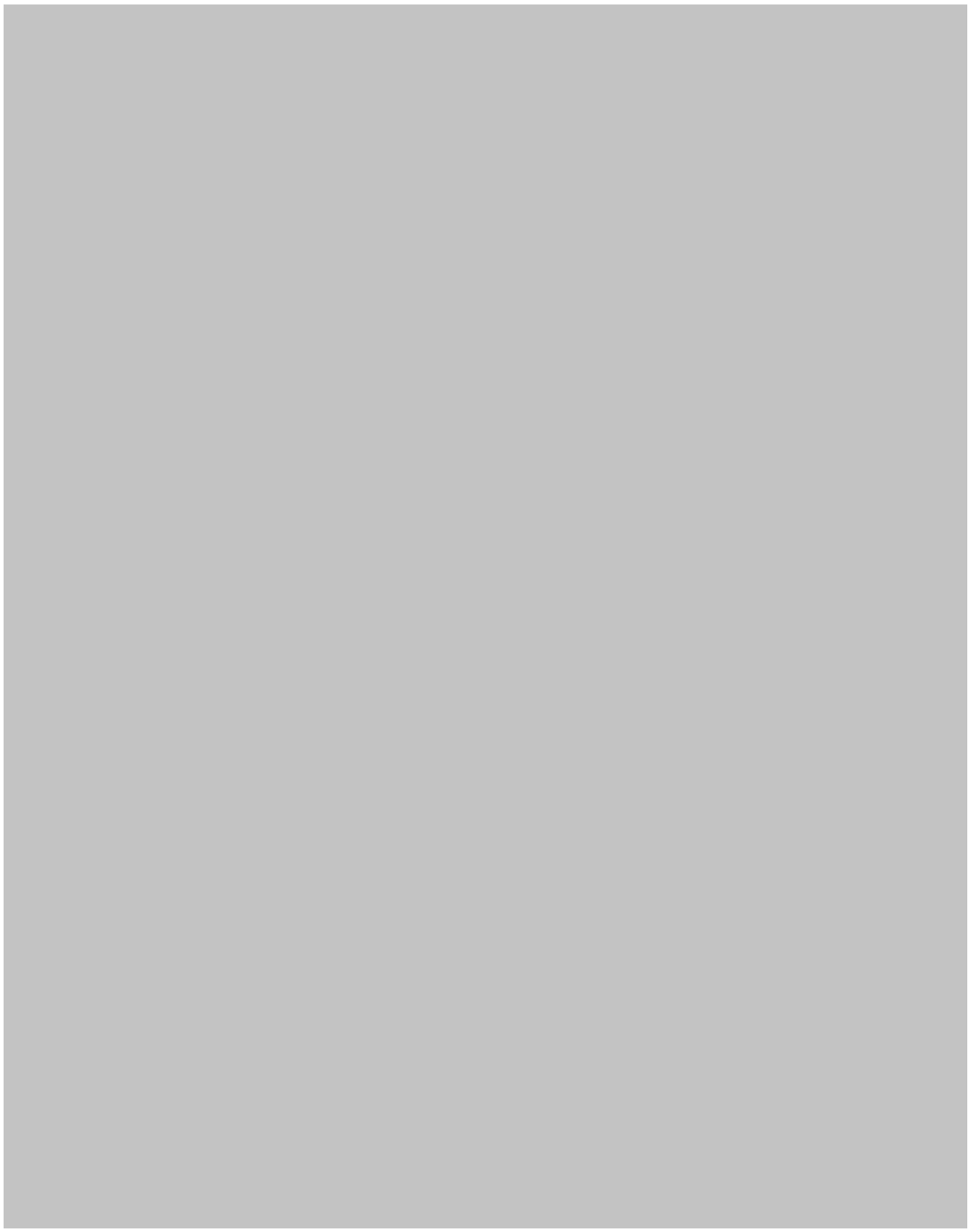

Fig. 25 - Pierre-Auguste Renoir, *Baigneuse aux cheveux longs*, 1895, Musée de l'Orangerie, Paris

Fig. 26 - Pierre-Auguste Renoir, *Nu couché vu de dos*, 1909, musée d'Orsay, Paris

Fig. 27 - Hans Bellmer, *Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée*, in *Minotaure*, no. 6, décembre 1934

Fig. 28 - Hans Bellmer, *Poupée, variations sur le montage d'une mineure articulée*, vers 1935, musée Cantini, Marseille

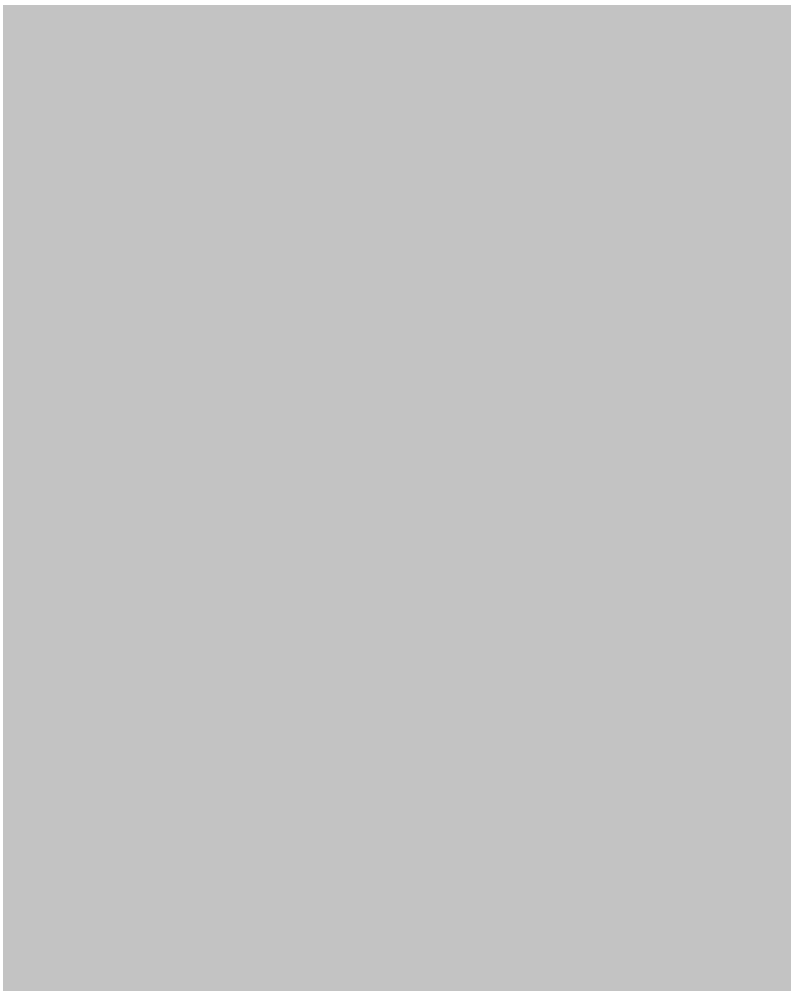

Fig. 29 - André Masson, *Dessin automatique*, vers 1925, Centre Pompidou, Paris

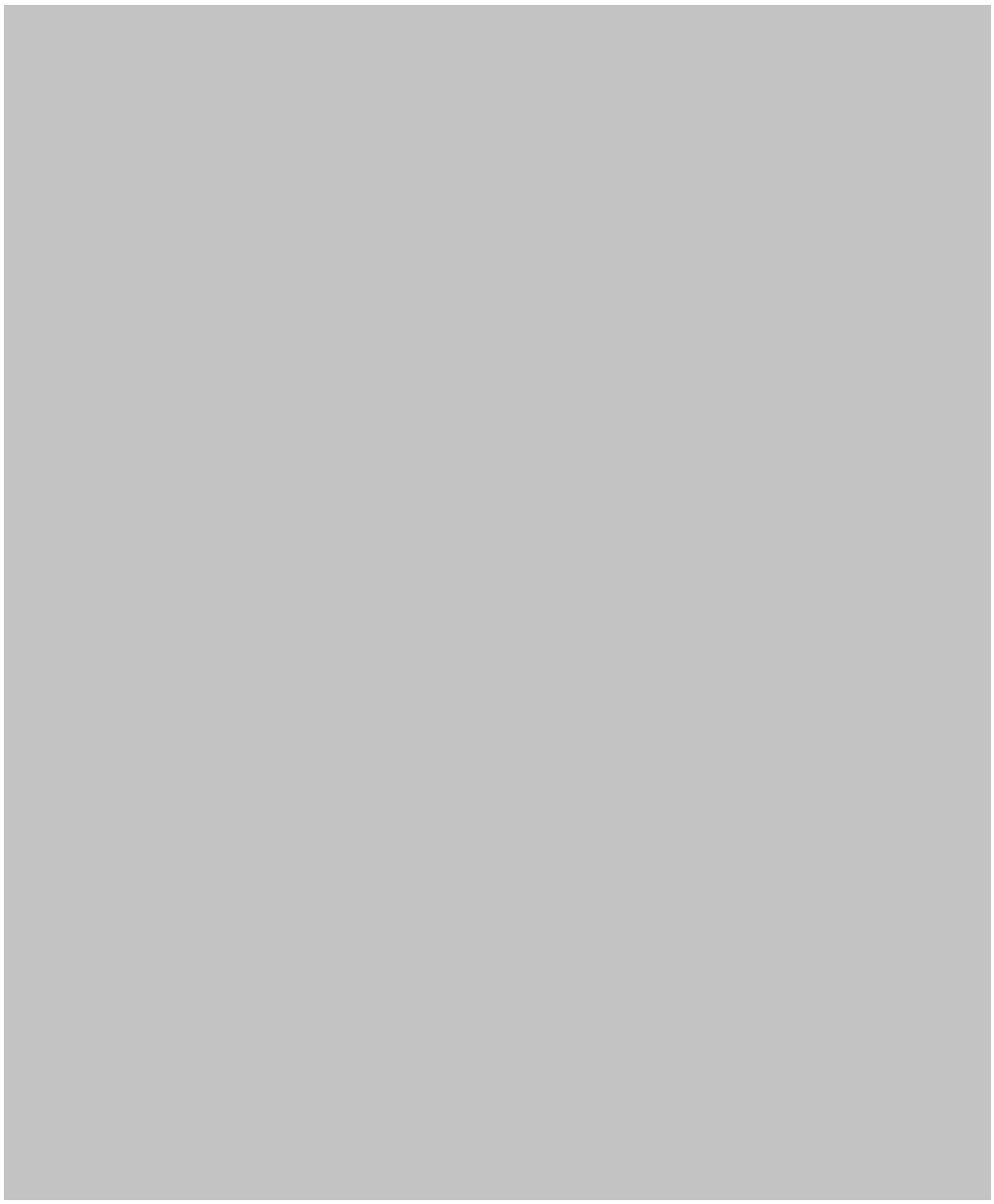

Fig. 30 - André Masson, *Bacchanale*, 1933, Centre Pompidou, Paris

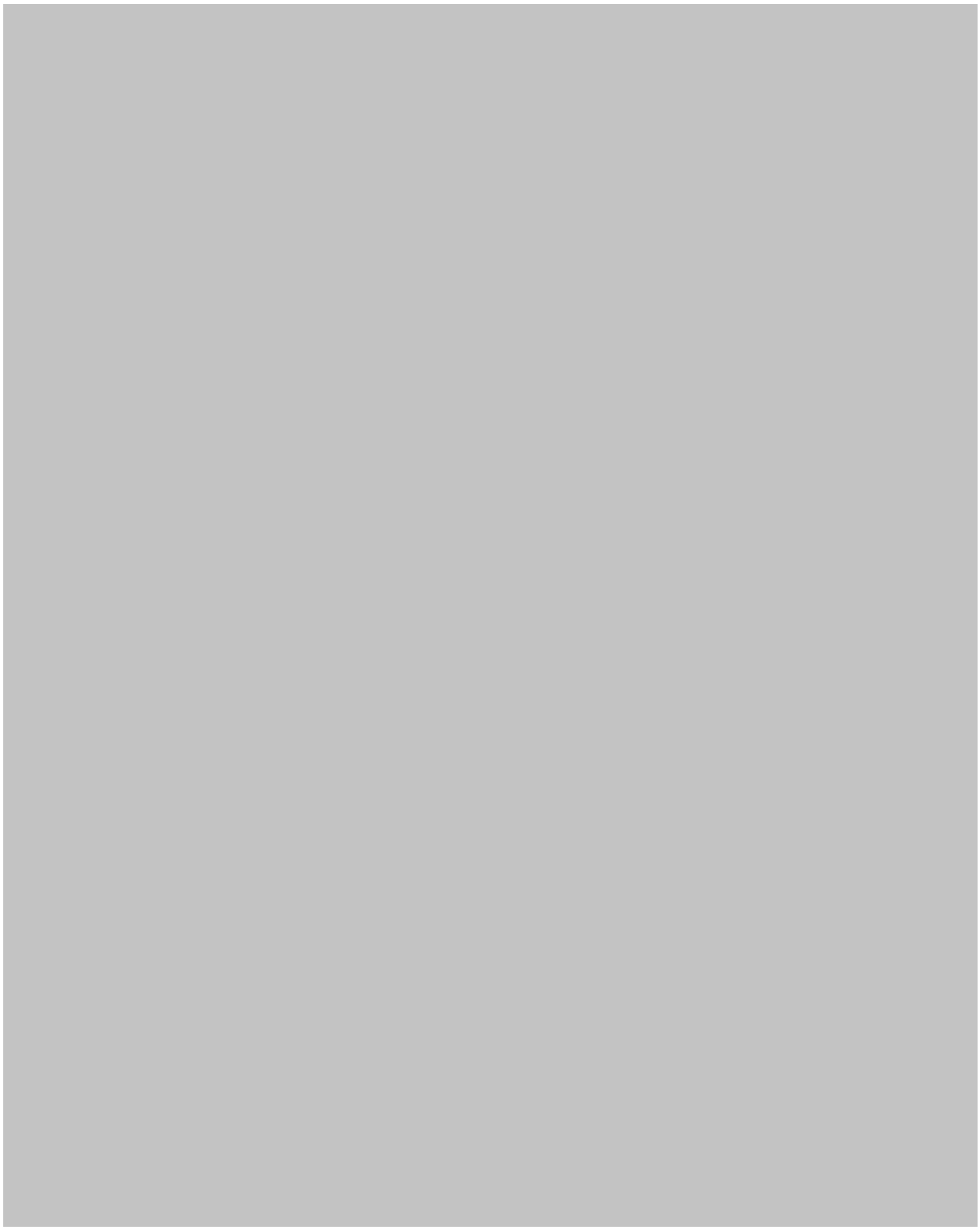

Fig. 31 - *Vénus de Lespugue*, Grotte des Rideaux, Lespugue (Haute-Garonne), Gravettien (- 26 000 à - 24 000 ans AP), Musée de l'Homme, Paris

