

# TICONTRE

---

TEORIA TESTO TRADUZIONE

10

---

20  
18

**T**  
**B**

## TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 10 - NOVEMBRE 2018

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari  
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

### Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),  
MARTINA BERTOLDI, ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO,  
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

### Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Ferrara*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*).

### Redazione

FEDERICA C. ABRAMO (*Trento*), VALENTINO BALDI (*Siena Stranieri*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), MARTINA BERTOLDI (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), SABRINA FRANCESCONI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*UT Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ISABELLA MATTAZZI (*Ferrara*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), GIACOMO MORBIATO (*Padova*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), DOMINIC STEWART (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), MARCO VILLA (*Siena*), ALESSANDRA E. VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

## LE DÉSIR ET LE DÉSERT. L'ÉCRITURE ÉROTIQUE DU DEUIL DANS *CORPS MÉMORABLE* DE PAUL ÉLUARD

GÖKÇE ERGENEKON – *École normale supérieure de Lyon*

Dans son analyse des métamorphoses de la poésie moderne, Claude Vigée repère une nouvelle fonction poétique du désir érotique chez les poètes post-baudelairiens : « Telle est donc la tâche assignée désormais à l'Éros moderne : jeter un déguisement sur l'abîme ». Le lien entre Éros et Thanatos, hérité d'une filiation littéraire qui s'enracine dans la poésie courtoise, semble ainsi cristalliser une spécificité de la modernité poétique. Dans toute la poétique de Paul Éluard, le désir charnel est intimement associé à l'expression de la mélancolie : nous pensons à *Capitale de la douleur*, mais aussi au *Dur désir de durer*, et surtout au *Corps mémorable*, l'un des recueils les plus érotiques du poète. Placé conjointement sous le signe du deuil de Nusch Éluard et d'une relation à trois – que le poète partage avec un couple d'amis, Alain et Jacqueline – *Corps mémorable* entremêle l'imaginaire de la mort à celui du plaisir pour dévoiler un Éros mélancolique moderne. Nous proposons de relire ce texte à l'aune de l'écriture sensuelle du deuil afin d'étudier la convergence entre érotisme et mélancolie. Dans l'esthétique de *Corps mémorable*, les « baisers résurrecteurs » figurent la rédemption physique par l'intimité charnelle, tandis que la mélancolie se manifeste sous la forme d'un érotisme macabre. Aussi, la double expérience du désert – qui renvoie à la détresse existentielle dans le vocabulaire éluardien – et du désir met à jour une mélancolie proprement érotique : « Un baiser encore un baiser un seul / Pour ne plus penser au désert ».

In his analysis of modern poetry's metamorphoses, Claude Vigée underlines a new poetic function of erotic desire in post-Baudelairean poetry: "Such is the task assigned from now on to modern Eros: to disguise the abyss". Thus, the link between Eros and Thanatos, inherited from a literary tradition rooted in the courtly poetry, turns out to be a specific feature of poetic modernity. In Paul Éluard's poetics, carnal desire is systematically associated with the expression of melancholy: one can think of *Capitale de la douleur*, but also of *Le dur désir de durer*, and especially of *Corps mémorable*, one of the most erotic collections by the poet. Placed jointly under the sign of the mourning of Nusch Éluard and an open relationship – including a couple of friends, Alain and Jacqueline – *Corps mémorable* mixes the imagination of death with the imagination of pleasure within a melancholic and modern figuration of Eros. We aim to analyse this text as a sensual example of writing the mourning, in order to study the convergence of eroticism and melancholy. In the aesthetics of *Corps mémorable*, « les baisers résurrecteurs » represent the physical redemption through carnal intimacy, whereas melancholy appears as macabre eroticism. Therefore, the two-fold experience of the desert – which refers to existential unrest in the vocabulary of Éluard's poetry – and that of desire highlights a properly erotic melancholy: « Un baiser encore un baiser un seul / Pour ne plus penser au désert ».

Pour Paul Éluard, dix-sept années décisives s'écoulaient entre la rencontre de Maria Benz en 1929 et la mort soudaine de Nusch Éluard, le 28 novembre 1946. Si le changement d'identité correspond à un changement de nom pour celle que l'histoire de l'art retiendra comme Nusch Éluard, Paul Éluard se métamorphose lui aussi, à travers cette relation amoureuse. Dans la trajectoire du poète, ces années vécues avec celle qui est « comme un soleil consentant au bonheur »<sup>1</sup> cristallisent, sur le plan personnel aussi bien que poétique, le passage « du mystère fascinant de Gala au rayonnement léger de Nusch »<sup>2</sup> selon les mots de Jean-Yves Debreuille. Le 28 novembre 1946, jour du décès brutal de Nusch suite à une hémorragie cérébrale, est ainsi une date charnière dans la vie et l'œuvre

- 1 PAUL ÉLUARD, *Œuvres Complètes* [1968], 2 t., Paris, Gallimard, 2002, t. II, p. 35 (*Nue effacée ensommeillée...*, dans *Poésie ininterrompue*) Toutes les citations de Paul Éluard respecteront la pagination de cette édition.  
2 JEAN-YVES DEBREUILLE, *Éluard ou le pouvoir du mot, Propositions pour une lecture*, Paris, A.G. Nizet, 1977, p. 126.