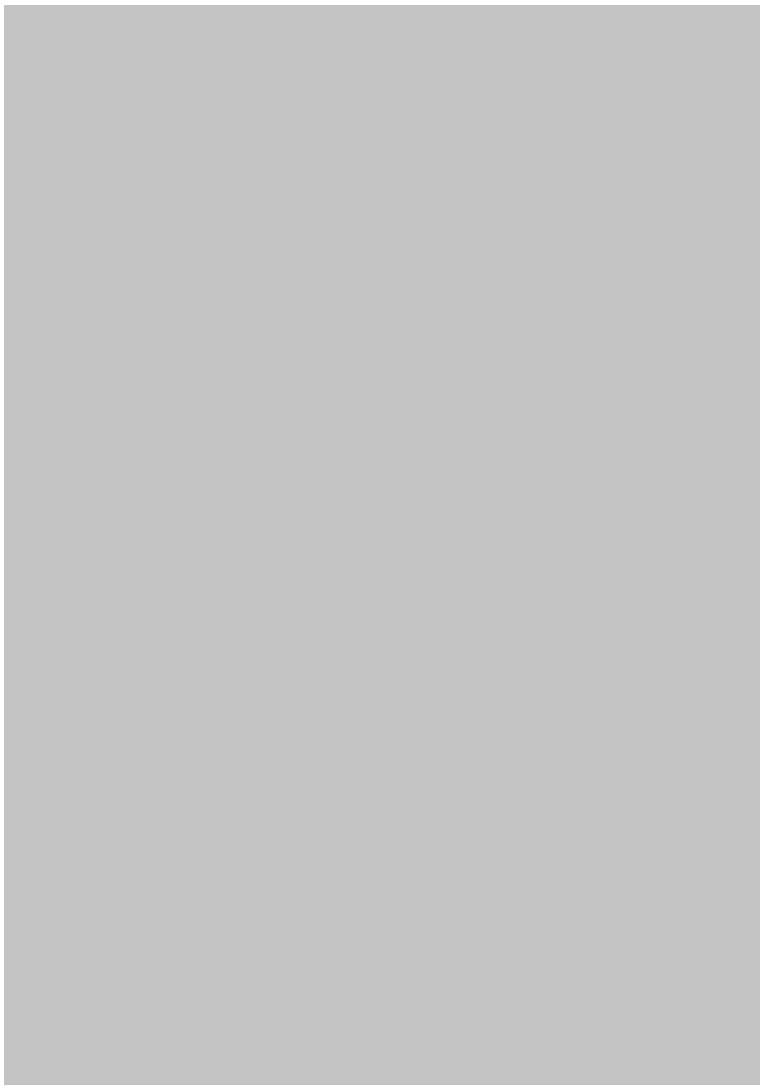

Fig. 32 - Balthus, *Alice au miroir*, vers 1933, Centre Pompidou, Paris

Fig. 33 - Balthus*, La chambre*, 1952-1954, collection particulière

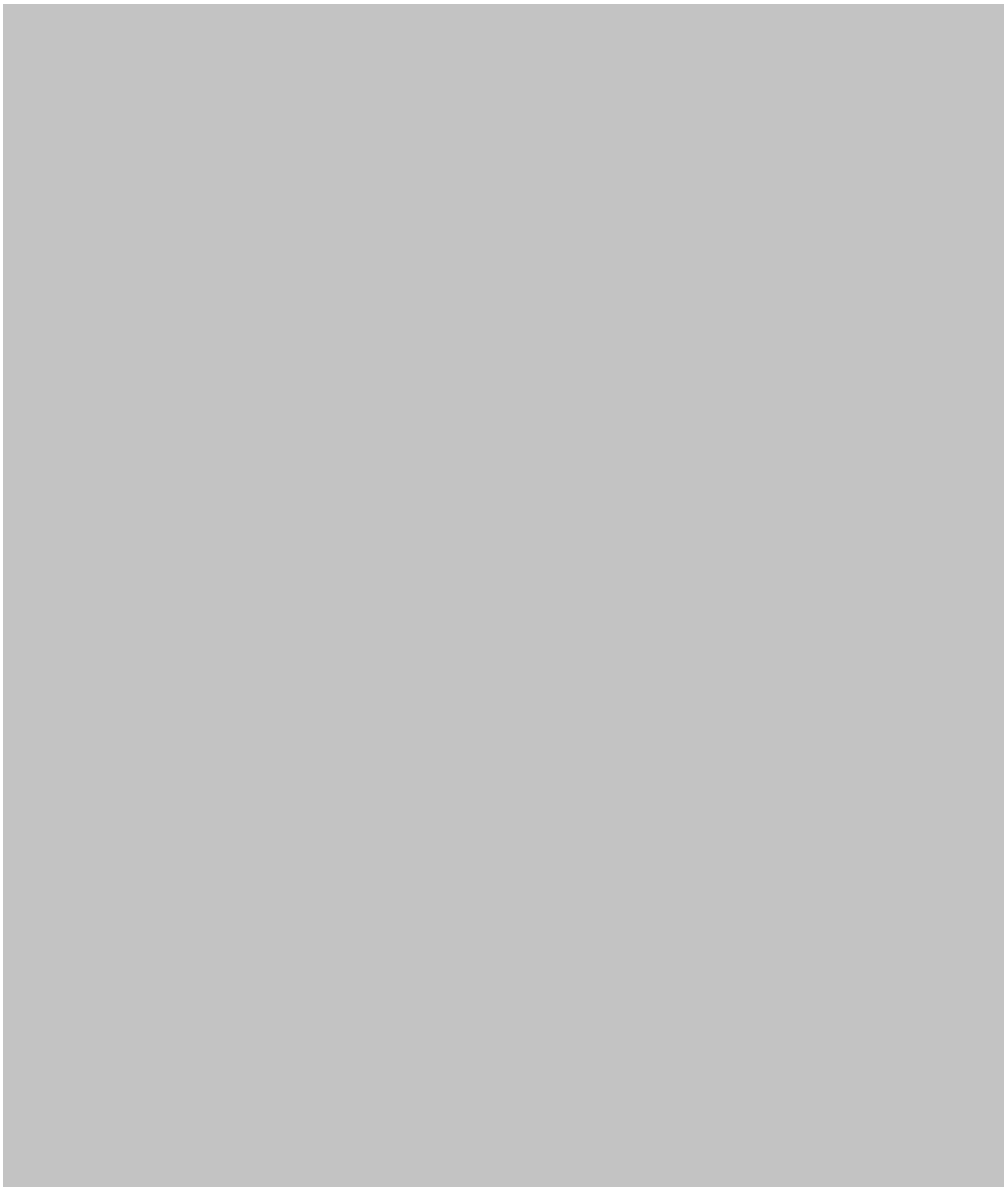

Fig. 34 - Francis Bacon*, Seated Woman*, 1961, collection particulière

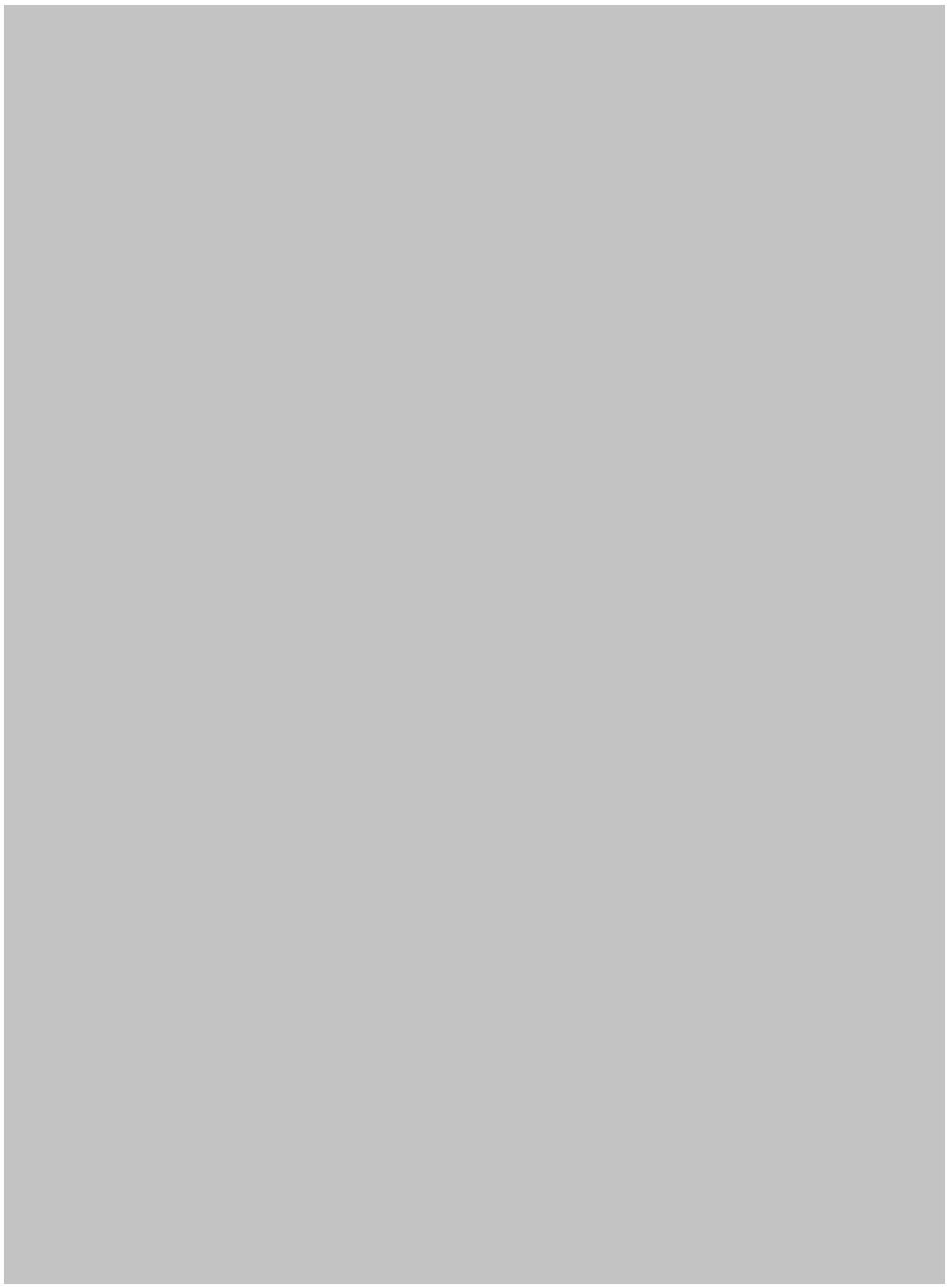

Fig. 35 - Francis Bacon, *Nu couché avec une seringue hypodermique*, 1963, collection particulière

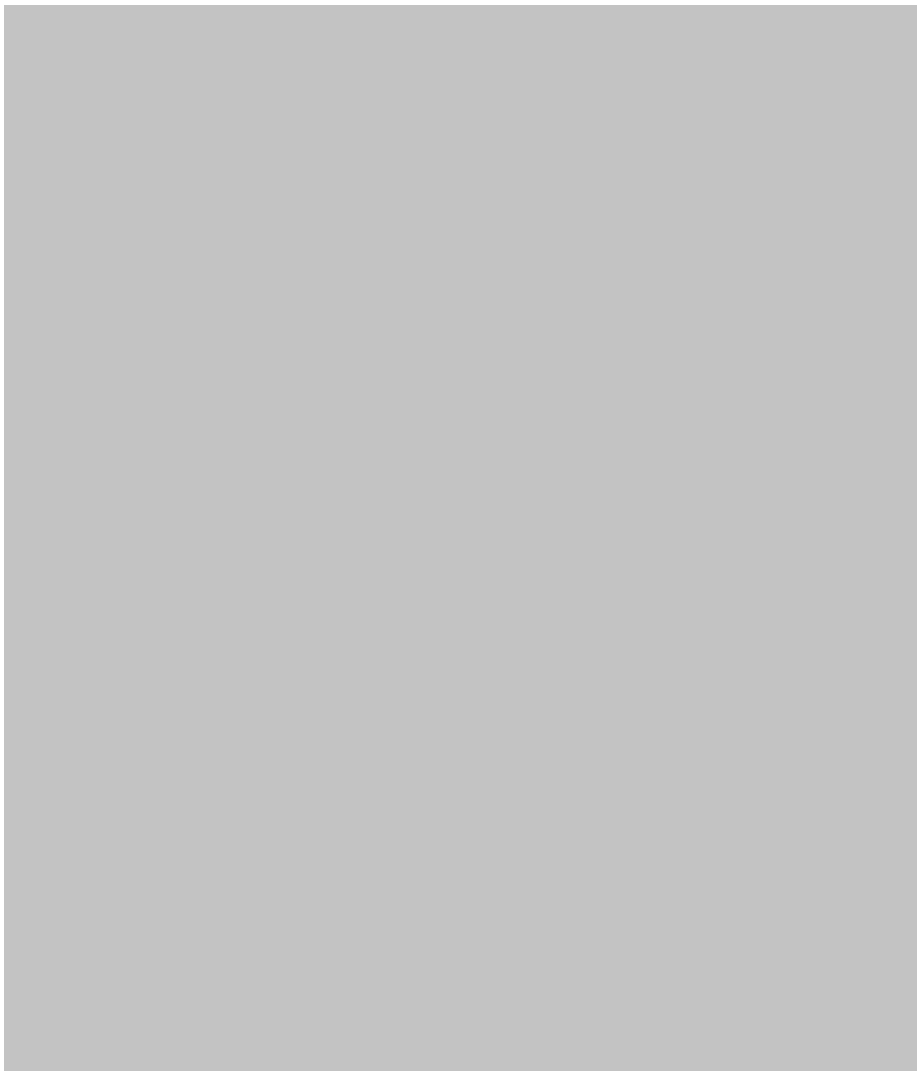

Fig. 36 - Francis Bacon, *Étude pour un portrait*, 1952, Tate Liverpool, Liverpool

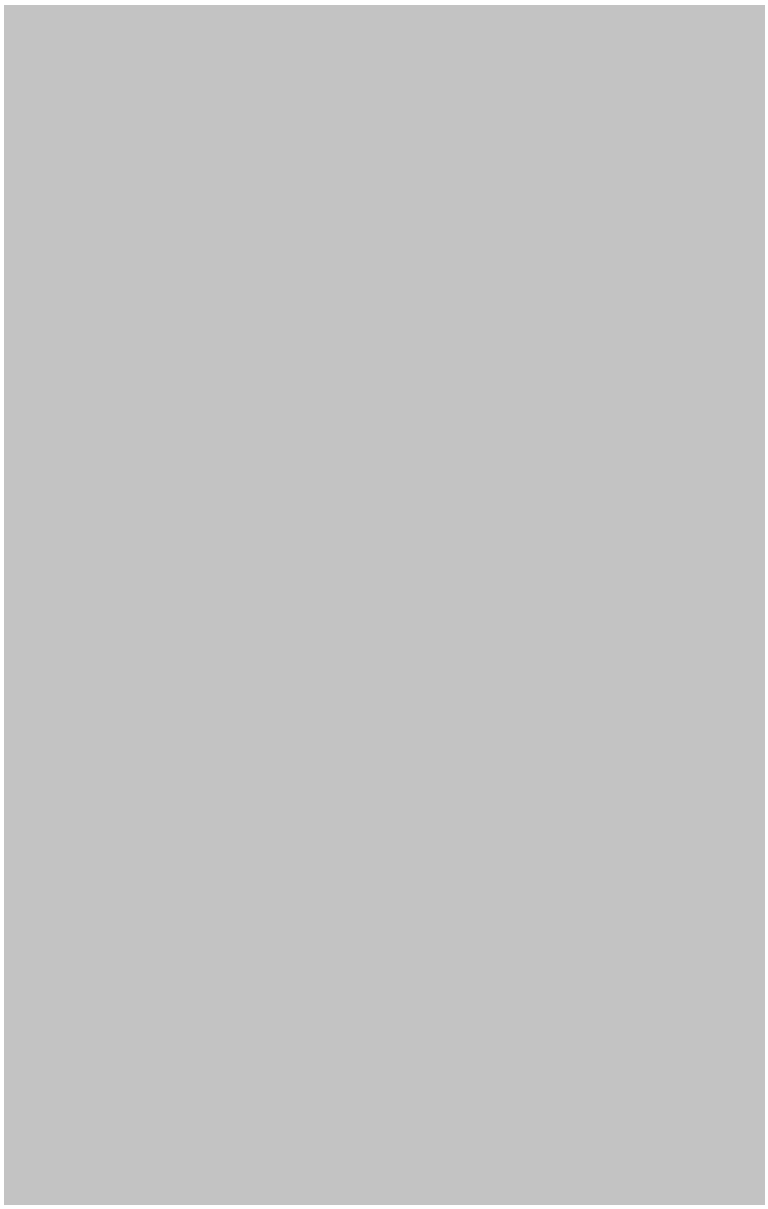

Fig. 37 - Pierre-Charles Simart, *Nu masculin*, 1856, collection particulière

Fig. 38 - Robert Demachy, *Nu féminin allongé, drapé d'un voile rose*, v. 1907-1915