d'Éluard. Deux recueils sont publiés dans la période qui suit immédiatement cette année tragique : *Le temps déborde* en 1947 et *Corps mémorable* dont la première édition date de 1947 et la seconde de 1948. Ces deux recueils portent alors les empreintes mélancoliques de l'épreuve de la perte, vécue comme un obscurcissement de l'univers tout entier. Dans la poésie éluardienne, la lyrique érotique est en effet révélatrice d'une vision du monde qui est de part en part régie par l'expérience amoureuse. La parole comme l'acte, l'espace comme le temps, le passé comme l'avenir se conçoivent sous le signe du désir érotique à travers cette œuvre poétique qui suit le parcours de la vie amoureuse du poète au prisme de différents cycles féminins : Gala, Nusch, Dominique. Aussi, le rôle structurel accordé au désir amoureux est sans doute à l'origine d'une coexistence étonnante de l'érotisme et du deuil dans la poésie d'Éluard. Si le couple *Éros* et *Thanatos* fait signe vers un motif poétique traditionnel hérité de la poésie courtoise, il n'en demeure pas moins que l'écriture érotique du deuil est profondément neuve dans l'esthétique éluardienne. L'érotisme mélancolique d'Éluard s'esquisse en lien intime avec les enjeux de la poésie moderne et la dynamique subversive propre au mouvement surréaliste. Il est à ce titre intéressant de noter les métamorphoses de cet Éros mélancolique moderne au miroir du cheminement qui mène le poète du deuil à l'ardeur reconquise, de l'érotisme macabre d'un corps inerte à la volupté régénératrice d'un corps vivant. À la lecture du *Temps déborde*, le sentiment d'une mélancolie funeste polarise l'écriture du désir, tandis que *Corps mémorable* met en scène une poésie proprement sensuelle du deuil qui s'inscrit dans le contexte d'une relation à trois avec un jeune couple d'amis d'Éluard, Alain et Jacqueline Trutat. Aussi, la tension entre le principe de vitalité et la pulsion de mort semble atteindre son paroxysme au fil de ce recueil qui conjugue mélancolie et érotisme. Ainsi que le résume Violaine Vanoyeke dans le chapitre « La mort de "celle qui dansait en robe blanche" » de sa biographie *Paul Éluard. Le poète de la liberté*, *Corps mémorable* met au jour « des poèmes partagés entre la sensualité, l'érotisme, l'amour et le triste retour à la réalité ».<sup>3</sup> Ce « partage », *a priori* paradoxal, signifierait l'esthétique éluardienne du corps qui place le désir érotique au cœur de toute forme d'expérience, comme source de l'énergie vitale et poétique.

Nous proposons d'analyser l'écriture érotique du deuil dans *Corps mémorable* au prisme d'une vision neuve du couple traditionnel *Éros* et *Thanatos*. Si le poète parvient à associer érotisme et mélancolie sans verser dans une atmosphère lugubre, c'est justement en vertu d'une appréhension de part en part sensuelle du corps qui fait advenir un *Éros* moderne dans l'écriture poétique. Du corps mort de Nusch au corps vivant de Jacqueline, deux formes d'érotisme mélancolique se télescopent dans le recueil à travers la réinvention du blason. Aussi, la dimension charnelle de la mélancolie est intimement liée au lyrisme éluardien qui met au jour une figuration moderne du désir érotique. De fait, la trajectoire érotique de *Corps mémorable* est à saisir dans un système poétique plus large, qui dessine, au fil de plusieurs recueils, une dynamique du désert au désir dans la poésie d'Éluard.

3 VIOLAINE VANOYEKE, *Paul Éluard. Le poète de la liberté*, Paris, Éditions Julliard, 1995, p. 334.

## I LE BLASON MODERNE, D'UN CORPS INERTE À UN CORPS VIVANT

Après la mort de Nusch, le poète trouvera la rédemption dans l'exploration du désir érotique. *Corps mémorable* est en ce sens un recueil sous le signe des « baisers résurrecteurs ».<sup>4</sup> La première édition paraît à quelques mois d'intervalle du *Temps déborde* et met en scène une expérience de relation à trois que le poète a vécu avec le couple Alain et Jacqueline Trutat, peu de temps après la mort de Nusch. Cette relation purement érotique donne des raisons de vivre au poète que Luc Decaunes qualifie de « charnelles, des raisons de plaisir et d'amour ».<sup>5</sup> Aussi, la présence en filigrane de deux corps féminins – celui de Nusch et celui de Jacqueline – traverse ce texte qui oscille entre mélancolie érotique et rédemption charnelle.

À la lecture des poèmes qui composent *Corps mémorable*, nous notons une mise en miroir de l'expression mélancolique du deuil et de l'expérience érotique, notamment à travers la forme du blason qui s'inscrit entre tradition et modernité. De nombreux poèmes d'Éluard reprennent en effet le blason : héritée du Moyen Âge, cette forme poétique en vogue au XVI<sup>e</sup> siècle consiste en un poème descriptif en rimes plates qui fait l'éloge d'un être ou d'un objet, en l'occurrence des parties du corps féminin dans la poésie amoureuse. Le blason modernisé, qui devient un choix formel de prédilection dans *Corps mémorable*, dessine un parallèle entre les parties du corps de la femme et l'expression de l'intime, autrement dit le sentiment profondément mélancolique du poète. Dans son étude sur *Capitale de la douleur*, Corinne Bayle consacre un chapitre à l'esthétique du blason au cœur de la poésie amoureuse d'Éluard. Elle établit la filiation d'Éluard avec Baudelaire qui « réinvestit le blason d'une érotique personnelle [...] évoquant le corps féminin par fragments ».<sup>6</sup> La mosaïque d'émotions qui agitent le « je » poétique se reflète dans différentes parties du corps, éclatées en un réseau érotique qui structure le poème. Cette analyse du blason dans *Capitale de la douleur* s'applique également aux poèmes de *Corps mémorable*. Le poème « Mais elle » mentionne par exemple plusieurs parties du corps de la femme comme les « mains », les « yeux », les « ventres » et les « fronts », procédant par touches pointillistes pour donner à voir des carrés diffractés de la silhouette féminine. Deux images du corps semblent se rejoindre au cœur du poème, notamment dans la troisième strophe qui explicite l'idée d'un corps changeant, d'un érotisme pluriel : « Pour en avoir connu le fond / Je sers la forme de l'amour / Elle ce n'est jamais la même / Je sers des ventres et des fronts / Qui s'effacent et se transforment ».<sup>7</sup> Le poète devient littéralement le « serviteur » de la « forme de l'amour », c'est-à-dire du désir érotique. Le « fond » de l'amour pourrait en effet référer au sentiment amoureux qu'Éluard a connu avec Nusch, tandis que la « forme de l'amour » serait le corps désiré, en l'occurrence, celui de Jacqueline. Ces corps divers semblent pouvoir défilier selon le cycle infini et métamorphique du désir. « Portrait en trois tableaux » compose, quant

4 ÉLUARD, *Œuvres Complètes* [1968], cit., t. II, p. 134.

5 LUC DECAUNES, *Paul Éluard, l'amour, la révolte, le rêve*, Paris, Balland, 1982, p. 217.

6 CORINNE BAYLE, *Le cœur absolu*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 71.

7 ÉLUARD, *Œuvres Complètes* [1968], cit., t. II, pp. 131-132.

à lui, un portrait cosmique à partir d'un portrait érotique. Ce texte construit comme un blason superpose deux images du corps féminin pour renverser la mélancolie du deuil en mélancolie érotique :

PORTRAIT EN TROIS TABLEAUX

I

Tes mains pourraient cacher ton corps.  
Car tes mains sont d'abord pour toi,  
Cacher ton corps : tu fermerais les yeux  
Et si tu les ouvrais, on n'y verrait plus rien.

Et sur ton corps tes mains font un très court chemin  
De ton rêve à toi-même ; elles sont tes maîtresses.  
Au double de la paume est un miroir profond  
Qui sait ce que les doigts composent et défont.

II

Si tes mains sont pour toi, tes seins sont pour les autres,  
Comme ta bouche où tout revient prendre du goût.  
La voile de tes seins se gonfle avec la vague  
De ta bouche qui s'ouvre qui s'ouvre et joint tous les rivages.

Bonté d'être ivre de fatigue quand rougit  
Ton visage rigide et que tes mains se vident !  
Ô mon agile et la plus lente et la plus vive  
Tes jambes et tes bras passent la chair compacte !

D'aplomb et renversée tu partages tes forces.  
À tous tu donnes de la joie, comme une aurore  
Qui se répand au fond du cœur d'un jour d'été.  
Tu oublies ta naissance et brûles d'exister.

III

Et tu te fends comme un fruit mûr, ô savoureuse !  
Mouvement bien en vue, spectacle humide et lisse,  
Gouffre franchi très bas en volant lourdement  
Je suis partout en toi, partout où bat ton sang.

Limite de tous les voyages, tu résonnes  
Comme un voyage sans nuages, tu frissonnes  
Comme une pierre dénudée aux feux d'eau folle  
Et ta soif d'être nue éteint toutes les nuits.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> *Ibidem*, t. II, p. 122, p. 123.

Comme l'indique son titre, ce poème est un triptyque constitué de sept quatrains dont la répartition produit un effet de symétrie ; deux quatrains dans la première partie, trois quatrains dans la deuxième, et de nouveau deux quatrains dans la troisième. Cette disposition témoigne de l'esthétique du blason, puisque la première partie porte sur les mains et les yeux de la femme, la deuxième, la plus longue, sur ses seins, sa bouche, son visage, ses jambes et ses bras, et la troisième, sur son sexe. La progression formelle épouse donc la gradation érotique du « portrait ». Il est difficile d'identifier le corps féminin dont il est question ici, car une sensualité mélancolique brouille la frontière possible entre le regret douloureux du corps de Nusch et la découverte récente du corps de Jacqueline. Si la fragmentation est un indice du blason, la structure du poème est pour ainsi dire mimétique de l'acte sexuel et, en corrélation avec cela, la lecture offre une érotisation exponentielle. La métrique souligne, elle aussi, un mouvement d'ouverture progressif par le biais d'une amplification syllabique : les deux premiers vers sont des octosyllabes tandis que le troisième vers est un décasyllabe ; à partir du quatrième vers, ce sont des alexandrins qui composent le poème. Dans le premier quatrain, un jeu de dévoilement et de dissimulation se met en place à travers la reduplication de l'expression « cacher ton corps ». Cette dissimulation se fait néanmoins par les mains, c'est-à-dire par un voile lui-même charnel : « Tes mains pourraient cacher ton corps ». Cette tension entre dévoilement et dissimulation, entre l'opacité de la chair et la transparence du regard se rejoue dans le mouvement des paupières qui règlent, pour ainsi dire, le principe de visibilité : « [...] tu fermerais les yeux / Et si tu les ouvrais, on n'y verrait plus rien ». Dans *Onze études sur la poésie moderne*, Jean-Pierre Richard commente ce phénomène récurrent dans la poésie d'Éluard : « Il suffit ainsi que deux êtres se contemplent l'un l'autre pour qu'ils deviennent l'un l'autre origine infinie de vie et de lumière [...] C'est bien le rapport qui engendre ici le regard, le regard qui crée la vision, la vision qui autorise le visible ».<sup>9</sup>

L'existence du monde est alors placée sous l'égide du regard féminin. Si la fermeture des paupières pourrait faire référence au corps mort de Nusch, une ambiguïté demeure avec la silhouette érotisée du corps de Jacqueline qui plane sur le poème. Ce premier quatrain, construit autour d'un double mouvement de découverte et de pudeur, rappelle l'instant de dénudement qui précède immédiatement l'acte charnel. La spatialisation du corps se met en place dans le deuxième quatrain avec le « très court chemin » que les mains de la femme parcourent sur son propre corps. L'assonance en –on suggère la rondeur et la sensualité des courbes féminines. L'harmonie sonore s'établit dans la succession de termes monosyllabiques « ton », « sont », « font », et la rime suivie entre « profond » et « défont » qui clôt les derniers vers du quatrain. Le blason fonctionne ici par une logique d'enchâssement, puisque les parties des mains – qui sont elles-mêmes une partie du corps – sont mentionnées : « la paume », « les doigts ». Une hypothèse que l'on pourrait avancer est la lecture de ce passage comme une description d'onanisme. En effet, les mains de la femme se promènent sur son propre corps, et elles sont ses « maîtresses », autrement dit, la sensation tactile dirige la conscience. La métaphore du « miroir » fait référence au thème du reflet qui imprègne toute l'œuvre d'Éluard ; dans la mesure où les gestes accomplis par les doigts y sont reflétés, ce miroir

9 JEAN-PIERRE RICHARD, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, pp. 130-131.

pourrait également indiquer l'habileté intuitive des mains.