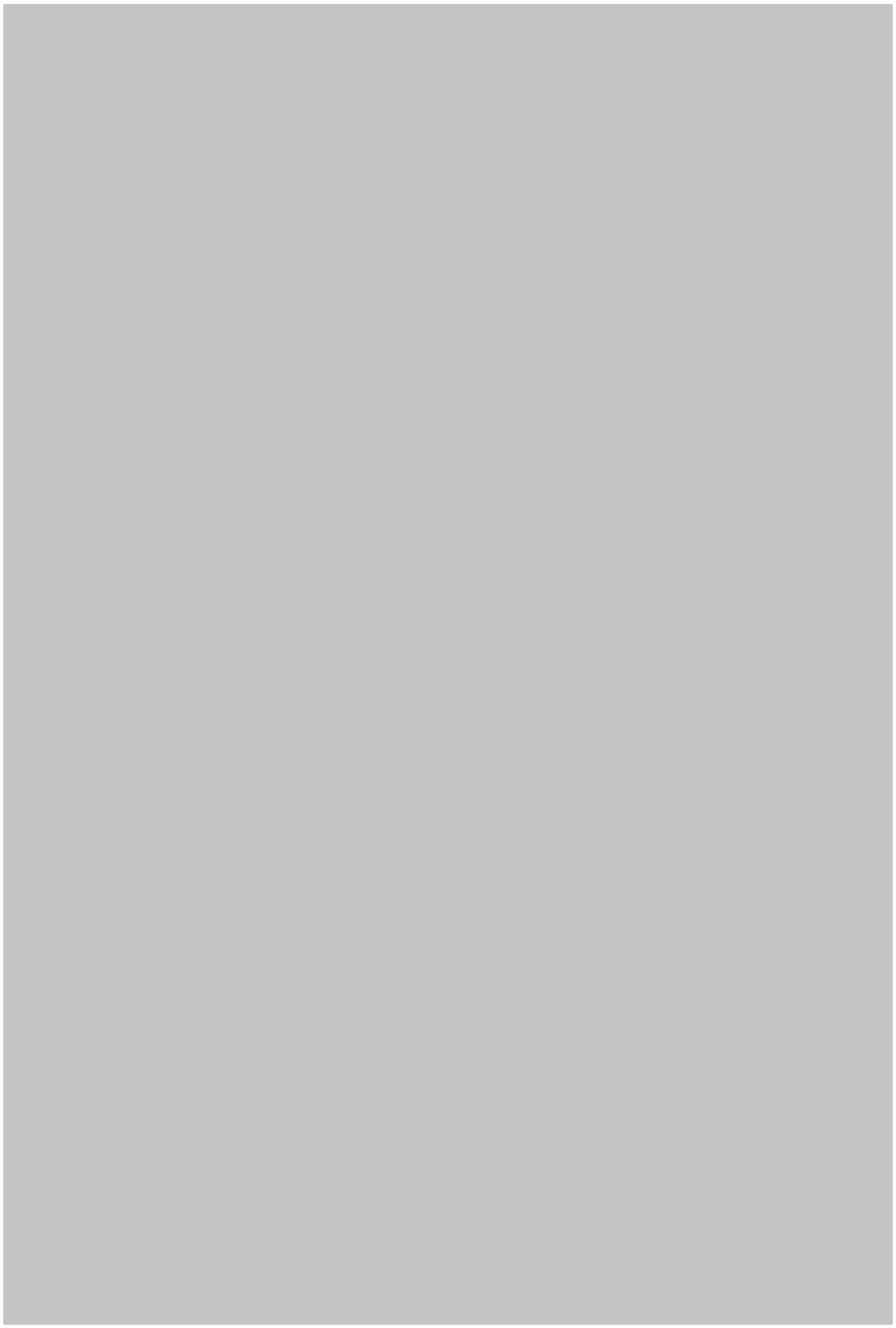

Fig. 39 - Henri Cartier-Bresson, *Italie*, 1933

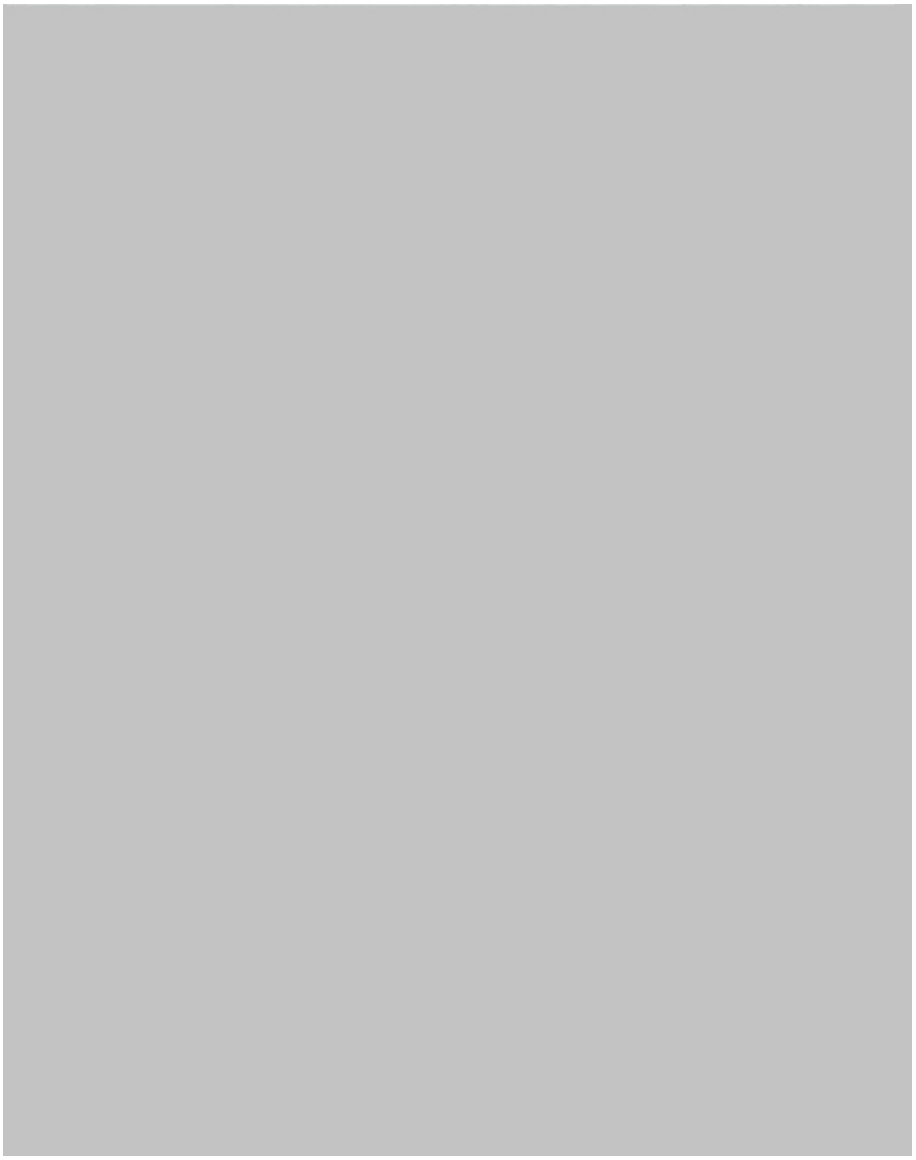

Fig. 40 - Roman Opalka*, Opalka 1965/1 à l'infini, détail 5341636*, 1965, Centre Pompidou, Paris

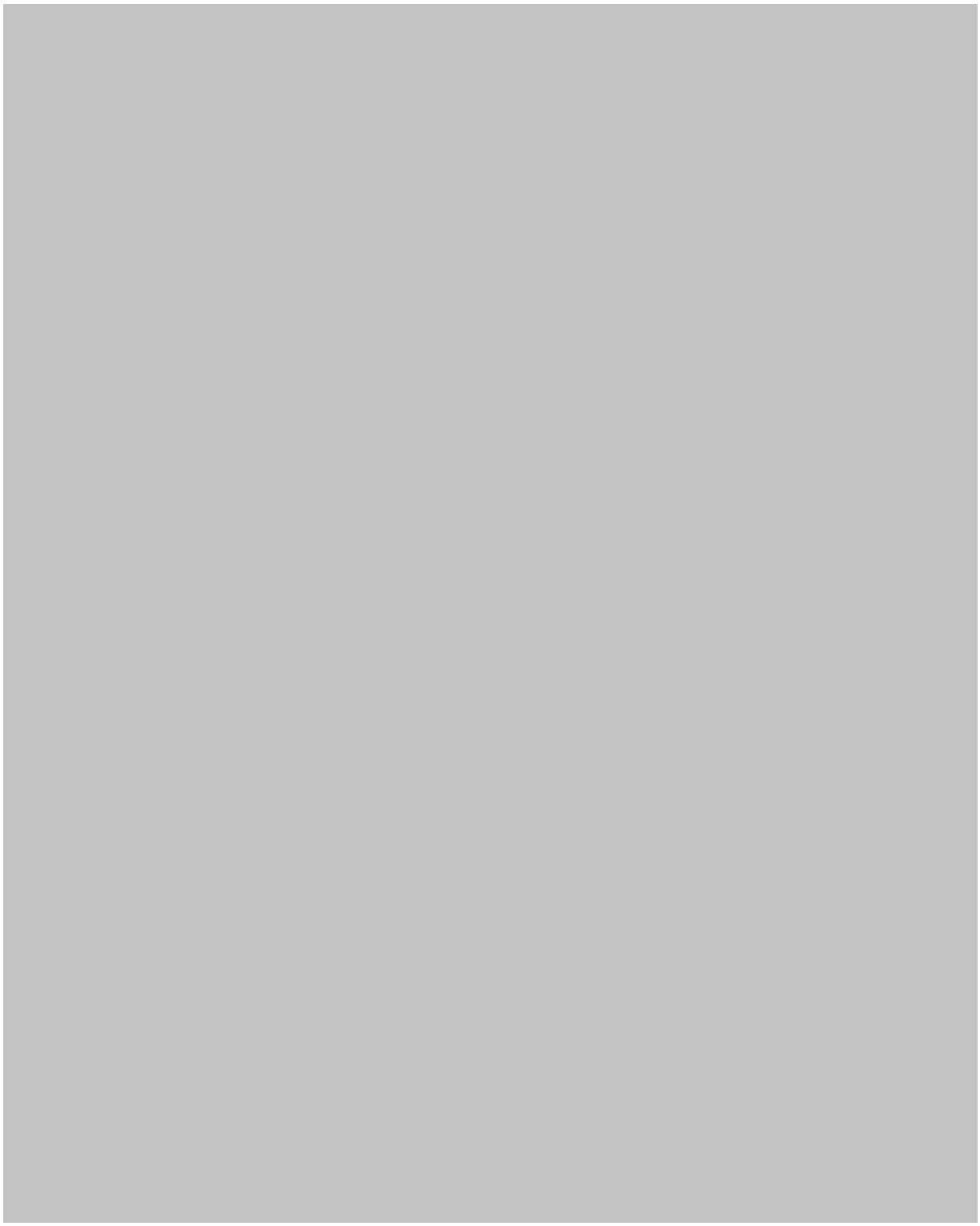

Fig. 41 - Joan Miró, *Nu féminin*, 1926, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie

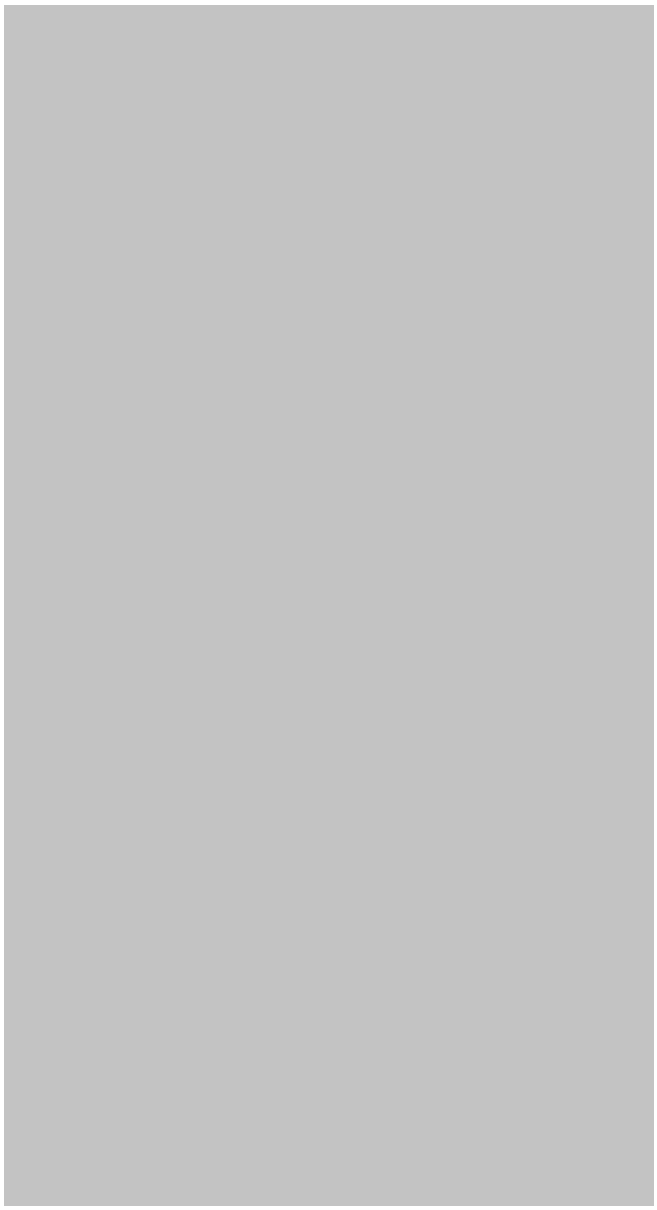

Fig. 42 - Alberto Giacometti*, L'homme qui marche*, 1947, Alberto Giacometti-Stiftung, Zurich

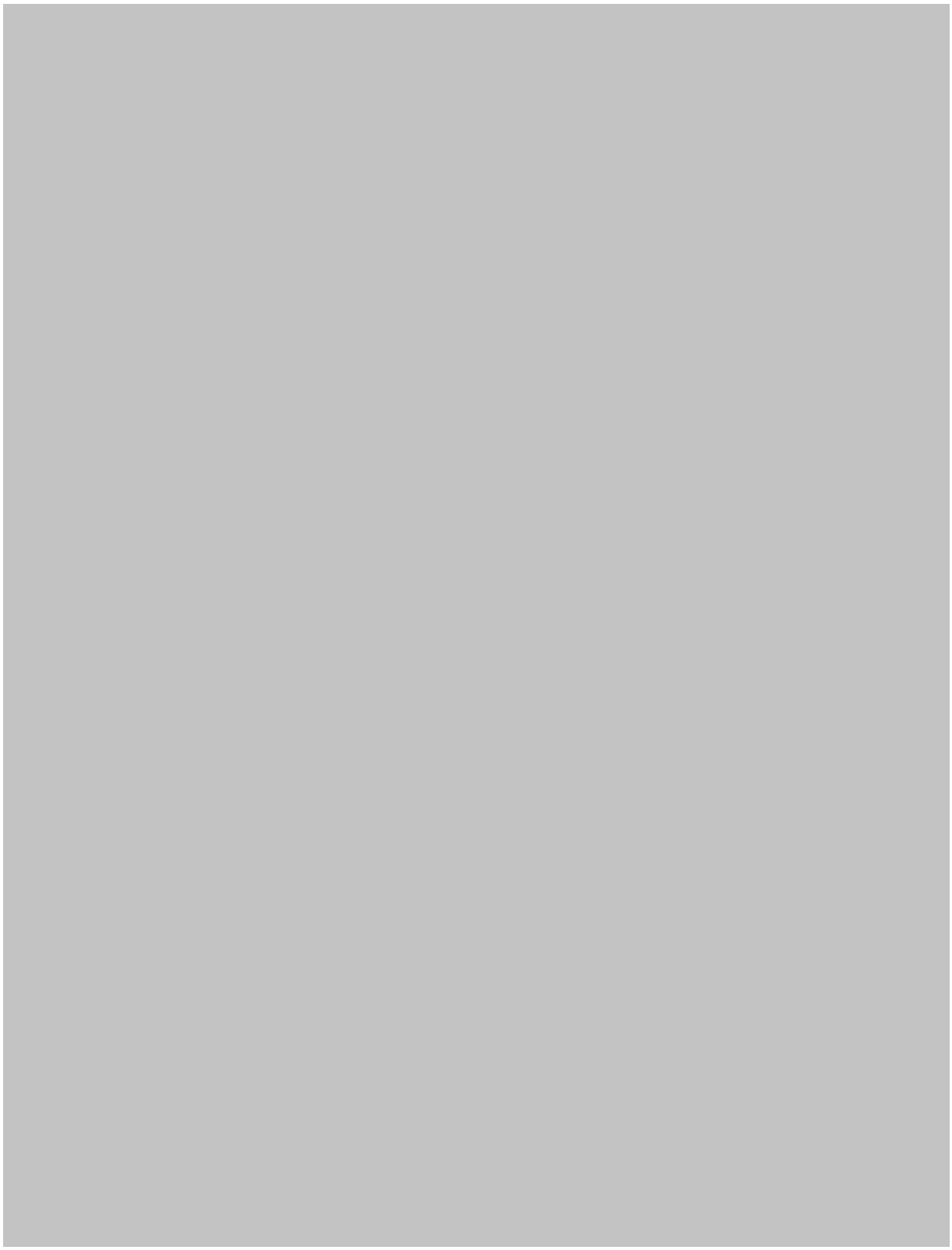

Fig. 43 - Alberto Giacometti, *Homme qui chavire*, 1950, Musée Calvet, Avignon

Fig. 44 - Zoran Music, *Nu*, 1947, Fondazione Musei Civici di Venezia, Venise

Fig. 45 - Zoran Music, *Nous ne sommes pas les derniers*, 1972, Centre Pompidou, Paris

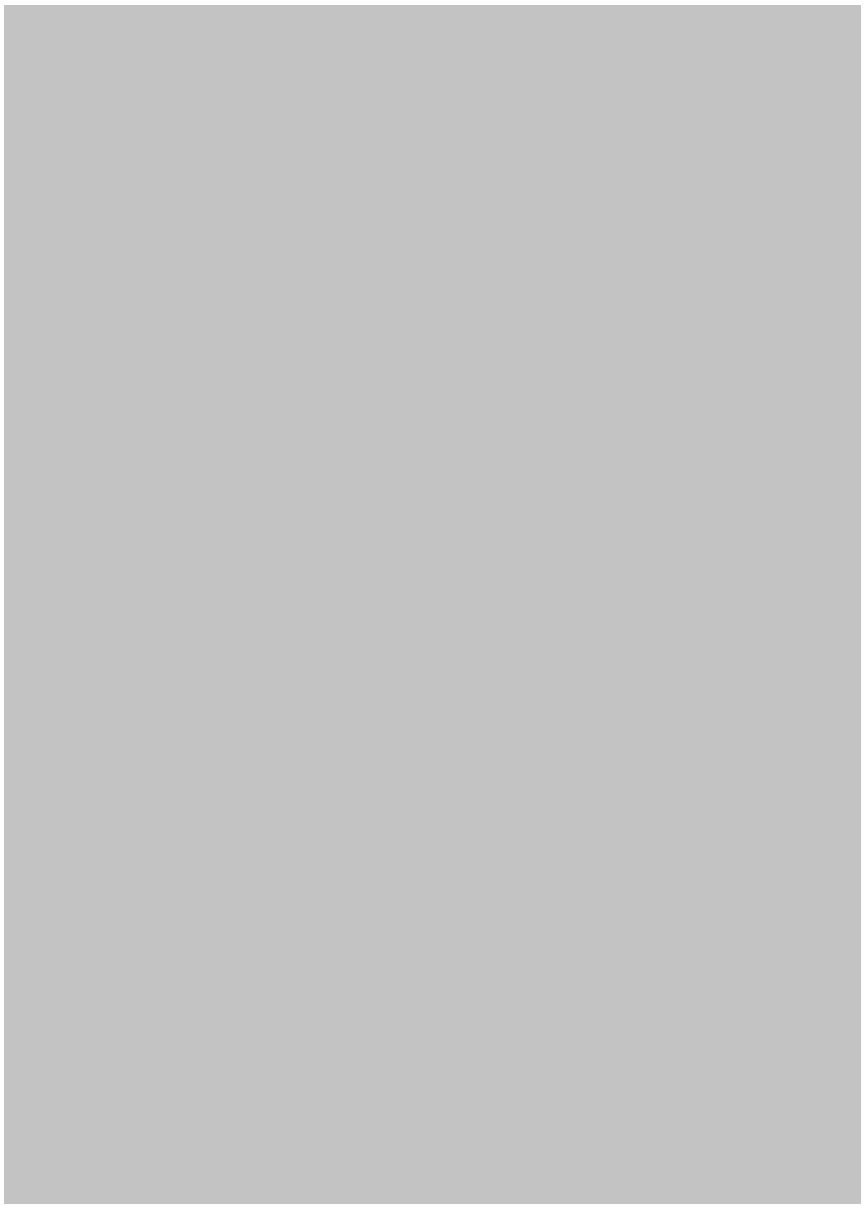

Fig. 46 - Alain Ghertman, *Sans titre*, 1978, collection particulière

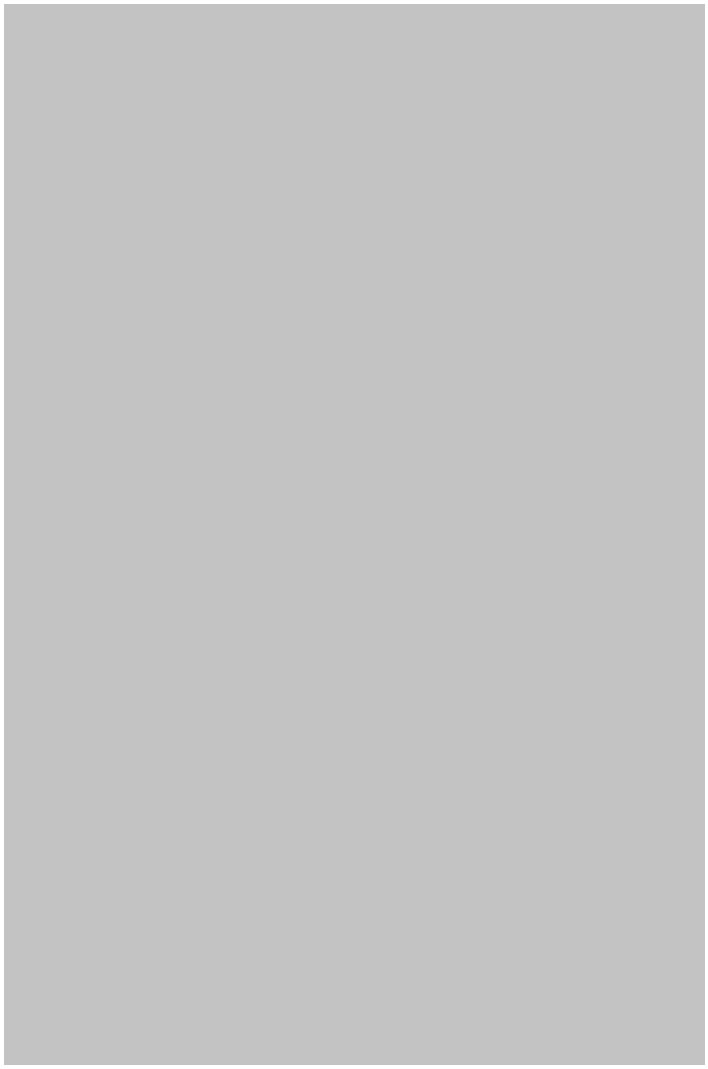

Fig. 47 - Nicolas de Staël, *La Cathédrale*, 1955, musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon

Fig. 48 - Georges de la Tour, *L'Adoration des bergers*, 1655, musée du Louvre, Paris

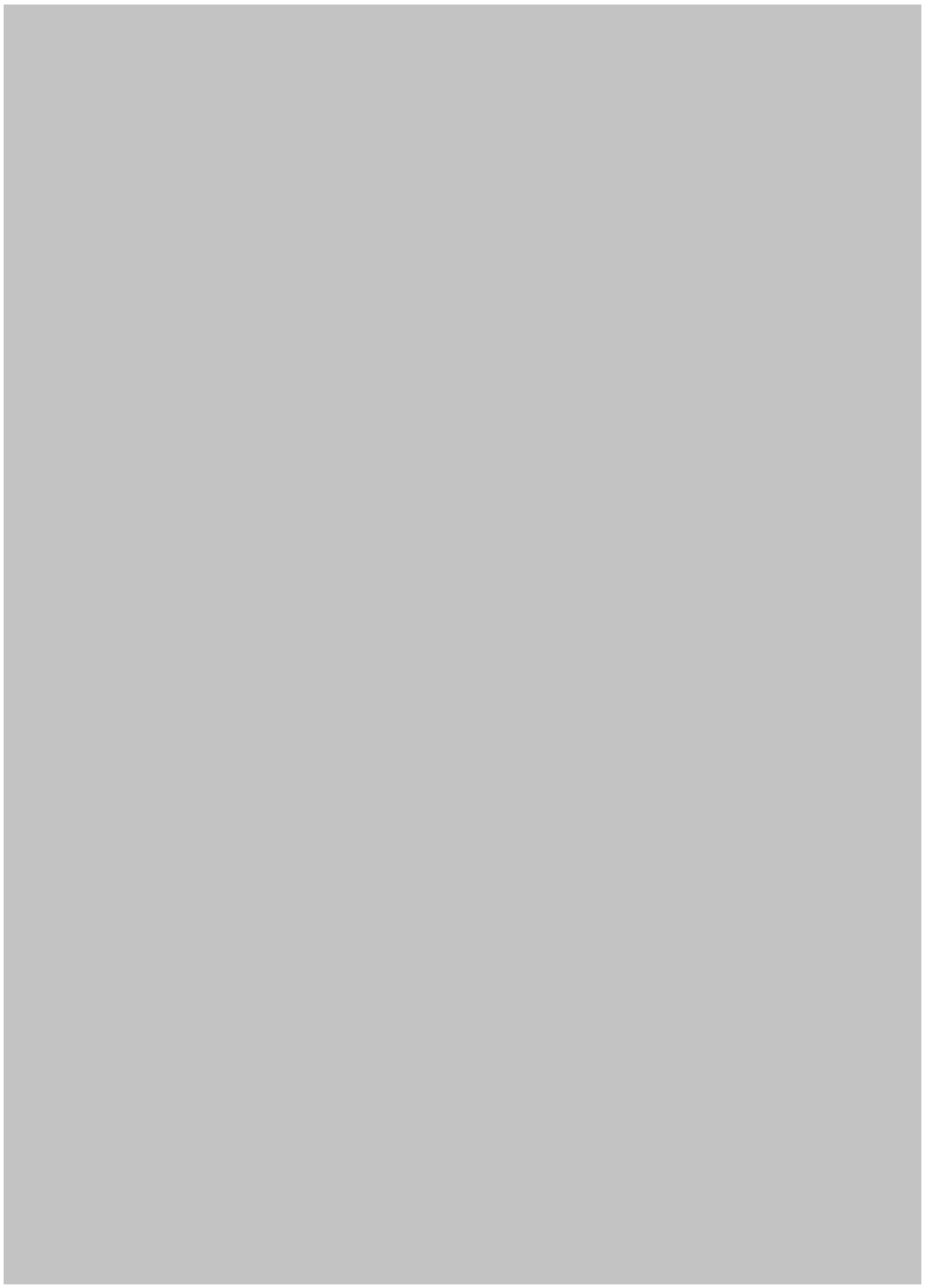

Fig. 49 - Georges de la Tour, *La Madeleine à la veilleuse*, 1642-1644, Musée du Louvre, Paris

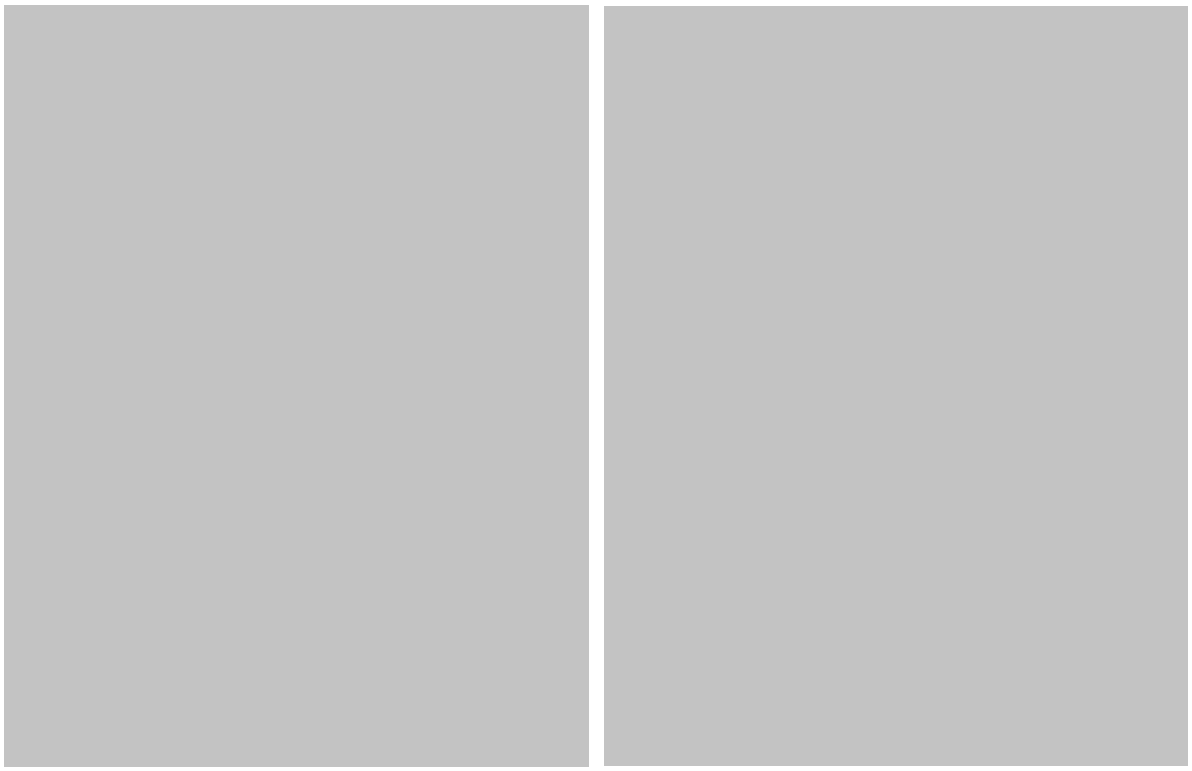

Fig. 50 - Raoul Ubac, *La Poésie française et le principe d'identité*, Maeght éditeurs, Paris, 1967

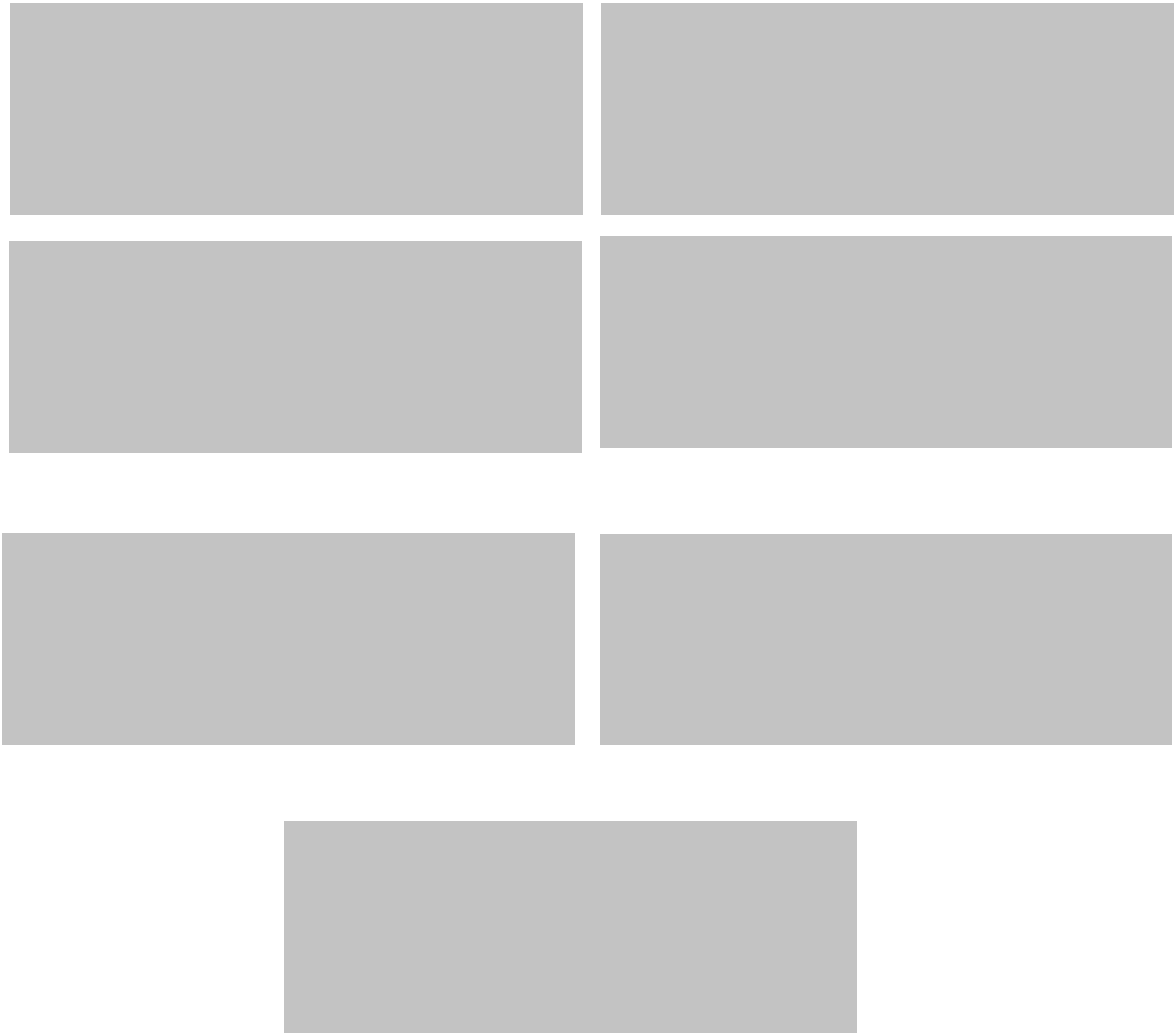

Fig. 51 - Farhad Ostovani, *Remarques sur l'horizon*, 2003, collection particulière

Fig. 52 - Farhad Ostavani, *Horizon-pays*, 2017, collection particulière

Fig. 53 - Alexandre Hollan*, Le grand Chêne du Val Perdu*, 2013, collection particulière

Fig. 54 - Claude Gellée dit Le Lorrain, *Paysage avec Psyché devant le palais de Cupidon (Le Château enchanté)*, 1664, National Gallery, Londres

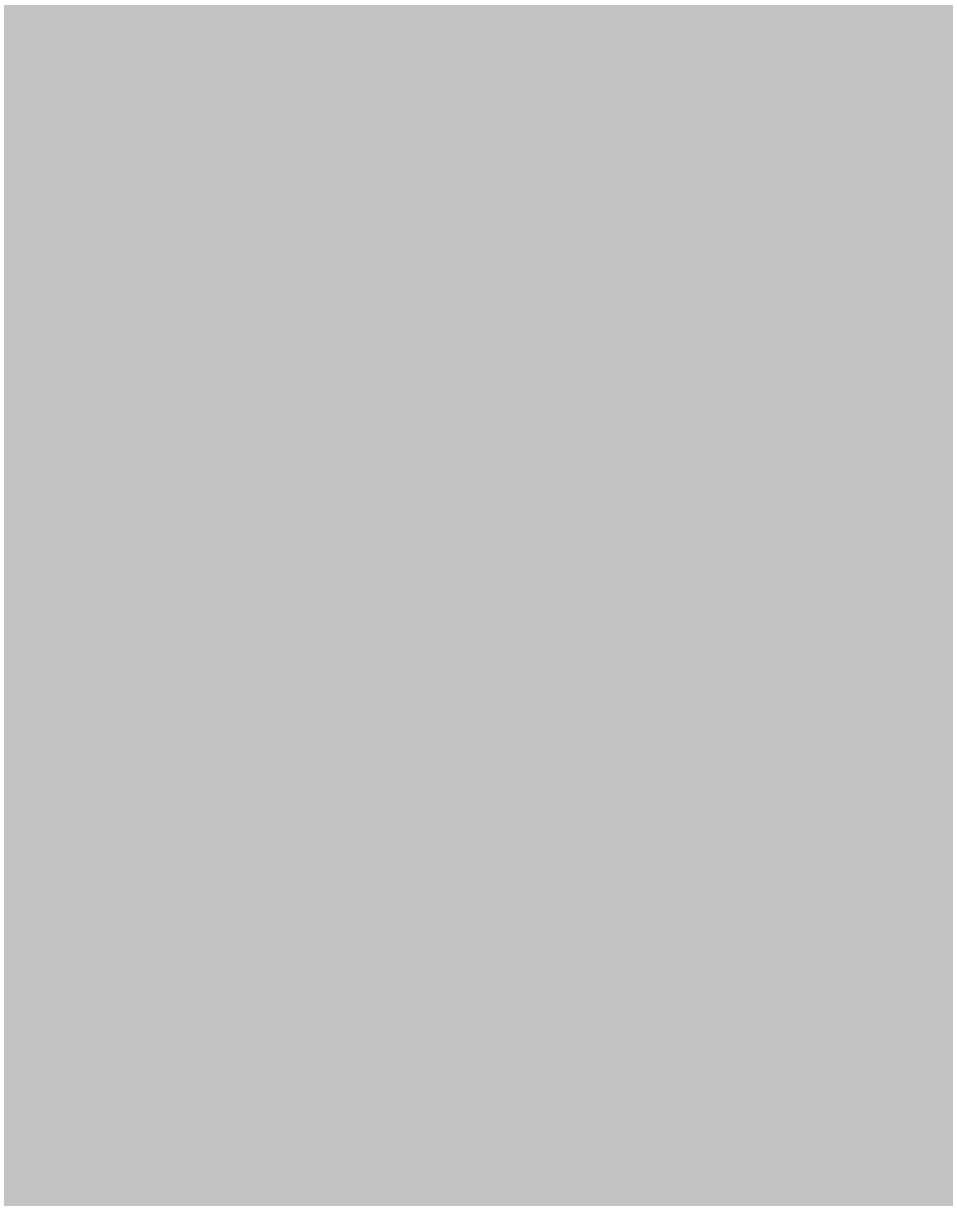

Fig. 55 - Annibal Carrache, *Adam et Ève*, vers 1600, National Museum of fine arts of Cuba, Cuba

Fig. 56 - Giovanni Lanfranco, *Angélique et Médor*, 1633-1634, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