La deuxième partie du poème se focalise sur des parties du corps féminin plus spécifiquement érotiques. Le parallélisme du vers « Si tes mains sont pour toi, tes seins sont pour les autres » fait écho à la dépossession amoureuse, au partage de l'amante et possiblement à la relation à trois. L'érotique éluardienne va en effet de pair avec une pensée subversive qui défie les codes de la morale bourgeoise, en proposant un équilibre entre la fusion passionnée et la liberté inconditionnelle dans l'expérience sensuelle. Un passage de « Physique de la poésie » souligne cette idée : « Tant de poèmes d'amour sans objet réuniront des amants. D'autres destineront la femme du poète à un autre homme. En tirer une certaine satisfaction, l'objet s'amplifiant. Pour son amant, la femme aimée se substitue à toutes les femmes désirées, elle peut par conséquent être aimée de tous ». <sup>10</sup>

L'amour comme la poésie sont donc au cœur du partage communautaire. La contamination du désir érotique à l'infini est justement ce qui permet au poète de transformer une mélancolie mortifère en une mélancolie qui exalte la force vive et régénérante du désir charnel. Le deuxième vers du quatrain révèle la « bouche » de l'amante comme le foyer de toutes les saveurs : « [...] tout revient prendre du goût ». Le verbe « revenir » est à ce titre significatif, car il relie la perte de tout plaisir sensuel à un regain d'euphorie érotique grâce au corps de Jacqueline. La mélancolie du deuil n'est donc pas évacuée mais plutôt transfigurée au prisme de la relation érotique. La mise en parallèle du décor et du corps s'établit par la métaphore filée maritime des deux vers suivants : « La voile de tes seins se gonfle avec la vague / De ta bouche qui s'ouvre et joint tous les rivages ». Les termes « voile », « vague » et « rivages » établissent un réseau sémantique qui spatialise le corps et inversement féminise le décor. L'image participe de l'érotisme du poème puisqu'elle mime la respiration haletante de la femme ainsi que l'indique l'enjambement qui ouvre le quatrain suivant : « Beauté d'être ivre de fatigue quand rougit / Ton visage rigide et que tes mains se vident ! ». L'on pourrait interpréter ces vers comme la description de la jouissance féminine avec la crispation du visage et le verbe « rougir » qui suggère l'extase. La ponctuation expressive ainsi que l'apostrophe lyrique traduisent l'expansion de l'émotion, accentuée par l'allitération en -v et l'assonance en -i. Le parallélisme antithétique « et la plus lente et la plus vive » dévoile la féminité polyvalente qui cristallise la langueur lascive comme l'agilité insaisissable. Avec cette antithèse, deux images obsédantes du corps féminin participent à une construction binaire du blason qui va du corps inerte de Nusch au corps vif et vigoureux de Jacqueline. L'idée de partage revient au cinquième quatrain du poème avec le verbe « partager » et le pronom « nous », qui pourrait désigner Paul Éluard et Alain Trutat. Ce quatrain s'organise autour d'une assimilation de la femme à un foyer de lumière et de chaleur ; la comparaison « comme une aurore », ainsi que le « jour d'été » et le verbe « brûler » signalent la clarté incandescente de la figure féminine. La mélancolie endeuillée du poète se métamorphose donc progressivement en mélancolie érotique en vertu de ce renversement de l'ombre en lumière. La dernière partie du poème franchit un pas de plus dans l'érotisation du corps : après les yeux, les mains, le visage, les seins, la bouche, les bras et les jambes, c'est, semble-t-il, le sexe féminin qui est mis en scène dans le sixième quatrain. La

<sup>10</sup> ÉLUARD, *Œuvres Complètes* [1968], cit., t. I, p. 937.

comparaison avec le « fruit mûr » et l'adjectif substantivé « savoureuse » évoquent la sensualité délicate du corps qui, par le truchement de l'expérience érotique, invite le poète à la vie et au plaisir. Le verbe « se fendre » inspire l'idée d'ouverture, révélant le sexe, désigné par la périphrase érotique et singulièrement visuelle du « spectacle humide et lisse ». Le mouvement palpitant du plaisir est retrouvé dans l'expérience du corps qui est de part en part rythmée par les saccades haletantes du souffle, les battements affolés du cœur, les convulsions bretoniennes de la beauté. Le dernier quatrain est conclusif ; le thème du voyage fait écho au voyage baudelairien, plus précisément aux poèmes « Parfum exotique » et « L'invitation au voyage » des *Fleurs du mal*, dans lesquels la synesthésie relie d'une manière similaire le voyage au corps de la femme. La reduplication du mot au deux premiers vers du quatrain assimile en effet la femme au voyage grâce à la comparaison : « Limite de tous les voyages, tu résonnes / Comme un voyage sans nuages, tu frissonnes ». La rime interne (« voyages » et « nuages ») et la rime en fin de vers (« résonner » et « frissonner ») créent une harmonie sonore tandis que le privatif « sans nuages » pointe un climat ensoleillé et lumineux qui signale la sortie d'une nuit sombre pour le poète. Deux comparaisons structurent le centre du quatrain : après avoir comparé la femme à un voyage, le poète l'assimile à une pierre. C'est alors la nudité qui cristallise la mise en miroir du décor et du corps : la femme devient « une pierre dénudée ». La dérivation « dénudée » / « nue » met le motif de la nudité au premier plan. L'oxymore des « feux d'eau folle » souligne conjointement la passion éperdue et la douceur féminine du corps érotique. La dichotomie entre l'eau et le feu structure ces derniers vers pour signaler un appétit charnel aussi impétueux qu'insatiable. En ce sens, la « soif » de la nudité, qui fait écho au deuxième vers du poème suivant – « Ta nudité lèche mes yeux d'enfant » – figure le désir sensuel et congédie la puissance négative de la nuit : « Et ta soif d'être nue éteint toutes les nuits ». Pour comprendre le rôle du désir érotique dans l'économie de la mélancolie éluardienne, il faut brièvement revenir sur l'imaginaire nocturne chez le poète. La nuit symbolise pour Éluard un sentiment de mélancolie funeste, car son opacité suscite une angoisse d'asphyxie et d'aveuglement. En accord avec cet imaginaire mélancolique de la nuit, Luc Decaunes décrit le deuil d'Éluard à travers un vocabulaire nocturne : « Brusquement, c'est la nuit en lui, autour de lui, une nuit traversée de cauchemars, peuplée de monstres. Rien ne peut le distraire de cette douleur dans laquelle il patauge comme un enfant maladroit ».<sup>11</sup>

La douleur du poète est incommensurable : elle envahit la totalité de l'expérience du réel et cause la désagrégation du cadre spatio-temporel. « Éteindre » la nuit par la « soif d'être nue » revient donc à répondre par le désir érotique au désespoir du deuil. Si seul le désir semble avoir le pouvoir de rétablir les repères spatiaux et temporels dans la poésie d'Éluard, c'est le fait d'une érotisation du cadre spatio-temporel qui attribue une dimension charnelle au sentiment mélancolique.