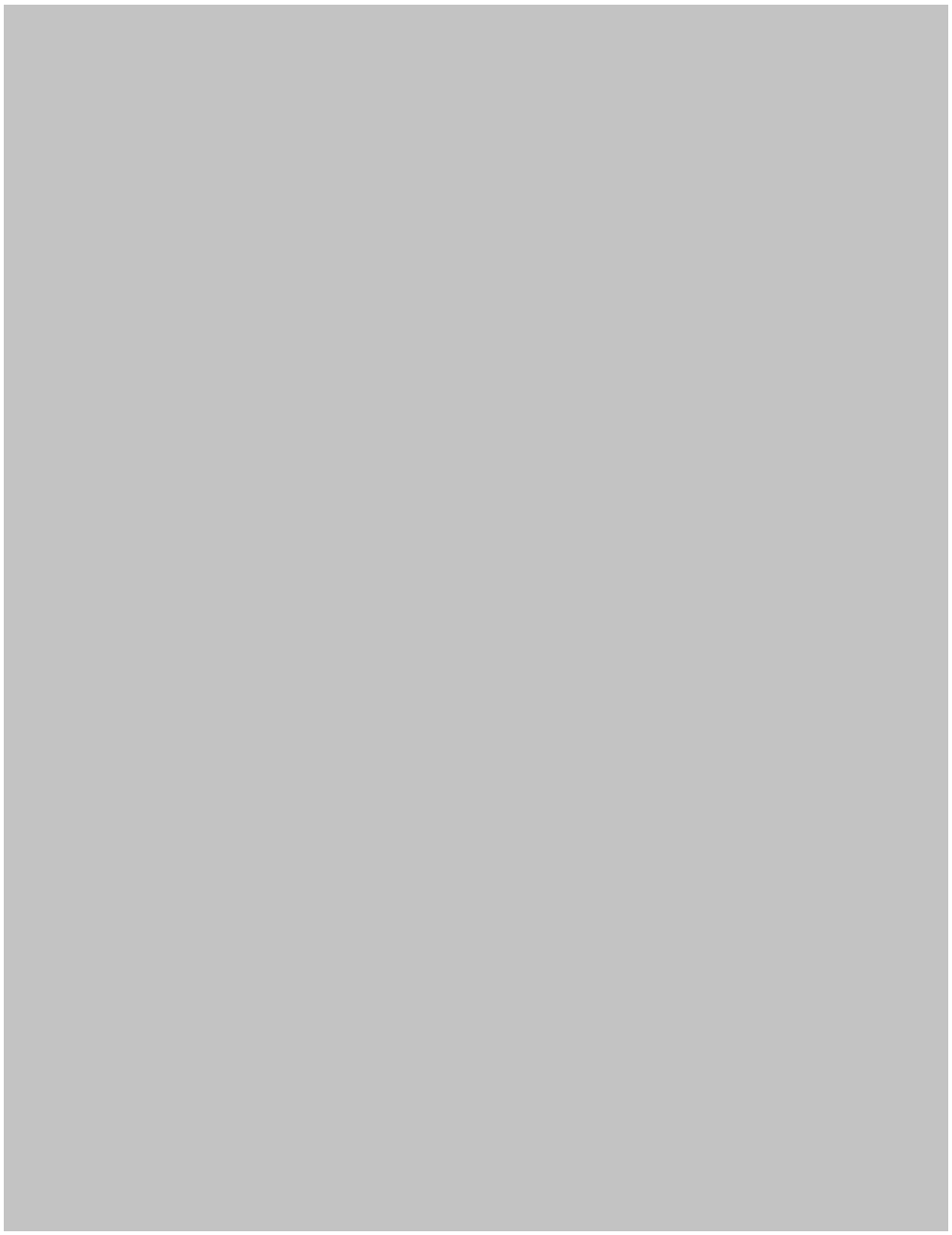

Fig. 57 - Giovanni Martino Spanzotti, *Adam et Ève chassés du paradis,* vers 1510-1520, église San Bernardino, Ivrée

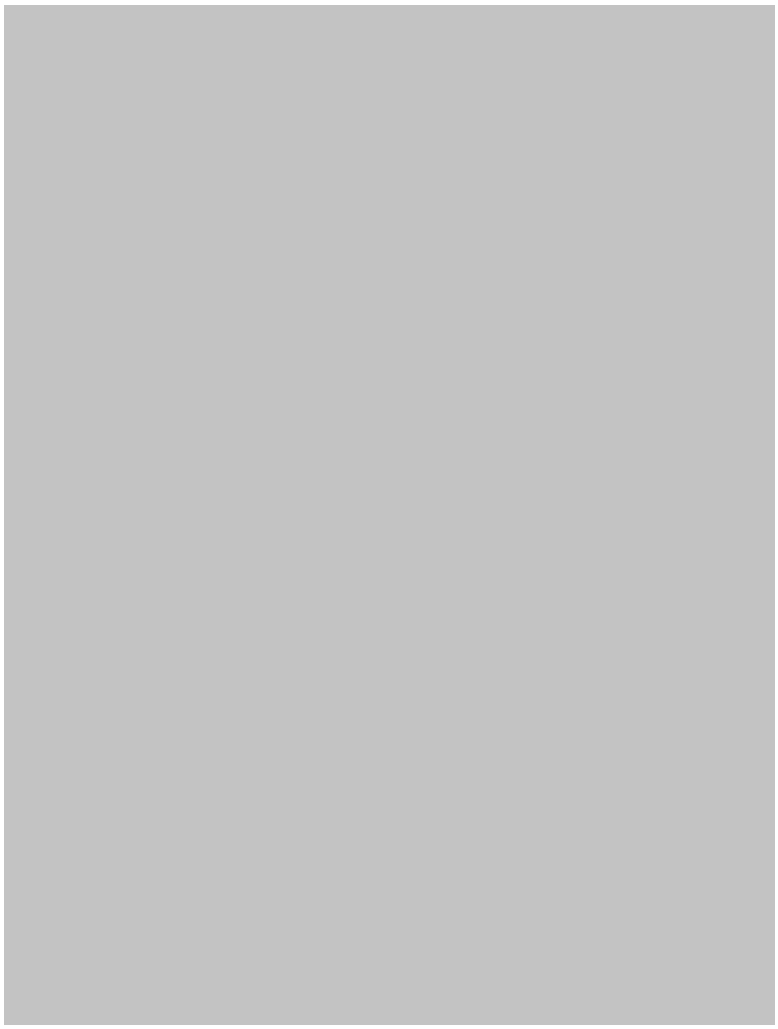

Fig. 58 - Alberto Giacometti, *Deux figures*, 1950, collection particulière

Bibliographie

Poésie, littérature et arts

1. Œuvres du corpus primaire

Charles Baudelaire

a) Œuvres complètes

BAUDELAIRE, Charles *Œuvres Complètes*, t. I, édition établie et annotée par Claude Pichois, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1975.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres Complètes*, t. II édition établie et annotée par Claude Pichois, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1990.

b) Autres éditions citées

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Dominique Jamet Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980.

BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art*, présenté par Francis Moulinat, Paris, Le Livre de Poche, 1999 [1992].

Yves Bonnefoy

a) Œuvres poétiques complètes

BONNEFOY, Yves, *Œuvres poétiques*, édition établie par Odile Bombarde, Patrick Labarthe, Daniel Lançon, Patrick Née et Jérôme Thélot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2023.

b) Autres éditions citées

BONNEFOY, Yves, *Anti-Platon*, *Poèmes*, Paris, Mercure de France, 1978 [1986].

c) Essais

BONNEFOY, Yves, *L'Improbable et autres essais,* Paris, Gallimard, « Folio essais », 1980.

BONNEFOY, Yves, *Lieux et destins de l'image, un cours de poétique au Collège de France, 1981-1993*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXe siècle », 1990.

BONNEFOY, Yves, *Remarques sur le dessin,* Paris, Gallimard, « NRF », 1993.

BONNEFOY, Yves, *La Vérité de parole et autres essais*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1995.

BONNEFOY, Yves, *Le Nuage rouge. Dessins, couleur, lumière*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1999.

BONNEFOY, Yves, *Lieux et destins de l'image,* Paris, Éditions du Seuil, « La librairie du XXe siècle », 1999.

BONNEFOY, Yves, *Remarques sur le regard. Giacometti, Picasso, Morandi : l'art en France entre les deux guerres*, Paris, Calmann-Lévy, 2002.

BONNEFOY, Yves, « Lettre du 26 octobre 2001 », reproduite à la fin du volume *La conscience de soi de la poésie,* Actes du colloque de la fondation Hugot du Collège de France (1993-2004), Yves Bonnefoy (dir.), *Le genre humain*, Paris, Seuil, n°47, avril 2008.

BONNEFOY, Yves, *Le Traité du pianiste et autres écrits anciens,* Paris, Mercure de France, 2008.

BONNEFOY, Yves, *Art et nature. Les enjeux de leur relation,* Tesserete, Pagine d'Arte, « Ciel vague », 2009.

BONNEFOY, Yves, *Plusieurs raisons de peindre sur les* arbres, Clichy, Corlevour, 2012.

BONNEFOY, Yves, *Le Graal sans la légende,* Paris, Éditions Galilée, « Lignes fictives », 2013.

d) Entretiens

BONNEFOY, Yves, *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), Paris, Mercure de France, 2006 [1990].

BONNEFOY, Yves, entretien, *Nu(e),* Nice, Association Nu (dir. litt.) Béatrice Bonhomme, Pierre Grouix), n°28, 2004.

BONNEFOY, Yves, « À propos de Jouve », *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010,* Paris, Éditions Albin Michel, 2010.

BONNEFOY, Yves, *L'Inachevé : Entretiens sur la poésie* (2003-2016), Paris, Albin Michel, 2021.

e) Monographies consacrées à d'autres artistes

BONNEFOY, Yves, « Préface », Marceline Desbordes-Valmore, *Poésies,* Paris, Gallimard, « NRF », 1983.

BONNEFOY, Yves, « Crier le nom », préface à Gilbert Lely, *Poésies complètes*, t. I, texte établi et annoté par Jean-Louis Gabin, Paris, Mercure de France, 1990.

BONNEFOY, Yves, « Deux musiciens (trois peut-être) », *Pour André Frénaud,* François Boddaert (dir.), Cognac, Obsidiane, Le temps qu'il fait, 1993.

BONNEFOY, Yves, *Jouve poète, romancier, critique*, Arles, Harmonia Mundi, « Pleine Marge », 1995.

BONNEFOY, Yves, *Théâtre et Poésie : Shakespeare et Yeats,* Paris, Gallimard, « Folio », 1999.

BONNEFOY, Yves*, Baudelaire : la tentation de l'oubli,* Paris, Bibliothèque nationale de France, « Conférences Del Duca », 2000.

BONNEFOY, Yves, « Roland, mais aussi bien Angélique », préface à L'Arioste, *Roland furieux*, trad. Francisque Reynard, Paris, Gallimard, « Folio », 2003.

BONNEFOY, Yves, « Générosité et fierté », préface à André Frénaud, *Nul ne s'égare* précédé de *Hæres,* Paris, Gallimard, « NRF », 2006.

BONNEFOY, Yves, *Ce qui alarma Paul Celan,* Paris, Galilée, « Lignes fictives », 2007.

BONNEFOY, Yves, *Sous le signe de Baudelaire,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2011.

BONNEFOY, Yves, *Farhad Ostovani,* Paris, Aux Éditions des Cendres, 2013.

René Char

a) Œuvres complètes

CHAR, René, *Œuvres Complètes*, introduite par Jean Roudaut, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, réédition augmentée en 1995.

b) Entretiens et correspondances

CELAN, Paul, René Char : *Correspondance 1954-1968.* Suivie de la *Correspondance René Char – Gisèle Celan-Lestrange 1969-1977*, édition établie, présentée et annotée par Bertrand Badiou, Paris, Gallimard, « Blanche », 2015.

CHAR, René, « Poésie-sur-Sorgue », entretien avec Édith Mora, *Les Nouvelles littéraires*, n°1985, 16 septembre 1965.

CHAR, René, « Lettre du 17 novembre 1949 », *Pierre Jean Jouve*, Paris, l'Herne, « Cahiers de l'Herne », 1972.

André Frénaud

a) Œuvres poétiques

FRÉNAUD, André, *Il n'y a pas de paradis,* préface de Bernard Pingaud, Paris, « NRF », Gallimard, « NRF », 1967 [1962].

FRÉNAUD, André, *La Sorcière de Rome*, suivi de *Depuis toujours déjà*, Paris, Gallimard, « NRF », 1984 [1970].

FRÉNAUD, André, *La Sainte Face,* Paris, Gallimard, « NRF », 1985 [1968].

FRÉNAUD, André, *Les Rois mages,* suivi de *L'Étape dans la clairière* et de *Plus une haute flamme par le défi,* Paris, Gallimard, « NRF » 1987 [1977, 1966].

FRÉNAUD, André, *Nul ne s'égare,* précédé de *Hæres,* préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 2006 [1982, 1986].

FRÉNAUD, André, *Où est mon pays ?,* édition et préface de Laurent Fassin, Paris, Gallimard, « Le Temps qu'il fait », 2023.

b) Gloses et entretiens

FRÉNAUD, André, *Gloses à la Sorcière*, texte établi et présenté par Bernard Pingaud, Paris, « Collection blanche », Gallimard, 1995.

FRÉNAUD, André, *Notre inhabileté fatale. Entretiens avec Bernard Pingaud,* suivi d'un choix de poèmes, Paris, « Collection blanche », Gallimard, 1979.

Pierre Jean Jouve

a) Œuvres complètes

JOUVE, Pierre Jean, *Œuvres,* t. I, établie et présentée par Jean Starobinski avec la collaboration de Catherine Jouve et de René Micha, Paris, Mercure de France, 1987.

JOUVE, Pierre Jean, *Œuvres,* t. II, établie et présentée par Jean Starobinski avec la collaboration de Catherine Jouve et de René Micha, Paris, Mercure de France, 1987.

b) Autres éditions

JOUVE, Pierre Jean, *Tombeau de Baudelaire,* Paris, Seuil, 1958.

JOUVE, Pierre Jean, *En miroir,* Paris, Gallimard, « NRF », 1995.

2. Œuvres du corpus secondaire

Poésie antérieure à 1900

GAUTIER, Théophile, *Poésies complètes,* t. I, Paris, Eugène Fasquelle, « Bibliothèque-Charpentier », 1922.

LOUŸS Pierre, *Poésies*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Paul Goujon, Paris, Compagnie Jean-Jacques Pauvert, 1988.

LOUŸS, Pierre, GIDE, André, VALERY, Paul, *Correspondances à trois voix. (1888-1920),* édition de Peter Fawcett et Pascal Mercier, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 2004.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, t. II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », (tome I : 1998 ; tome II : 2003).

MALLARMÉ, Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés,* Gallimard, Paris, « NRF », 2003.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres Complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979 [1972].

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes,* édition établie par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

VAN LERBERGHE, Charles, *La Chanson d'Ève, Premières paroles, La Tentation, La Faute, Crépuscule,* Société du Mercure de France (2e édition), 1904.

VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes,* texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée et complétée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

VERLAINE, Paul, *Romances sans paroles*, Paris, Gallimard, « NRF », 1973 [1874].

Poésie du XXe et poésie contemporaine

APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, « NRF », 1920.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres complètes*, t. I, Édition établie sous la direction de Michel Décaudin, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

ARAGON, Louis, *La Grande Gaité*, *Œuvres poétiques complètes*, édition établie par Olivier Barbarant, préface de Jean Ristat, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

ARAGON, Louis, *Elsa,* Paris, Gallimard, « Blanche », 1959.

ARAGON, Louis, *Elsa,* Paris, Gallimard, « NRF », Paris, 2008 [1959].

ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, t. I, vol. 1, Paris, Gallimard, « Blanche », 1976.

ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes,* t. VII, Paris, Gallimard, « Blanche », 1983.

ARTAUD, Antonin, *Suppôts et supplications*, Paris, Gallimard, 2006 [1978].

BATAILLE, George, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Reprise », 2011 [1957].

BATAILLE, George, *Le Dictionnaire critique, accompagné d'une note de Bernard Noël,* Orléans, Éditions L'Écarlate, 1993.

BATAILLE, George, *Œuvres complètes*, t. I, édition de Denis Hollier et préface de Michel Foucault, Paris, Gallimard, « Blanche », 1970.

BATAILLE, George, *Œuvres complètes,* t. III, édition de Thadée Klossowski, Paris, Gallimard, « Blanche », 1974.

BATAILLE, George, *Œuvres complètes,* t. IV, édition de Thadée Klossowski, Paris, Gallimard, « Blanche », 1971.

BATAILLE, George, *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, « Blanche », 1973.

BATAILLE, George*, Œuvres complètes,* t. VI, Paris, Gallimard, 1973.

BATAILLE, George*, Œuvres Complètes,* t. VIII, édition de Thadée Klossowski, Paris, Gallimard, « Blanche », 1976.

BATAILLE, George, *Œuvres complètes,* t. IX, Paris, Gallimard, « Blanche », 1979.

BATAILLE, George, *Œuvres complètes,* t. X, Paris, Gallimard, « Blanche », 1987.

BOUSQUET, Joë, *Une Passante bleue et blonde,* Paris*,* Debresse, 1934.

BOUSQUET, Joë, *La Tisane des Sarments,* Paris, Denoël et Steele, 1936.

BOUSQUET, Joë, *L'Œuvre de la nuit*, Draguignan, Une, 1946.

BOUSQUET, Joë, *Lumière, infranchissable pourriture et autres essais sur Pierre Jean Jouve,* accompagné d'illustrations de Josef Sima, Fontfroide-le-Haute, Fata Morgana, 1987.

BOUSQUET, Joë, *Le Cahier noir,* Texte établi et annoté par Christine Michel, Paris, Éditions Albin Michel, 1989.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme,* suivis de *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non,* Paris, Éditions du Sagittaire, 1955 [1946].

BRETON, André, *Signe ascendant,* Paris, Gallimard, « NRF », 1968 [1949].

BRETON, André, *Œuvres Complètes*, t. I, édition de Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

BRETON, André, *Œuvres Complètes*, t. II, édition de Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

BRETON, André, *Œuvres Complètes*, t. III, édition de Marguerite Bonnet, sous la direction de Étienne-Alain Hubert, avec la collaboration de Philippe Bernier et José Pierre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

BRETON, André, *Œuvres Complètes, Écrits sur l'art et autres textes*, t. IV, édition de Marguerite Bonnet, sous la direction de Étienne-Alain Hubert, avec la collaboration de Philippe Bernier et Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

BRETON, André, *Arcane 17, Le manuscrit original*, édition préparée et présentée par Henri Béhar, Paris, Biro Éditeur, 2008.

CLAUDEL, Paul, *Œuvres Complètes,* t. I, édition présentée par Louis-Raymond Lefèvre et Robert Mallet, sous la direction de l'auteur, Paris, Gallimard, « NRF », 1952.

CLAUDEL, Paul, *Œuvres Complètes*, *Théâtre,* t. II, édition de Jacques Madaule et Jacques Petit, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, réédition augmentée en 2011.

DESNOS, Robert, *Corps et biens,* Paris, Gallimard, « NRF », 1968 [1930].

DESNOS, Robert, *The Night of Loveless Nights*, *Fortunes*, Paris, Gallimard, « NRF », 1969.