<sup>11</sup> DECAUNES, *Paul Éluard, l'amour, la révolte, le rêve*, cit., p. 217.

## 2 L'ÉROS MÉLANCOLIQUE DANS LE CADRE DU POÈME LYRIQUE

Au cœur du recueil *Le temps déborde*, la mort de Nusch est formellement marquée par la réduction de la parole à la seule date de cet événement funeste : « Vingt-huit novembre mil neuf cent quarante-six ». Cette déclaration isolée sur la page a une force poignante qui fait écho aux trois phrases qui constituent le texte suivant :

Nous ne vieillirons pas ensemble  
Voici le jour  
En trop : le temps déborde.<sup>12</sup>

La disposition formelle est alors mimétique d'un démantèlement qui correspond, sur le plan sémantique, à l'érosion du temps. Le futur de certitude sonne comme une sentence tandis que le présentatif « voici » marque la gravité solennelle de l'instant. La mélancolie semble ainsi s'enraciner dans l'expérience temporelle du deuil, car la réalité du temps, ou plus exactement, la manière dont le temps est vécue est donc soumise aux aléas de l'existence, telle que la mort de l'être aimé. L'équilibre parfait qui engendre l'osmose du poète avec le monde est pour ainsi dire fondé sur une base hasardeuse, pour ne pas dire précaire. La perception du temps et de l'espace est régi par l'érotique, comme le confirme le dernier vers du poème « Notre vie » du *Temps déborde*, qui clôt le texte sur une note de désespoir profond : « Mon passé se dissout je fais place au silence.<sup>13</sup> ». Avec la mort de Nusch, le temps se désagrège et la parole est suspendue ; avec la rencontre charnelle de Jacqueline, de nouveaux repères spatiaux, temporels et poétiques sont établis, et la voix conférée à la mélancolie peut de nouveau prendre forme et s'exprimer.

La dédicace à la deuxième édition augmentée de *Corps mémorable* rend explicitement hommage à Jacqueline qui aide Éluard à surmonter le désespoir du deuil : « Ah ! mille flammes, un feu, la lumière, / Une ombre / Le soleil me suit, / Jacqueline me prolonge<sup>14</sup> ». Un premier contraste se dessine ici entre la gradation d'éléments lumineux qui vont des flammes au soleil et l'ombre. Le deuxième contraste porte sur l'asymétrie quantitative qui oppose les « mille flammes » à l'unique « ombre ». Ces deux tensions esquissent en filigrane la silhouette du corps mort de Nusch, symbolisée par l'ombre, et la silhouette du corps ardent de Jacqueline, figurée par les touches de lumière. Jacqueline est d'ailleurs le sujet du dernier vers isolé, qui fait résonner la certitude d'une vie bouillonnante malgré la détresse. La mélancolie qui caractérise le recueil est ainsi différente de celle qui succède immédiatement à la perte de Nusch, réduisant le poète au silence dans *Le temps déborde*.<sup>15</sup> La métaphore du verbe « prolonger » définit la continuité entre le « je » poétique et le corps féminin pour souligner une expansion inaugurée par la femme à la fois dans l'espace et dans le temps. La douleur est ainsi appréhendée au prisme d'une mélancolie érotique qui n'est plus la négation de toute pulsion de vie. Cet *Éros* mélancolique moderne est le fruit du lyrisme éluardien. Deux paradigmes semblent définir

<sup>12</sup> ÉLUARD, *Œuvres Complètes* [1968], cit., t. II, p. 108.

<sup>13</sup> *Ibidem*, t. II, p. 112.

<sup>14</sup> *Ibidem*, t. II, p. 131.

<sup>15</sup> Voir aussi le poème *Négation de la poésie Le temps déborde*, qui atteste de cette diminution simultanée et corrélée de la joie de vivre et de la joie de créer.

en particulier ce lyrisme moderne qui propose un lien neuf entre mélancolie et érotisme : le passage du « je » lyrique à l'homme universel et la figuration de l'intériorité au prisme d'éléments concrets. L'analyse du poème « Répétitions tout près du sommeil exigeant » nous aidera à préciser l'action de deux paradigmes à l'intérieur de la poésie d'Éluard :

RÉPÉTITIONS

TOUT PRÈS DU SOMMEIL EXIGEANT

L'œil, à force d'espace et d'éclats délirants,  
L'œil fait vivre et plus loin le plomb du corps s'écoule.

La barque de la bouche est menée par la langue ;  
Muette, tout humide, elle éclaire les flots.

Les larges mains ne savent rien de leur pouvoir  
Et leurs épis jonchent la peau de la moisson.

Doigts des éclairs, caresses d'or, broderies fauves ;  
Dans les paumes, les seins et les fesses s'insurgent.  
De nuit entre les yeux, de jour entre les jambes,  
C'est le même palais qui flambe en un instant,

C'est un trésor absurde, un flot de diamants  
Qui provoque l'orage et déchire mes reins.

C'est la main ignorante et la langue accordée  
Pour la première fois sous un ciel féminin.

Et le milieu du corps définissant l'orage,  
Balance de raison pour peser notre vie,

C'est toi, c'est moi, nous sommes doubles dans nos songes.<sup>16</sup>

Le corps constitue ici à proprement parler le décor du texte : en effet, l'anaphore de « l'œil » (vers 1 et 2), « la bouche », « la langue », « les larges mains », la « peau », les « doigts », les « paumes », « les seins et les fesses », « les jambes » esquissent un champ lexical qui traverse tout le texte. L'érotisme transparait d'abord dans les sonorités même si les vers ne suivent pas un schéma prédéfini de rimes : les allitérations en liquides et en labiales dans les deux premiers distiques suggèrent la sensualité, renforcée par les mots « s'écoule », « langue », « flots ». Aussi, la fluidité n'est pas seulement sonore mais aussi sémantique : l'adjectif « muette » signale le silence amoureux tandis que l'adjectif « humide » évoque l'humidité des parties érotiques du corps comme la langue

---

<sup>16</sup> ÉLUARD, *Œuvres Complètes* [1968], cit., t. II, p. 126, p. 127.

ou le sexe féminin. Cette sublimation des sécrétions corporelles signe une certaine subversion du lyrisme traditionnel<sup>17</sup> qui fait signe vers l'idéalité, dans la mesure où l'écriture n'établit pas de distinction nette entre l'âme et le corps.<sup>18</sup> En lien avec cette poétique de l'incarnation propre au lyrisme moderne, la variation lyrique qu'Éluard établit postule un paradigme esthétique non pas de l'ordre du spirituel mais de l'ordre de la chair. Ainsi, si le « palais qui flambe [...] entre les jambes » semble être une formule poétique pour désigner l'organe sexuel, le « flot de diamants » qui « déchire les reins » évoquerait la jouissance sexuelle.