DUPIN, Jacques, *Alberto Giacometti, textes pour une approche,* Paris, fourbis, 1991.

DUPIN, Jacques, *Le Corps clairvoyant (1963-1982),* Paris, Gallimard, « NRF », 1999.

DUPIN, Jacques, *Face à Giacometti,* Paris, P.O.L, 2002.

ÉLUARD, Paul, *Œuvres complètes*, t. I, édition de Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, réédition augmentée en 2002.

ÉLUARD, Paul, *Œuvres Complètes*, t. II, édition de Marcelle Dumas et Lucien Scheler Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, réédition augmentée en 2002.

EMMANUEL, Pierre, *L'autre,* Paris, Éditions du Seuil, 1980.

EMMANUEL, Pierre, « La Poésie comme forme de la connaissance », *deux conférences prononcées les 21 et 22 juillet 1981*, Strasbourg, édité par l'Institut international d'études françaises de l'Université de Strasbourg II (Cours d'été), 1984.

JABÈS, Edmond, *Le Parcours,* Paris, Gallimard, « Blanche », 1985.

JABÈS, Edmond, *Un regard*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata morgana, 1992.

LELY, Gilbert, *Poésies complètes*, t. I, édition établie et annotée par Jean-Louis Gabin, Mercure de France, Paris, 1990.

LELY, Gilbert, *Poésies complètes,* t. II, édition établie par Jean-Louis Gabin, Paris, Mercure de France, 1996.

LELY, Gilbert, *Poésies complètes,* t. III, édition établie et annotée par Jean-Louis Gabin, Mercure de France, Paris, 2000.

NOËL, Bernard, *Treize cases du je*, Paris, Flammarion, 1975.

NOËL, Bernard, *La Chute des temps*, suivi de *L'Été langue morte*, *La Moitié du geste*, *La Rumeur de l'air* et de *Sur un pli du temps*, Paris, Gallimard, 1993.

NOËL, Bernard, *Artaud et Paule,* Paris, Éditions Lignes et Manifestes, 2003.

NOËL, Bernard, *Extraits du corps*, Paris, Gallimard, 2006.

NOËL, Bernard, *L'Amour blanc, Les Plumes d'Éros, Œuvres I,* Paris, P.O.L., 2010.

NOËL, Bernard, *L'Enfer, dit-on,* dans *Les Plumes d'Éros, Œuvre I,* Paris, Éditions P.O.L., 2010.

NOËL, Bernard, *L'Outrage aux Mots, Œuvres II,* Paris, P.O.L, 2011.

PÉRET, Benjamin, *Anthologie de l'amour sublime,* Paris, Albin Michel, 1988 [1956].

PERSE, Saint-John, *Croisière aux îles Éoliennes (Aspara), 1967,* édité et annoté par Claude Thiébaut, *Souffle de Perse,* Revue de l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse, n° 16, novembre 2012.

PERSE, Saint-John, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, [1972].

RENARD, Jean-Claude, *Connaissance des Noces* (1950)*, Choix de poèmes,* Paris,Seuil, 1987.

RENARD, Jean-Claude, Entretien avec M. -C. Bancquart, *Nu(e)* n°24, Nice, janvier 2003.

VALÉRY, Paul*, Œuvres,* t. I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

VALÉRY, Paul*, Le triomphe de Manet, Cahiers,* t. II, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

VALÉRY, Paul, *Très au-dessus d'une pensée secrète. Entretiens avec Frédéric Lefèvre,* Paris, Éditions de Fallois, 2006.

3. Autres œuvres littéraires citées

Poésie

ANCET, Jacques, *L'amitié des voix, II. Le temps des voix*, éditions numériques publie.net, 2009.

CELAN, Paul, *Gesammelte Werke*, Francfort, Suhrkamp, 1983, t. II, p. 275.

CELAN, Paul, *Poèmes*, trad. John E. Jackson, avec une présentation de Jackson, suivi d'un essai sur la poésie de Paul Celan, Paris, José Corti, 2007, [1987].

DESBORDES-VALMORE, Marceline*, Poésies,* Paris, Gallimard, « NRF », Paris, 1983.

DU BOUCHET, André, *Dans la chaleur vacante* suivi de *Ou le soleil*, Paris, Gallimard, « NRF », 1991 [1961 ; 1968].

GASPARD, Lorand, *Feuilles d'Observation*, Paris, Gallimard, « Blanche/NRF », 1986.

JACCOTTET, Philippe, *Une transaction secrète. Lectures de poésie*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1987.

NOVALIS, *Hymnes à la Nuit,* trad. Xavier Marmier, publié dans la *Nouvelle Revue germanique,* Paris / Strasbourg, F. G. Levrault / Librairie parisienne, t. 14, n°55, juillet 1833, pp. 232-241.

REVERDY, Pierre, *Œuvres complètes,* t.1, Flammarion, Paris, 2010.

SACRÉ, James, *Broussaille de prose et de vers (où se trouve pris le mot paysage),* Sens, Obsidiane, « Vif d'enclume », 2006.

SACRÉ, James, *Parler avec le poème : 1984-2009,* La baconnière, 2013.

SAVITZKAYA, Eugène, *À la cyprine*, Paris, Éditions de Minuit, 2015.

SCHÉHADÉ, Georges, *Les Poésies*, édition augmentée de *Le nageur d'un seul amour*, Paris, Gallimard, « NRF », 2001 [1952].

SUPERVIELLE, Jules, *Gravitations*, *Œuvres Poétiques Complètes*, édition publiée sous la direction de Michel Collot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996 [1925]

SUPERVIELLE, Jules, *Poème*s, *1939-1945*, Paris, Gallimard, 1946.

TARDIEU, Jean, *La part de l'ombre, Proses 1937-1967,* Paris, Gallimard, « NRF », 1972.

TORTEL, Jean, *Limites du corps,* Paris, Gallimard, « Blanche », 1993.

Littérature

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary, Œuvres,* t. I, édition établie et annotée par René Dumesnil et Albert Thibaudet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1936.

HENRY, Michel, *L'amour les yeux fermés,* Paris, Gallimard, 1976.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

RACINE, Jean, *Andromaque*, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

ZOLA, Émile, *Le Bon combat,* Paris, Éditions Hermann, 1974.

4. Annexes de peintures, photographies et sculptures

BACON, Francis*, Étude pour un portrait*, 1952, Tate Liverpool, Liverpool.

BACON, Francis*, Seated Woman*, 1961, collection particulière.

BACON, Francis*, Nu couché avec une seringue hypodermique*, 1963, collection particulière.

BALTHUS, *Alice au miroir*, vers 1933, Centre Pompidou, Paris.

BALTHUS, *La chambre*, 1952-1954, collection particulière.

BELLMER, Hans, *Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée*, in *Minotaure*, no. 6, décembre 1934.

BOTTICELLI, Sandro, *La Naissance de Vénus*, 1485, Galerie des Offices, Florence.

BOTTICELLI, Sandro, *La Calomnie d'Apelle*, 1495, Galerie des Offices, Florence.

BOUCHER, François, *L'Odalisque blonde*, 1751, musée Wallraf Richartz, Cologne.

DALI, Salvador, *Dalí, nu, en contemplation devant cinq corps réguliers métamorphosés en corpuscules dans lesquels apparaît soudain la « Léda » de Léonard, chromosomatisée par le visage de Gala*, c. 1954, collection particulière.

DELACROIX, Eugène, *Étude pour* La mort de Sardanapale, 1827, The Art Institute of Chicago, Chicago.

DEMACHY, Robert, *Nu féminin allongé, drapé d'un voile rose*, v. 1907-1915.

DUCHAMP, Marcel, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1923, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

DUFY, Raoul, *Le Serpent*, 1910-1911, Centre Pompidou, Paris.

CABANEL, Alexandre, *Nymphe enlevée par un faune*, 1860, musée d'Orsay, Paris.

CABANEL, Alexandre, *La Naissance de Vénus*, 1863, musée d'Orsay, Paris.

CARRACHE, Annibal, *Adam et Ève*, vers 1600, National Museum of fine arts of Cuba, Cuba.

CARTIER-BRESSON, Henri, *Italie*, 1933.

CARTIER-BRESSON, Henri, *Athènes,* 1954.

COURBET, Gustave, *La Femme aux bas blancs,* 1861, Fondation Barnes, Philadelphie.

COURBET, Gustave, *Le Sommeil*, 1866, Petit Palais, Paris.

COURBET, Gustave*, L'Origine du monde*, 1866, Musée d'Orsay, Paris.

FRAGONARD, Jean-Honoré, *La Chemise enlevée*, v. 1770, Musée du Louvre, Paris.

GELLÉE, Claude (dit Le Lorrain), *Paysage avec Psyché devant le palais de Cupidon (Le Château enchanté)*, 1664, National Gallery, Londres

GHERTMAN, Alain, *Sans titre*, 1978, collection particulière.

GIACOMETTI, Alberto, *L'homme qui marche*, 1947, Alberto Giacometti-Stiftung, Zurich.

GIACOMETTI, Alberto, *Homme qui chavire*, 1950, Musée Calvet, Avignon.

GIACOMETTI, Alberto, *Deux figures*, 1950, collection particulière.

HOLLAN, Alexandre, *Le grand Chêne du Val Perdu*, 2013, collection particulière.

INGRES, Jean-Auguste-Dominique, *Jupiter et Antioche*, 1851, Musée d'Orsay, Paris.

INGRES, Jean-Auguste-Dominique, *Vénus anadyomène*, 1808, musée Condé, Chantilly.

INGRES, Jean-Auguste-Dominique*, La Dormeuse de Naples,* 1808, disparu.

LANFRANCO, Giovanni, *Angélique et Médor*, 1633-1634, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

MAGRITTE, René, *La Tentative de l'impossible*, 1928, Centre Pompidou, Paris.

MAGRITTE, René, « *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt* », in *La Révolution surréaliste*, no. 12, décembre 1929.

MAGRITTE, René, *Les Liaisons dangereuses*, 1936, collection particulière.

MASSON, André, *Dessin automatique*, vers 1925, Centre Pompidou, Paris.

MASSON, André, *Bacchanale*, 1933, Centre Pompidou, Paris.

MIRÓ, Joan, *Nu féminin*, 1926, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

MUSIC, Zoran, *Nu*, 1947, Fondazione Musei Civici di Venezia, Venise.

MUSIC, Zoran, *Nous ne sommes pas les derniers*, 1972, Centre Pompidou, Paris.

OPALKA, Roman*, Opalka 1965/1 à l'infini, détail 5341636*, 1965, Centre Pompidou, Paris

OSTOVANI, Farhad, *Remarques sur l'horizon*, 2003, collection particulière.

OSTOVANI, Farhad, *Horizon-pays*, 2017, collection particulière.

RENOIR, Pierre-Auguste, *Baigneuse aux cheveux longs*, 1895, Musée de l'Orangerie, Paris.

RENOIR, Pierre-Auguste, *La Baigneuse*, vers 1898, Musée d'art et d'histoire, Genève.

RENOIR, Pierre-Auguste, *Nu couché vu de dos*, 1909, musée d'Orsay, Paris.

SIMART, Pierre-Charles, *Nu masculin*, 1856, collection particulière.

SPANZOTTI, Giovanni Martino, *Adam et Ève chassés du paradis,* vers 1510-1520, église San Bernardino, Ivrée.

STAËL, Nicolas (de), *La Cathédrale*, 1955, musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon.

VECELLIO, Tiziano Le Titien (dit)*, Vénus anadyomène*, v. 1520, National Gallery of Scotland, Edimbourg.

TOUR, Georges (de la), *L'Adoration des bergers*, 1655, musée du Louvre, Paris.

TOUR, Georges (de la), *La Madeleine à la veilleuse*, 1642-1644, Musée du Louvre, Paris.

UBAC, Raoul, *La Poésie française et le Principe d'identité*, Maeght éditeurs, Paris, 1967.

Vénus de Lespugue, Grotte des Rideaux, Lespugue (Haute-Garonne), Gravettien (- 26 000 à - 24 000 ans AP), Musée de l'Homme, Paris.

VECELLIO, Tiziano (dit Le Titien)*, Vénus d'Urbin*, 1538, Galerie des Offices, Florence.

WATTEAU, Antoine, *Diane au bain*, v. 1715, musée du Louvre, Paris.

WATTEAU, Antoine, *Nu couché*, v. 1715, Norton Simon Museum, Pasadena.

Études critiques sur le corpus

1. Études sur les œuvres du corpus primaire

Sur Charles Baudelaire

BERGER, Anne-E., « À une mendiante rousse : variations sur le don du poème », *Lectures des « Fleurs du mal »,* sous la dir. de Steve Murphy, Rennes, PUR, 2002.

BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours,* Librairie Nizet, Paris, 1978.

BLIN, Georges, *Le sadisme de Baudelaire,* Paris, Librairie José Corti, 1948.

BRUNEL, Pierre, *Les Fleurs du Mal. Entre ''fleurir'' et ''défleurir''*, Paris, Éditions du temps, « Lectures d'une œuvre », 1998.

DEGUY, Michel, *La pietà Baudelaire,* Paris, Belin, « L'extrême contemporain », 2012.

FEUILLERAT, Albert, *L'architecture des Fleurs du Mal,* New Haven, Yale University Press, 1941.

JACKSON, John E, « La dialectique des images », dans *Lectures des* Fleurs du Mal, Steve Murphy (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

JACKSON, John E, *Baudelaire sans fin,* Paris, José Corti, « Les Essais », 2005.

JAMET, Dominique, (éd.), *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980.

LABARTHE, Patrick, « La ''mise en crise'' de la relation amoureuse dans *Les Fleurs du Mal* », *Lectures des « Fleurs du Mal »,* Steve Murphy (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

LEVILLAIN, Henriette, « Le blasphème en régime poétique. L'exemple de Baudelaire », *Imaginaires de la Bible. Mélanges offerts à Danièle Chauvin,* Véronique Gély et François Lecercle (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Rencontres, n° 46 », 2013, pp. 157 -167.

MATHIAS, Paul, *La Beauté dans « Les Fleurs du Mal »,* Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1977.

PEYRE, Henri, « Remarques sur le peu d'influence de Baudelaire », *Revue d'histoire littéraire de la France,* avril-juin 1967, pp. 437-449.

POULET, Georges, *La Poésie éclatée : Baudelaire-Rimbaud*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1980.

THÉLOT, Jérôme, *Baudelaire. Violence et poésie,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1993.

Sur Yves Bonnefoy

EDWARDS, Michaël, « Yves Bonnefoy et les Sonnets de Shakespeare », *Littérature*, vol. 150, no. 2, 2008, pp. 25-39.

FINCK, Michèle, « 'Séparation' et 'réparation' dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy », *Yves Bonnefoy, un poète,* Pierre Brunel et Georges Lomné (dir.), textes issus d'un colloque tenu en 2013 à la Fondation Hugo du Collège de France en 2013, Les Matelles, Espaces 34, 2017.

FINCK, Michèle, Daniel Lançon et Maryse Staiber (dir.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XXe siècle* Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003.

FINCK, Michèle, *Yves Bonnefoy : le simple et le sens,* Paris, José Corti, 1989.

GARDY, Philippe, « *Yves Bonnefoy et l'occitan :* parole du silence, langue de la poésie », *Critique*, Paris, Minuit, 852/5, 2018, pp. 457-465.

JACKSON, John E, « Poétique du ''Vrai nom'' », *Yves Bonnefoy*, Jacques Ravaud (dir.), Cognac : Le temps qu'il fait / Cahier onze, 1998.

LABRUSSE, Sébastien, «''Le fait difficile de la différence d'autrui''. Yves Bonnefoy et Emmanuel Levinas », *Bonnefoy et la philosophie*, Jérôme Thélot (dir.), Paris, Éditions Manucius, 2023.

MUNIER, Roger, « Le cri », *Yves Bonnefoy, L'Arc,* Aix-en-Provence, Chemin de repentance, n°66, 1976.

NÉE, Patrick, « L'Ailleurs de René Char », *L'Ailleurs en question,* Paris, « Savoirs Lettres », Hermann, 2009, p. 195 à p. 213.

NÉE, Patrick, « Lectures de formation d'une *athéologie négative* », *Europe,* n° 890-891 : *Yves Bonnefoy,* juin-juillet 2003, p. 73-97.

NÉE, Patrick, « Rature contre censure (sur *Raturer outre* d'Yves Bonnefoy) », *Visages de la poésie au XXe siècle*, Marie-Annick Gervais-Zaninger (dir.), Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2012, p. 151-183.

NÉE, Patrick, « Yves Bonnefoy : De ''lieux'' en lieu », intervention du 5 février 2016 dans le cadre du séminaire « Le Parti pris des lieux » à l'Université Sorbonne nouvelle, texte intégral disponible en ligne sur le carnet hypothèses de géographie littéraire.

NÉE, Patrick, *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », 1999.

NÉE, Patrick, *Yves Bonnefoy*, Paris, ADPF/Ministère des Affaires étrangères, 2005.

NÉE, Patrick, *Yves Bonnefoy, penseur de l'image ou les travaux de Zeuxis,* Paris, Gallimard, 2006.

NÉE, Patrick, *Zeuxis auto-analyste. Inconscient et création chez Yves Bonnefoy*, Bruxelles, La Lettre volée, « Essais », 2006.

THÉLOT, Jérôme (dir.), *Bonnefoy et la philosophie*, Paris, Éditions Manucius, 2023.

THÉLOT, Jérôme, *Poétique d'Yves Bonnefoy,* Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1983.

WERLY, Patrick, « Pourquoi l'amour est-il *éros* et non *agapè* ? », *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber (dir.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XXe siècle* Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003

WERLY, Patrick, « L'enjeu de la réflexion d'Yves Bonnefoy sur les Mystères d'Éleusis : l'intermittence », *Renaissances du mystère en Europe, fin XIXe siècle - début XXIe siècle,* Anne Ducrey et Tatiana Victoroff (dir.), « Configurations littéraires », Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2015, pp. 97-107.

WERLY, Patrick, *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin*, Paris, Hermann, « Savoir Lettres », 2017.

Sur René Char

ALEXANDRE, Didier, « La grâce qui affame », *Autour de René Char - Fureur et Mystère - Les Matinaux,* Actes de la journée René Char, 10 mars 1990, textes recueillis et présentés par Didier Alexandre, Paris, Presses de l'École Normale supérieure, 1991.

BELIN, Olivier, *René Char et le Surréalisme*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

COMBE, Dominique, « René Char : la narrativité », *René Char en son siècle* Didier Alexandre, Michel Collot, Jean-Claude Mathieu, Michel Murat et Patrick Née (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2009.

DUPOUY, Christine, *Jour et nuit de René Char*, t. I, Paris, Le Manuscrit, « Essais et Documents », 2007.

HUSER, France, « René Char : Le Guetteur », *De Sartre à Foucault. Vingt ans de grands entretiens dans Le Nouvel Observateur,* Nicole Muchnik (dir.), Paris, Hachette Education, 1984.

LECLAIR, Danièle et Patrick Née (dir.), *Dictionnaire René Char*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

LECLAIR, Danièle, *Lecture de René Char*, *Aromates chasseurs et Chants de la Balandrane*, Paris, Minard/Lettres modernes, 1988.

MAILHOS, Georges, « Salut à René Char », *Littératures*, n. 19*,* 1988, pp. 7-12.

MARTY, Éric, *René Char*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

MATHIEU, Jean-Claude, *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur* tome II : *Poésie et Résistance,* Paris, José Corti, 1988.

MATHIEU, Jean-Claude, *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, tome I : *Traversée du Surréalisme*, Paris, José Corti, 1985.

MICHEL, Laure, « Lyrisme et discontinuité chez René Char : une lecture de *Lettera amorosa* », *Poétiques de la discontinuité : de 1870 à nos jours,* Isabelle Chol (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Littératures », 2004.

MICHEL, Laure, « Obscurité de René Char. » *Études littéraires*, vol. 47, n. 3, automne 2016, pp. 51–63.

MORIN, Eugénie, *René Char, éthique et utopie*, sous la direction de Didier Alexandre, Paris, Garnier, « Éditions classiques », 2012.

MORIN, Eugénie, *René Char. Éthique et utopie*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

NÉE, Patrick, *Le sens de la continuité dans l'œuvre de René Char*, thèse de doctorat sous la direction de Marie-Claire Dumas, Université de Paris VII, 1986.

NÉE, Patrick, *René Char, une poétique du retour,* Paris, 2007.

PÉNARD, Jean, *Rencontres avec René Char*, Paris, José Corti, 1991.

RIOU, Nathalie, *Se pencher sur l'obscur : la poésie de René Char*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Forest, soutenue à l'Université de Nantes, 2008.

STEINMETZ, Jean-Luc, « Souveraineté de la poésie : René Char, Georges Bataille », *La Licorne,* n°13, 1987, pp. 101-116, disponible en ligne sur le site de l'Université de Poitiers : https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=5871.

VEYNE, Paul, *René Char en ses poèmes*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990.

VOELLMY, Jean, *René Char ou le mystère partagé,* Seyssel, « Champ poétique, Champ Vallon, 1989.

Sur André Frénaud

BROOME, Peter, *André Frénaud*, Rodopi, « Collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine », 1986.

FASSIN, Laurent, *Où est mon pays ?*, André Frénaud, Mazères, Le temps qu'il fait, 2023.

FROYE, Marianne, *André Frénaud, poétique de la subversion,* Paris, Éditions Champion, 2019

LITTLE, Roger, *André Frénaud : entre l'interrogation et le vide*, Marseille, Sud, 1989.

MAYAUX, Catherine, « La Bible réfractaire d'André Frénaud », *Échos poétiques de la Bible*, Josiane Rien, Béatrice Bonhomme, Hélène Baby, Aude Préta de Beaufort , Paris, Honoré Champion, 2012.

MUNIER, Roger, *L'être et son poème : essai sur la poétique d'André Frénaud. Suivi d'une glose inédite d'André Frénaud,* Paris, Fougères, « Encre marine », 1993.

SCHNYDER, Peter, *André Frénaud, « vers une plénitude non révélée »,* Paris, L'Harmattan, 1997

SUIED, Alain, *André Frénaud, poète ontologique* suivi de André Frénaud*, Onze poèmes,* Gourdon, Dominique Bedou, « Reliefs », 1986.

Sur Pierre Jean Jouve

BLOT, Christiane, *La Relation de la faute de l'Éros et de la mort dans l'œuvre romanesque de Jouve*, Aix-en-Provence, La Pensée universitaire, 1961.

BOMBARD, Odile, « Du récit au poème : ''La Femme noire'' de Pierre Jean Jouve », dans *Visages de la poésie au XXe siècle.* Marie-Annick Gervais-Zaninger (dir.), Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2012, p. 61-80.

BONHOMME, Béatrice (dir.), *Intégrités et transgressions de Pierre Jean Jouve*, avec la collaboration de Aude Préta-de Beaufort, Jean-Paul Louis-Lambert et François Lallier, « Cahiers Pierre Jean Jouve », n°2, Éditions Calliopées, 2010.

BONHOMME, Béatrice, *Jeux de la psychanalyse : initiation et images de la femme dans l'écriture jouvienne,* Paris, Lettres modernes, « Archives des lettres modernes », 1994.

BONHOMME, Béatrice, *Pierre Jean Jouve. La quête intérieure,* Bruxelles, Éditions Aden, « Le cercle des poètes disparus », 2008.

CONORT, Benoît, *Pierre Jean Jouve : Mourir en Poésie. La mort dans l'œuvre poétique de Pierre Jean Jouve,* Villeneuve d'Ascq, « Perspectives », Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

HIMY-PIÉRI, Laure, *Pierre Jean Jouve. La modernité et ses possibles,* Paris, Classiques Garnier, « Investigations stylistiques », 2014.

LEUWERS, Daniel, *Jouve avant Jouve, ou la Naissance du poète*, Paris, Klincksieck, 1984.

LOMBARD, Géraldine, *Du corps féminin au corps du texte dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve*, thèse de nouveau doctorat sous la direction de Béatrice Bonhomme, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1997.

PIC, Muriel, *Le Désir monstre, poétique de Pierre Jean Jouve,* Paris, Éditions du Félin, 2006.

THÉLOT, Jérôme, « Préface », *Dans les années profondes, Matière Céleste* et *Proses,* Paris, Gallimard, « nrf », 1995.

STAROBINSKI, Jean, « Préface », *Œuvre* t. I et t. II, Pierre Jean Jouve, Mercure de France, Paris, 1987.

STAROBINSKI, Jean, Paul Alexandre, Marc Eigeldinger, *Pierre Jean Jouve, poète et romancier,* Neuchâtel, La Baconnière, 1946.

2. Études sur les œuvres du corpus secondaire

Sur le corpus antérieur à 1900

BISMUTH, Serge, *Manet et Mallarmé. Vers un art improbable,* Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2002.

BIVORT, Olivier, « Verlaine populaire ? », *Correspondance et poésie*, Jean-Marc Hovasse (dir.), Presses universitaires de Rennes, Rennes, « Interférences », 2011.

BOSCHIAN, Catherine, « L'*Hérodiade* de Mallarmé à travers la figure revisitée de Saint Jean-Baptiste » *Études littéraires*, vol. 39, n. 1 (automne 2007).

BRUNEL, Pierre, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre,* Paris, Champ Vallon, 1978.

CORSETTI, Jean-Paul, « V. Hugo et A. Rimbaud : mimétisme et parodie », *Parade sauvage,* 3, avril 1986.

EIDELDINGER, Marc, « Lecture mythique *d'Aube », Lectures de Rimbaud*, Revue de l'Université de Bruxelles, 1982.

MARCHAL, Bertrand, *La religion de Mallarmé,* Paris, José Corti, 1988.

MARTY, Éric, *Des* Poésies *à la* Saison, Paris, Classiques Garnier, 2009.

THOMAS, Solène, *Travailler à l'indécis. Étude littéraire et stylistique de Verlaine,* thèse sous la direction de Jérôme Thélot, Université Jean Moulin - Lyon 3, 2018.

Sur le corpus des XX^{e}-XXI^{e} siècles

BARTHES, Roland, « Habillé », « Les sorties du texte II », actes du colloque de Cerisy *Vers une Révolution Culturelle : Artaud, Bataille,* Philippe Sollers (dir.), t. II : Bataille, Paris, Union Générale d'éditions, « Publications du centre culturel de Cerisy-la-Salle », 1973.

BARTHES, Roland, *Bataille,* Paris, Plon, « 10/18 », 1973.

BERGEZ, Daniel, *Éluard ou le rayonnement de l'être*, Champ Vallon, « Champ poétique », Paris, 1982.

BERMUDEZ, LOLA, « La couleur nue », *Éluard a cent ans*, Colette Guedj (dir.), *Les Mots la Vie*, n° 10, Paris, L'Harmattan,1998.

BAILLY, Jean-Christophe, « Préface », *Le Corps clairvoyant (1963-1982),* Jacques Dupin, Paris, Gallimard, 1999.

BHATTACHARYA, Nicole, *Joë Bousquet. Une expérience spirituelle*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1998.

BOISSON, Madeleine, *Apollinaire et les mythologies antiques*, Paris, Schena-Nizet, 1989.

BONHOMME, Béatrice, « Antonin Artaud : le corps excessif », *L'Excès, signe ou poncif de la modernité*, sous la direction de Lionel Verdier et Gilles Bonnet Paris, Kimé, « Les Cahiers de Marge », 2009.

BONHOMME, Béatrice, « Mémoire vivante : nature, sensualité et alchimie de l'écriture dans *Le temps de la transmutation* de Jean-Claude Renard », *Jean-Claude Renard, « L'hôte des noces ». Aspects du lyrisme contemporain,* Actes du colloque de l'Université du Sud Toulon-Var rassemblés et publiés par André-Alain Morello, Paris, Honoré Champion, 2007.

BROPHY, Michael, « Le corps et le corpus chez Bernard Noël et Jacques Dupin », *LittéRealité*, vol. 11, n° 1, printemps 1990, p. 82. Michael Brophy, *Voies vers l'autre, Dupin, Bonnefoy, Noël, Guillevic,* REF.

BROPHY, Michael, *Voies vers l'autre. Dupin, Bonnefoy, Noël, Guillevic,* Amsterdam – Atlanta, Éditions Rodopi, 1997.

CAMUS, Michel, « *Mortis et vitae locus* » (1999), préface aux *Poèmes et nouvelles érotiques,* Georges Bataille, Mercure de France, « Le petit mercure », 2002.

CARRAZ, Danièle André, *L'expérience intérieure d'Antonin Artaud,* Paris, Librairie Saint-Germain-des-Prés, « Étapes de la poésie », 1973.

DEBREUILLE, Jean-Yves, « Aspects du discours amoureux dans la poésie d'Éluard », *Eluard a cent ans*, Colette Guedj (dir.), Paris, L'Harmattan, *Les Mots la Vie*, n° 10, Paris, 1998.

DEWULF, Sabine, *Jules Supervielle ou la connaissance poétique,* Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2001.

DUMAS, Marie-Claire (dir.), *Robert Desnos*, Paris, L'Herne, « Cahiers de l'Herne », 1987.

DUMAS, Marie-Claire, « Préface », *Contrée* suivi de *Calixto,* Robert Desnos, Paris, Gallmiard, « NRF », 2013 [1962].

CHONEZ, Claudine, *Introduction à Paul Claudel*, Paris, Éditions Albin Michel, 1947.

FROMILHAGUE, René, « Sur la poésie pure de Paul Valéry », *Revue d'Histoire littéraire de la France,* n°3, mai-juin 1976, pp. 393-411.

GABIN, Jean-Louis, *Gilbert Lely. Biographie,* Paris, Librairie Séguier, 1991.

GAUCHERON, Jacques, *Paul Eluard ou la fidélité à la vie*, Pantin, Le temps des cerises, 1995

GLEIZE, Jean-Marie*, Paul Éluard,* Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 2002.

GOUJON, Jean-Paul, « Préface », *Poésies*, Stéphane Mallarmé, édition établie, présentée et annotée par Jean-Paul Goujon, Paris, Compagnie Jean-Jacques Pauvert, 1988.

GROSSMAN, Évelyne, « Antonin Artaud, à l'infini… », préface à Antonin Artaud, *Suppôts et supplications*, Paris, Gallimard, 2006.

GUEDJ, Colette (dir.), *Éluard a cent ans*, *Les Mots la Vie*, n° 10, Paris, L'Harmattan,1998.

HARTMANN, Esa Christine, « La naissance de Vénus. Érotisme, censure et transfiguration poétique sur les manuscrits de Saint-John Perse », *Souffle de Perse,* n°17, 2016, pp. 49-80.

JARRETY, Michel, *Paul Valéry,* Fayard, Paris, 2008.

LABRUSSE, Hughes, « Joë Bousquet, souffrance et désir de l'homme du Midi », *Bousquet. Jouve. Reverdy*, Charles Bachat, Étienne-Alain Hubert, Daniel Leuwers (dir.), Marseille, Revue Sud, 1981.

LAVERGNE, Philippe, *André Breton et le mythe,* Paris, José Corti, 1985.

LAWLER, James, « Valéry et Claudel, un dialogue symboliste », présenté par Éric Touya de Marenne, *Bulletin de La Société Paul Claudel*, no. 204, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 13–28.

LEVILLAIN, Henriette, *Sur deux versants. La création poétique chez Saint-John Perse,* Publications de la fondation Saint-John Perse, Paris, José Corti, « Rien de commun », Paris, 1987.

MURAT, Michel, *Robert Desnos. Les grands jours du poète*, Paris, José Corti, « Rien de commun »,1988.

PASTOUREAU, Henri, *Ma vie surréaliste,* suivi de *André Breton, les femmes et l'amour,* Paris, Maurice Nadeau, 1992.

RICHARD, Jean-Pierre, « Préface », *L'embrasure* précédé de *Gravir,* Jacques Dupin, Paris, Gallimard, 1971.

RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1961.

RUBIO, Emmanuel, *Les Philosophies d'André Breton,* L'Âge d'homme, « Bibliothèque Mélusine », Lausanne, 2011.

SABOT, Philippe, « Extase et transgression chez Georges Bataille », *Savoirs et clinique*, vol. 8, n°1, 2007, pp. 87-93.

Histoire et théorie littéraires

1. Sur la poésie moderne et contemporaine

BIANU, Zéno, « La poésie dans le boudoir », préface à *Éros émerveillé. Anthologie de la poésie érotique française*, Paris, Gallimard, « NRF », 2012.

BERTRAND, Jean-Pierre, Pascal Durand, *Les Poètes de la modernité, de Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Seuil, 2006.

BOURKHIS, Ridha et Laurence Bougault, « Le paysage est un lieu privilégié du lyrisme moderne… », Entretien avec Michel Collot, *Acta fabula*, en ligne, vol. 9, n°6, 2008.

CASTIN, Nicolas, *Sens et sensible dans la poésie moderne et contemporaine,* Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1998.

CAWS, Mary Ann, « Qu'est-ce que la poésie en France peut nous dire en ce moment ? », *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Michael Brophy et Mary Gallagher (dir.), Amsterdam-New-York, Brill / Rodopi, 2006.

CAZENOVE, Pavel, « Du désir *à l'œuvre*. Marges et déviances sublimatoires : Sade, Meste, Brisseau », *TRANS-*, en ligne, n°13, 2012.

COLLOT, Michel, « L'espace-corps », *Projections : des organes hors du corps*, H. Marchal et A. Simon (dir.), actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006, publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, pp. 9-16.

COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 2005 [1989].

COLLOT, Michel, *Le corps cosmos*, Bruxelles, Éditions Lettre Volée, « Essais », 2008.

COLLOT, Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours,* Paris, José Corti, 2005.

CRÉPIAT, Caroline et Lucie Lavergne (dir.), *Masques, corps, langues. Les figures dans la poésie érotique contemporaine,* Paris, Classiques Garnier, « Rencontres n° 284 », 2017.

CURTY, Emma, *Poétique du corps dans les paysages de Philippe Jaccottet, Lorand Gaspar et James Sacré,* thèse soutenue sous la direction de Béatrice Bonhomme à l'Université Côte d'Azur en novembre 2022.

DEBREUILLE, Jean-Yves, « Au tournant du siècle : la poésie de l'élément-terre », *Le Temps des lettres : quelle périodisation pour l'histoire de la littérature française du XXe siècle*,

Francine Dugast-Portes, Michèle Touret (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, pp. 231-241.

DÉCAUDIN, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes, 20 ans de poésie française, 1895-1917,* Toulouse, Éditions Privat, 1960.

GERVAIS ZANINGER, Marie-Annick (dir.), *Visages de la poésie au XXe siècle,* Nancy, Presses Universitaires de Nancy – Éditions universitaires de Lorraine, 2012.

GERVAIS ZANINGER, Marie-Annick (dir.), *Visages de la poésie au XXe siècle*, actes d'une journée d'études organisée à l'Université de Nancy 2 en janvier 2008 , Nancy, Presses Universitaires de Nancy en 2012.

GIUSTO, Jean-Pierre, *Écritures – Aventures*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

GLEIZE, Jean-Marie, *Littéralité : Poésie et figuration, À noir. Poésie et littéralité*, Paris, Questions théoriques, « Forbidden Beach », 2015.

GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration,* Paris, Seuil, « Pierres Vives », 1983.

GUERMÈS, Sophie, *La poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, Paris, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 1999.

HUET, Marie, *Image poétique et poésie moderne, 1913-1947,* Paris, Classiques Garnier, 2023.

JACKSON, John E, *Le corps amoureux. Essai sur la représentation poétique de l'éros de Chénier à Mallarmé,* Neuchâtel, Éditions La Baconnière, « Langages » 1986.

JENNY, Laurent, *La Fin de l'intériorité*, Paris, Presses Universitaires de France, Paris, 2002.

JARRETY, Michel (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

LALLIER, François, *La voie antérieure*, Bruxelles, la Lettre volée, 2006.

RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1964.

MASSOUMOU, Omer, *Les formes hermétiques dans la poésie française contemporaine. René Char, Philippe Jaccottet, Yves Bonnefoy et Michel Deguy,* Paris, L'Harmattan, 2013.