L'érotisme s'exprime ici par la spatialisation de l'anatomie grâce à l'analogie entre les parties du corps et les éléments concrets du cadre spatio-temporel. Parmi les métaphores qui relayent cette analogie, on peut relever la « barque de la bouche », les « flots » désignant la salive, le « palais » qui flamboie « entre les jambes » et la métaphore agricole qui décrit la caresse : « Et leurs épis jonchent la peau de la moisson ». À travers cette dernière image, le corps féminin, assimilé à un champ, devient le vecteur privilégié de l'érotisation du décor. Si les « reins » riment avec le mot « féminin » qui clôt le septième distique, l'expression « ciel féminin » accentue le règne de la figure féminine sur l'Éros. Aussi, c'est la périphrase érotique « milieu du corps » qui commande la météorologie : « Et le milieu du corps définissant l'orage ». Le corps érotisé dicte pour ainsi dire « la pluie et le beau temps » et bat les mesures de la vie dans le dernier distique, établissant une mise en miroir entre l'expérience érotique et l'expérience cosmique. Le dernier vers du poème peut se lire comme une chute ; son isolation formelle lui donne une autorité conclusive tandis que le mot « songes » qui le ponctue éclaire le sens du titre, permettant de relire le texte comme un récit de rêve. Le poème se situe ainsi à la charnière du rêve et de la réalité, mais aussi à la frontière d'un lyrisme érotique et d'une tonalité impersonnelle. Les corps anonymes sont les seuls acteurs du texte jusqu'à ce vers final qui, par la force du parallélisme présentatif « c'est toi, c'est moi [...] », transforme le poème en allocution lyrique. La démultiplication des parties du corps et des éléments du décor se réduit dès lors à l'unité du couple, par le segment « nous sommes » qui réunit l'éclatement des pronoms personnels « toi » et « moi » sous la cohésion du pronom personnel « nous ».

La modernité du lyrisme éluardien fait advenir un *Éros* mélancolique lui-même moderne : la relation sensuelle représente pour le poète une voie de sortie possible du huis-clos dans lequel il se sent emprisonné « par la faute d'un corps mort ».<sup>19</sup> Cette expres-

<sup>17</sup> Voir HUGO FRIEDRICH, *Structures de la poésie moderne* [1956], trad. par MICHEL FRANÇOIS DEMET, Paris, Denoël/Gonthier, 1976, pp. 11-12 : « Selon une définition empruntée à la poésie romantique et abusivement généralisée, la poésie « lyrique » passe généralement pour la langue de l'âme, pour l'expression des éléments les plus personnels dans l'être. [...]. C'est précisément cette communication affective, cette « demeure de l'âme » que rejette la poésie moderne. »

<sup>18</sup> Voir RHIDA BOURKHIS et LAURENCE BOUGAULT, *Le paysage est un lieu privilégié du lyrisme moderne... Entretien avec Michel Collot*, in «Acta fabula», IX/6 (2008) : « Mon essai est une défense et illustration de cette poétique de l'incarnation, qui se distingue d'autres pratiques artistiques et littéraires qui dressent le corps contre l'esprit et se placent souvent sous le signe de l'immonde, au double sens d'un refus de la beauté et du monde ».

<sup>19</sup> ÉLUARD, *Œuvres Complètes* [1968], cit., t. II, p. 131.

sion est un vers du poème « Puisqu'il le faut », qui dévoile un érotisme très explicite, voire cru. Il mérite une lecture à part entière :

PUISQU'IL LE FAUT

Dans le lit plein, ton corps se simplifie.  
Sexe liquide, univers de liqueurs,  
Liant des flots qui sont autant de corps  
Entiers, complets de la nuque aux talons,  
Grappe sans peau, grappe-mère en travail,  
Grappe servile et luisante de sang  
Entre les seins, les cuisses et les fesses,  
Régétant l'ombre et creusant la chaleur,  
Lèvre étendue à l'horizon du lit,  
Sans une éponge par happer la nuit  
Et sans sommeil pour imiter la mort.

\*

Frapper la femme, monstre de sagesse,  
Captiver l'homme à force de patience,  
Douceur la femme pour éteindre l'homme  
Tout contrefaire afin de tout réduire,  
Autant rêver d'être seul et aveugle.

\*

Je n'ai de cœur qu'en mon front douloureux.

\*

L'après-midi, nous attendions l'orage.  
Il éclatait lorsque la nuit tombait  
Et les abeilles saccageaient la ruche.  
Puis de nos mains tremblantes, maladroitement,  
Nous allumions par habitude un feu,  
La nuit tournait autour de sa prunelle  
Et nous disions : je t'aime, pour y voir.