NOGUEIRA FERREIRA DE JESUS, Maria Helena, *Gnose et poétique de la nudité dans l'œuvre de Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade et António Ramos Rosa*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, en juillet 2011.

ONIMUS, Jean, *La connaissance poétique. Introduction à la lecture des poètes modernes*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966.

PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète,* Paris, Champ Vallon, 1995.

RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1966.

RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur,* Paris, Points « Essais », 1955.

RAYMOND, Jean, *La Poétique du désir*, Paris, Seuil, 1974.

THÉLOT, Jérôme, *L'Origine du poème et ce qu'il peut,* Lille, Éditions Invenit, « Miroirs de l'esthétique », 2023.

THÉLOT, Jérôme, *La poésie précaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

THÉLOT, Jérôme, *Le travail vivant de la poésie*, Paris, Les Belles Lettres, « encre marine », 2013

THÉLOT, Jérôme, *Un caillou dans le creux : notes sur le poétique*, Paris, Éditions Manucius, 2016.

THÉLOT, Jérôme, *L'Immémorial, études sur la poésie moderne,* Paris, Les Belles lettres, 2011.

2. Histoire littéraire et études critiques (XIX^{e}-XX^{e}-XXI^{e})

BÉHAR, Henri, *Réalisme-surréalisme*, *Mélusine n°21*, *Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, Paris, Éditions L'Âge d'Homme, 2001.

BÉNICHOU, Paul, *Les Mages romantiques,* Paris, Gallimard, 1988.

BERTHIER, Patrick, JARRETY, Michel (dir.) *Histoire de la France littéraire*, vol. III « Modernités XIXe-XXe siècle », Paris, Presses Universitaires de France, « Dictionnaires Quadrige », 2006.

BLANCQUART, Marie-Claire, Pierre Cahné, *Littérature française du XXe siècle,* Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

CHOL, Isabelle (dir.), *Poétiques de la discontinuité : de 1870 à nos jours,* Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Littératures », 2004.

CONLEY, Katharine, *Automatic woman: The Representation of Woman in Surrealism,* Lincoln, University of Nebraska Press, 2008.

COMPAGNON, Antoine, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes,* Paris, Gallimard, 2005.

CROUZET, Michel, *Le Sublime. La poétique de Stendhal, essai sur la genèse du romantisme,* Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1993.

FAVRE, Robert (dir.), *La littérature française, histoire et perspectives,* Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

FRÉMOND, Émilie, *Le surréalisme au grand air,* Paris, Classiques Garnier, 2016

GAITHIER, Xavière, *Surréalisme et sexualité,* Paris, Gallimard, « Idées », 1971.

HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire,* Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891.

KUCHMANN, Hélène, *La nuit dans l'œuvre de l'exil de Victor Hugo (textes et images)*, thèse de doctorat en cours, sous la direction de Claude Millet, Université Paris Cité.

LECLERC, Yves, *Crimes écrits : la littérature en procès au XIXe siècle,* Paris, Plon, 1991.

LYFFORD, Amy, *Surrealist Masculinities*: *Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-War I. Reconstructions in France,* Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2007.

MARCHAL, Bertrand, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, « Hors collection », 2011.

MURAT, Michel, *Le surréalisme*, Paris, Livre de Poche, 2013.

NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme,* Paris, Seuil, « Points », 1964.

SAPIRO, Gisèle, *La Responsabilité de l'écrivain : littérature, droit et morale en France, XIXe - XXIe siècles,* Paris, Seuil, 2011.

ZÉVAÈS, Alexandre, *Les Procès littéraires du XIXe siècle,* Paris, Librairie académique Perrin & Cie, 1924

3. Théorie littéraire

ALEXANDRIAN, Sarane, *Les libérateurs de l'amour,* Paris, Seuil, 1977.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1968.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1973.

DIDI-HUBERMAN, Georges, « Politique du non-savoir (guerre, expérience, image) », *La pensée sans abri, non-savoir et littérature,* Muriel Pic, Barbara Selmeci Castioni et Jean-Pierre van Elslande (dir.), Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Défaut, 2012.

GERVAIS ZANINGER, Marie-Annick, *Au regard des visages. Essai sur la littérature française du XXe siècle,* Paris, « Savoir Lettres », Hermann, 2011.

GLEIZE, Jean-Marie, *Le Principe de nudité intégrale. Manifestes,* Seuil, Paris, 1998.

LACOUE-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire,* Paris, Seuil, 1978.

MACÉ, Marielle, *Styles. Critiques de nos formes de vie,* Paris, Gallimard, « NRF essais », 2016.

MACHEREY, Pierre, *À quoi pense la littérature ? Exercice de philosophie littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

PAVEAU, Marie-Anne, *Le discours pornographique,* Paris, La Musardine, « L'attrape-corps », 2014.

PIC, Muriel, Barbara Selmeci Castioni, Jean-Pierre van Elslande (dir.), *La pensée sans abri. Non-savoir et littérature*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2012.

RIGUET, Marine, « Bataille, Jouve, Klossowski, Blanchot : la parole transgressive », *La Parole, auteur par auteur,* Paris, Ellipses, 2016.

RIFFATERRE, Michel, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

THÉLOT, Jérôme, *Au commencement était la faim : traité de l'intraitable*, La Versanne, Encre Marine, 2005.

Lectures des sciences humaines

1. Philosophie

Littérature et philosophie

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1941.

BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du Feu*, Paris, Gallimard, 1938.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris José Corti, 1946.

BAILLY, Jean-Christophe, « Les animaux conjuguent les verbes en silence », *L'Esprit Créateur,* vol. 51, n° 4, Hiver 2011, pp. 106-114.

BAILLY, Jean-Christophe, « Ouverture : Les animaux sont des maîtres silencieux », *La question animale*, Geroge Chapouthier et al. (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

DUFRENNE, Mikel, « Vers un Éros cosmique », *Revue d'esthétique*, 30/96, « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre, », Paris, Jean-Michel Place, 1997.

DUFRENNE, Mikel, *Le Poétique,* Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

FOUCAULT, Michel, « Préface à la transgression », *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001.

Phénoménologie

AGAMBEN, Giorgio, *Nudités,* trad. de Martin Rueff, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2009.

BARBARAS, Renaud, *Le désir et le monde*, Paris, Hermann, Tuchè, 2016.

CHRÉTIEN, Jean-Louis, *Corps à corps. À l'écoute de l'œuvre d'art,* Paris, Éditions de Minuit, « Philosophie », 1997.

CHRÉTIEN, Jean-Louis, *La voix nue. Pour une phénoménologie de la promesse,* Paris, Éditions de Minuit, « Collection Philosophie », 1990.

FRANCK, Didier, *Chair et corps. Sur la phénoménologie de Husserl,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

HEIDEGGER, Martin, *Prolégomènes à l'histoire du concept de temps, Gesamtausgabe*, Hrsg. von F.-W. von Hermann, Frankfurt/Main, Klosterman, 1976 – […].

HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps*, traduction d'Emmanuel Martineau, Édition numérique hors-commerce.

HEIDEGGER, Martin, *L'être et le temps*, traduction de Alphonse de Waelhens et Rudolf Boehm, Paris, Gallimard, 1964.

HEIDEGGER, Martin, *La Chose,* in *Essais et conférences,* traduction de A. Préau, Paris, Tel/Gallimard.

HEIDEGGER, Martin, *Les hymnes de Hölderlin : La Germanie et Le Rhin*, traduction de François Fédier et Julien Hervier, texte établi par Suzanne Ziegler, Paris, Gallimard, 1988.

HEIDEGGER, Martin, *Questions IV*, traduction de Jean Beaufret, Paris, Gallimard, 1985.

HENRY, Michel, *L'essence de la manifestation,* Paris, « Épiméthée », PUF, 2011 [1963].

HENRY, Michel, *Incarnation. Une philosophie de la chair,* Paris, Seuil, 2000.

HENRY, Michel, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky,* Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

HUSSERL, Edmund, *Expérience et Jugement,* Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

HUSSERL, Edmund, *Recherches logiques*, t.II, 1, Paris, Presses Universitaires de France, « collection Epiméthée » 1961.

LEVINAS, Emmanuel, *De l'existence à l'existant,* 3e édition augmentée, Paris, Vrin, 1947 [1981].

LEVINAS, Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Livre de poche, « Biblio essais », 1987.

LEVINAS, Emmanuel, *Le Temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2014.

LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Paris, Le livre de poche, « Biblio essais », 2019 [1990].

MADELRIEUX, Stéphane, *Philosophies des expériences radicales*, Seuil, Paris, « L'ordre philosophique », 2022.

MARION, Jean-Luc, *Dieu sans l'être,* Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2002.

MARION, Jean-Luc, *Figures de la phénoménologie. Husserl, Heidegger, Levinas, Henry, Derrida,* Paris, Vrin, 2012.

MARION, Jean-Luc, *Le phénomène érotique*, Paris, Grasset, « Biblio essais », 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible,* Paris, Gallimard, 1979 [1964].

PONTON Olivier, « L'inhumaine humanité des Grecs ou comment surmonter le dégoût de l'homme », *Noesis* [En ligne], n°10, 2006.

ROMANO, Claude, *Le chant de la vie. Phénoménologie de Faulkner,* Paris, « NRF », Gallimard, 2005.

ROSSET, Clément, *L'invisible,* Paris, Éditions de minuit, 2012.

SCHIFFER, Daniel Salvatore, *La philosophie d'Emmanuel Levinas. Métaphysique, esthétique, éthique*, Presses Universitaires de France, 2007.

VINOLO, Stéphane, « Jean-Luc Marion : dire Dieu sans l'être », *Laval théologique et philosophique*, *74* (3), 2018, pp. 419-436.

VIOULAC, Jean, *Apocalypse de la vérité,* Paris, Éditions Ad Solem, 2014.

2. Psychanalyse

BELLEMIN-NOËL, Jean, « Mademoiselle Bistouri et la chirurgie des âmes », *Interlignes. 3 : Lectures textanalytiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1993.

FREUD, Sigmund, *L'Avenir d'une illusion*, trad. Ole Hansen-Løve, Paris, Hatier, 2012.

FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes, volume IV : 1899-1900. L'interprétation du rêve*, Jean Laplanche (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité,* trad. Blanche Reverchon et Pierre Jean Jouve, Paris, Gallimard, 1923.

KRISTEVA, Julia, *La révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1997.

LYOTARD, Jean-François, *Les rapports à établir entre l'esthétique et la psychanalyse*, reprise dans *Dérive à partir de Marx et de Freud*, Paris, Éditions 10-18, 1973.

MIJOLLA-MELLOR, Sophie, « La sublimation : un concept majeur », *Dossier : journal des psychologues,* n°230, 2005, https://www.jdpsychologues.fr/article/la-sublimation-un-concept-majeur.

3. Théologie

BERDIAEFF, Nicolas, *Cinq méditations sur l'existence. Solitude, société et communauté*, trad. Irène Vildé-Lot, Paris, Aubier / Montaigne, 1936.

DEKONINCK, Ralph, « L'art mis à nu par ses théologiens, même. Image de la nudité, nudité de l'image dans la littérature ecclésiastique post-tridentine », *Nudité sacrée. Le nu religieux de la Renaissance entre érotisme, dévotion et censure,* Elisa de Halleux et Marianna Lora (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, 2011.

DONARD, Véronique, « L'érotique du divin : désir et détachement », *Topique*, n°105, avril 2008.

FEUILLET, Michel, *Lexique des symboles chrétiens*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je », 2015 [2004].

HARL, Marguerite, « Déjà la nudité adamique était ''pure'' en tant qu'elle ignorait le péché, donc le pouvoir intrinsèque de la chair. », Marguerite Harl, « La prise de conscience de la ''nudité'' d'Adam. Une interprétation de Genèse 3, 7, chez les Pères grecs », *Studia patristica*, VII-1, 1966, pp. 486-495.

HAULOTTE, Edgar, *Symbolique du vêtement selon la Bible,* Paris, Aubier, 1966.

PETERSON, Erik, « *Theologie des Kleider* », in *Marginalien zur Theologie,* Echter Würzburg, 1995, traduction française : « Pour une théologie du vêtement » (trad. M.-J. Congar), in *Supplément de la Vie spirituelle* 46 (1936), pp. 168-179.

ZARCONE, Thierry et Jean-Pierre Laurant, *Le cerf. Une symbolique chrétienne et musulmane,* Paris, Les Belles Lettres, 2017.

4. Histoire et anthropologie sur la notion de nudité

AGAMBEN, Giorgio, *Nudités,* trad. de Martin Rueff, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2009.

BOLOGNE, Jean-Claude, *Histoire de la pudeur,* Paris, Éditions Olivier Orban, 1986.

BOLOGNE, Jean-Claude, *Pudeurs féminines. Voilées, dévoilées, révélées*, Paris, Seuil, « L'univers historique », 2010.

DUERR, Hans Peter, *Nudité et pudeur, le mythe du processus de civilisation,* traduit de l'allemand par Véronique Bodin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998.

ELIAS, Norbert, *La Civilisation des mœurs,* trad. Pierre Kamnitzer, Calmann-Lévy, « Liberté de l'esprit », 1991 [1939].

MANIN, Lise, « Enquête sur les corps dénudés au XIXe siècle. Les insuffisances du scandale », *Hypothèses*, vol. 1, n. 16, 2013.

MANIN, Lise, « Nudité et genre en France au XIX^{e} siècle. Un bilan historiographique », *Clio. Femmes, Genre, Histoire,* vol. 2, n° 54, 2021.

MANIN, Lise, « Regards interdits. Hygiène, pudeurs et nudités féminines au second XIXe siècle », *Sigila*, vol., n° 35, 2015.

IACUB, Marcela, *Par le trou de la serrure. Une histoire de la pudeur publique (XIXe-XXe siècle),* Paris, 2008.

5. Géographie / Écocritique

DOLFUS, Olivier, *L'analyse géographique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1971.

GEORGES, Pierre, *Dictionnaire de la géographie*, Paris, PUF, 1970.

LÉOPOLD, Aldo, *Almanach d'un comté des sables,* trad. d'Anna Gibson, Paris, Garnier Flammarion, 2017 [1949].

ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Éditions Gallimard, Paris, 1997.

Histoire de l'art et esthétique

1. Sur la question générique du « nu » et la nudité

BALLAS, Guila, « Baigneuses et Baigneurs de P. Cézanne. Les origines et la signification des séries thématiques », *Psychanalyse des arts de l'image*, Henriette Bessis et Anne Clancier (dir.), Paris, Éditions Clancier-Guénaud, 1981.

CLARK, Kenneth, *Le Nu*, t. I, trad. de Martine Laroche, Paris, Hachette littératures, 1969, rééd. 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 1999.

JULLIEN, François, *De l'essence ou du nu*, avec des photographies de Ralph Gibson, Paris, Seuil, 2000.

LOREAU, Max, *La peinture à l'œuvre et l'énigme du corps,* Paris, Gallimard, 1980.

MILLET, Catherine, *Le corps exposé,* Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Défaut, 2011.

ROGER, Alain, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Éditions Aubier Montaigne, 1978.

VOUILLOUX Bernard, *Le Tableau vivant. Phryné, L'orateur et le peintre,* Paris, Flammarion, « Idées et Recherches », 2002.

WAJEMAN, Lise, *Nudité sacrée. Le nu dans l'art religieux de la Renaissance entre érotisme, dévotion et censure,* Actes du colloque organisé par l'INHA à Paris, par le Centre d'histoire de l'art de la Renaissance les 13 et 14 juin 2008, Publications de la Sorbonne, Paris, 2011.

2. Sur les liens entre littérature et peinture

CRÉAC'H, Martine, *Poussin pour mémoire. Bonnefoy, Du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon,* Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 2004.

JOUVE, Pierre Jean, « Œuvre peinte de Balthus », *Les Lettres*, n° 1, janvier 1943.

VOUILLOUX Bernard, *Tableaux d'auteurs : après l'Ut pictura poesis*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 2004.

3. Autres études et écrits esthétiques

ALEXANDER, Samuel, *Beauty and Other Forms of Value*, The Thoemmes Library, « The Thoemmes Library of British Philosophers », 2003 [1933].

ANZIEU, Didier et Roland Chemama, *Art et fantasme,* Seyssel, Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », 1984.

BELTON, Robert, *The Beribboned Bomb: The Image of Woman in Male Surrealist Art,* Calgary, University of Calgary Press, 1995.

BERGEON-LANGLE, Ségolène et Pierre Curie, *Peinture et dessin, Vocabulaire typologique et technique*, Paris, Éditions du patrimoine, 2009.

BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-garde,* trad. Michael Shaw, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.

DALI, Salvador, *Oui,* t. 1, Éditions Denoël/Gonthier, Paris, 1971.

FATTOUH-MALVAUD, Nadine, « Le scandale de la réalité », *Histoire par l'image*, en ligne sur le site histoire-image, 2019.

GOMBRICH, Ernst Hans, *Histoire de l'art,* trad. de l'anglais par Dennis Collins, J. Combe et C. Lauriol, 1997, Royaume-Uni, Phaidon.

MOTHERWELL, Robert, « What Abstract Art Means To Me », *Theories of Modern Art: A Source Dook by Artists and Critics*, H. B. Chipp (dir.), Berkeley, University of California Press, 1970.

TABARANT, Adolphe, *Manet et ses œuvres,* Paris, Gallimard, « NRF », 1947.

THÉLOT, Jérôme, *La Peinture et le cri, de Botticelli à Francis Bacon,* Strasbourg, « L'Atelier contemporain », 2021.

Ouvrages généraux et dictionnaires

BENVENISTE, Émile, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes,* 2, *Pouvoir, droit, religion,* Paris, Éditions de Minuit, 1969.

CHEVALIER Jean-Claude, ARRIVÉ, Michel, BENVÉNISTE, Claire-Blanche, PEYTARD, Jean, *Grammaire,* Paris, Larousse, 1971.

LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

LYOTARD, Jean-François, *Phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je », 2004 [1954].

REY, Alain, Marianne Tomi, Tristan Hordé, Chantal Tanet (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française,* Paris, Dictionnaire Le Robert, 1998.