Le temps comblé, la langue au tiers parfum  
Se retenait au bord de chaque bouche  
Comme un mourant au bord de son salut.  
Jouer, jouir n'étaient plus enlacés :  
Du sol montait un corps bien terre à terre,

L'ordre gagnait et le désir pesait.  
Branche maîtresse n'aimait plus le vent :

Par la faute d'un corps sourd,  
Par la faute d'un corps mort,  
D'un corps injuste et dément.<sup>20</sup>

Le décor de la scène est le lit qui symbolise l'intimité du couple : « Dans le lit, ton corps se simplifie ». La simplification dont il s'agit ici pourrait être synonyme de nudité et d'évidence. La simplicité est en effet une notion importante de la poétique éluardienne, puisqu'elle fait signe vers la facilité qui qualifie tour à tour la beauté, comme dans la célèbre déclaration « J'ai la beauté facile et c'est heureux », <sup>21</sup> et l'amour, à l'image du titre choisi au recueil *Facile*. Le vers suivant, « Sexe liquide, univers de liqueurs », est explicitement érotique car il réfère sans équivoque au sexe féminin. Le champ lexical de l'élément liquide (« liquide », « liqueurs », « flots ») associe l'eau à la sexualité tandis que la paronomase entre les mots « liquide » et « liqueurs » insiste sur l'ivresse du plaisir charnel. L'allitération en liquides renforce le parallèle entre l'eau et le désir, et les « flots » eux-mêmes prennent l'apparence d'un corps : « Liant des flots qui sont autant de corps / Entiers, complets de la nuque aux talons ». Ainsi, les parties du corps féminin décrivent, par métaphores érotiques, le mouvement torrentiel de l'eau, pour établir un parallèle entre le cadre spatial et le corps féminin. Les deux vers suivants se construisent autour de la métaphore de la « grappe » qui est répétée en anaphore : l'image végétale souligne ici la sensualité féconde du corps féminin, la rondeur de ses courbes, et sa nudité sublimée. Si le parallélisme « Régissant l'ombre et creusant la chaleur » dévoile l'aspect démiurgique de ce corps qui régit l'ombre et la lumière, les deux derniers vers de la strophe mettent en œuvre l'éviction de l'obscurité nocturne qui figure une force éminemment négative pour Éluard.

Le vers isolé du poème, « Je n'ai de cœur qu'en mon front douloureux », signale, par la métonymie du « front », que la douleur du deuil est d'abord circonscrite dans une région intellectuelle, celle de l'esprit. La chair représente au contraire une échappatoire possible à cette souffrance, puisque l'érotisme adoucit la mélancolie, ou du moins, la rend vivable. La deuxième moitié du poème déploie une atmosphère plus sombre en écho à la mort de Nusch qui continue à peser comme une ombre portée sur la vie et l'écriture du poète. Un climat menaçant se dessine à travers « l'orage » et la « nuit » qui suggèrent une noirceur physique et psychologique caractéristique du spleen, de la bile noire. Or le « feu », qui pourrait être une métaphore de la passion érotique, semble illuminer cette obscurité : « Puis de nos mains tremblantes, maladroitement, / Nous allumions par habitude un feu ». L'expression « par habitude » révèle néanmoins l'aspect ritualiste de cette relation qui a un caractère machinal. Il ne s'agit en effet pas d'une relation à proprement parler amoureuse, comme on le voit à travers les deux derniers vers du septain : « La nuit tournait autour de sa prunelle / Et nous disions : je t'aime, pour y voir ». Le poète semble avoir recours à la déclaration d'amour pour se repérer dans

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>21</sup> *Ibidem*, t. II, p. 106.

l'épaisseur paralysante de la nuit, autrement dit, pour lutter contre la mélancolie sombre qui envahit son univers. Le « je » poétique se raccroche ainsi au désir érotique pour tenter de faire face à la douleur qui le submerge. Au fil de la strophe suivante, l'expression « temps comblé » signale le rétablissement de la durée, autrement dit une maîtrise progressive de l'entropie anxiogène qui régnait dans le recueil *Le temps déborde*. La « langue au tiers parfum » sonne alors comme métonymique du poète lui-même qui est le troisième membre de cette relation amoureuse, un « tiers » qui reste malgré tout extérieur au couple. Mais cette extériorité n'est pas un obstacle à l'éveil érotique car l'antanaclase du mot « bord » insiste sur l'aspect rédempteur du désir charnel : « Se retenait au bord de chaque bouche / Comme un mourant au bord de son salut ». Le baiser devient donc le geste emblématique du désir et du « salut » en même temps, à travers cette comparaison qui convoque un vocabulaire religieux dans une poésie résolument athée. Une certaine tristesse se dégage du vers suivant, notamment avec la paronomase entre les mots « jouer » et « jouir » qui sont dissociés : contrairement à la pureté enfantine d'un érotisme léger qui caractérise le désir pour Nusch, le désir pour Jacqueline qui est en jeu ici semble être empreint de gravité. Il a un rôle spécifique, celui de reconstruire l'envie de vivre sur les ruines de la mort : « L'ordre gagnait et le désir pesait ». Le vers sonne comme une sentence et le poids du désir restaure un ordre perdu, et rétablit la pulsion de vie.

Le tercet se détache du reste du texte ; d'abord par sa position conclusive, ensuite par la rupture formelle de l'hexasyllabe. Les deux premiers vers sont des parallélismes : « Par la faute d'un corps sourd / Par la faute d'un corps mort » : l'écho sonore entre les mots « corps », « sourd » et « mort » crée une litanie élégiaque qui ponctue le poème. Le dernier vers, « D'un corps injuste et dément » met au jour un réseau d'images macabres qui s'accompagne d'un sentiment de désespoir et d'injustice. Aussi, le texte se clôt sur l'évocation de la mort et la figuration d'un corps qui oscille entre érotisme et mélancolie, entre l'image du cadavre et celle de la chair, tour à tour source de hantise et de désir. Luc Decaunes analyse le recueil *Corps mémorable*, de part en part hanté par l'imaginaire de la mort, à travers une comparaison avec *Le temps déborde* :

À peine moins désespéré, mais écrit déjà dans des ténèbres différentes, le second, *Corps mémorable*, laisse le champ libre à l'imagination du plaisir. Les poèmes qu'il contient sont les plus directement érotiques qu'Éluard ait jamais écrits. C'est le chant d'un homme qui s'abandonne au feu, qui crie sa reconnaissance physique, et qui, lentement, renaît de ses cendres [...] Pourtant, il y a, presque constamment, dans ces feux croisés du plaisir vécu, quelque chose de tragique comme une ombre portée.<sup>22</sup>

Ces « ténèbres différentes » n'en sont pas moins des ténèbres, mais s'éprouvent sous le signe d'une mélancolie érotique, contrairement à la mélancolie morbide du *Temps déborde*. L'*Éros* moderne cristallise donc bien le rétablissement du cadre spatio-temporel et l'épreuve de la mélancolie dans la poésie d'Éluard. Or, « la reconnaissance physique » qui transite par la relation charnelle ne suffit pas à supprimer complètement le poids de

22 DECAUNES, *Paul Éluard, l'amour, la révolte, le rêve*, cit., p. 222.

l'absence. Le « feu » dont il est question dans ce poème et dans le commentaire de Luc Decaunes ressuscite le corps du poète meurtri par l'expérience du deuil, mais l'« ombre portée » de la mort de Nusch continue à planer sur les poèmes du recueil.

### 3 LA DYNAMIQUE DU DÉSERT AU DÉSIR : UNE TRAJECTOIRE ÉROTIQUE

Pour mieux saisir la portée de l'*Éros* mélancolique dans *Corps mémorable*, il convient toutefois de placer cette trajectoire érotique dans le système poétique d'Éluard qui accorde une place structurelle au désir. Un vers du poème « À l'infini » de la deuxième édition du recueil résume cette trajectoire de manière dense et percutante : « La douleur acceptable et le plaisir possible ». <sup>23</sup> Le rôle prépondérant du désir érotique miroite alors dans l'usage des adjectifs car à travers la relation charnelle, la mélancolie endeuillée devient supportable et le plaisir peut de nouveau s'éprouver. Le désir est ainsi une notion qui cristallise un enjeu proprement existentiel dans la poétique éluardienne : l'acceptation de la mort et la confrontation à la finitude qui délimitent l'enjeu existentiel de la mélancolie sont définies et délimitées par l'expérience de la chair.

Le dernier quatrain du poème « D'un et de deux, de tous », quant à lui, met l'accent sur la place que le poète accorde au corps dans son système poétique : « Car où commence un corps, je prends forme et conscience. / Et, même quand un corps se défait dans la mort, / Je gis en son creuset, j'épouse son tourment, / Son infamie honore et mon cœur et la vie ». <sup>24</sup> Le choix de l'alexandrin souligne ici la dimension solennelle du poème qui emprunte un tournant philosophique dans les derniers vers. L'existence physique (« forme ») et psychologique (« conscience ») du « je » poétique est intimement associée à la rencontre d'un corps : l'expérience charnelle devient ainsi la condition de possibilité d'une formalisation et d'une formulation à la fois existentielles et poétiques. L'évocation de la mélancolie endeuillée s'établit par un champ lexical de la désagrégation avec le verbe « se défaire », la « mort », le verbe « gésir », le « tourment » et l'« infamie ». La mort n'apparaît pas comme un obstacle à l'éthique érotique éluardienne car le poète suit la trajectoire du corps, du plaisir au « tourment ». Or, cette trajectoire semble être réversible, et là résiderait l'originalité de l'*Éros* mélancolique dans la poésie d'Éluard. S'il y a une courbe naturelle qui se dessine du désir érotique au désert métaphysique figurant la perte de l'être aimé, l'érotique éluardienne renverse cette courbe biologique pour la remplacer par une dynamique qui permet de passer de l'expérience du désert à l'expérience du désir. Nous empruntons ici le mot « désert » au vocabulaire éluardien qui fait de ce mot un usage récurrent. Le poème « Prête aux baisers résurrecteurs » révèle cette trajectoire érotique :

PRÊTE AUX BAISERS RÉSURRECTEURS

Pauvre je ne peux pas vivre dans l'ignorance

<sup>23</sup> ÉLUARD, *Œuvres Complètes* [1968], cit., t. II, p. 135.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 124.

Il me faut voir entendre et abuser  
 T'entendre nue et te voir nue  
 Pour abuser de tes caresses

Par bonheur ou par malheur  
 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

Et la porte du temps ouverte entre tes jambes  
 La fleur des nuits d'été aux lèvres de la foudre  
 Au seuil du paysage où la fleur rit et pleure  
 Tout en gardant cette pâleur de perle morte  
 Tout en donnant ton cœur tout en ouvrant tes jambes  
 Tu es comme la mer tu berces les étoiles  
 Tu es le champ d'amour tu lies et tu sépares  
 Les amants et les fous  
 Tu es la faim le pain la soif l'ivresse haute

Et le dernier mariage entre rêve et vertu.<sup>25</sup>

Le titre du poème est éloquent : les « baisers résurrecteurs » signalent en effet d'emblée le caractère régénérant du désir érotique dans la traversée de la mélancolie. Le premier quatrain véhicule une idée importante dans le système poétique d'Éluard, celle de lier la connaissance à l'érotique amoureuse. Aussi, la seule manière de conjurer l'ignorance semble être l'expérience visuelle de la nudité féminine au cœur de la relation charnelle : « Il me faut voir entendre et abuser / T'entendre nue et te voir nue / Pour abuser de tes caresses ». La répétition des verbes « entendre » et « abuser » pour ensuite les développer respectivement constitue une figure d'épanode qui insiste sur la synesthésie entre les sensations auditives, visuelles et tactiles. Cette symphonie sensorielle décrit l'échange charnel des amants. L'adjectif « nue », répété à travers la construction du vers en parallélisme, renforce l'atmosphère sensuelle grâce à la rime interne. Dans ces vers, l'impératif érotique du dénudement correspond 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 ici 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 ». C'est ainsi le désir de connaissance qui semble porter Éluard à une poétique du dénudement, dans le mouvement d'une herméneutique à la fois poétique et passionnelle. La spatialisation du corps, qui établit une analogie entre les parties du corps et les éléments de l'espace, contribue à cette connaissance éminemment charnelle, car le corps

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 134.

devient une architecture à arpenter avec le vers « Toutes les portes de ton empire ». La métaphore de l' « empire » signale ici le règne de la femme, règne établi par l'érotisme du corps féminin : « Celle des yeux celle des mains / Des seins et de ta bouche où chaque langue fond ».

L'esthétique du blason est révélatrice d'un espace entièrement structuré autour du corps féminin. Les parties du corps qui sont mentionnées sont des « portes » dans la mesure où elles font signe vers une ouverture sur le monde, qui symbolise la voie qui mène du désert au désir. La métaphore de la « porte » est reprise au début du quintil suivant pour désigner le sexe féminin qui est placé au centre de cette géographie anatomique. L'antépiphore du mot « jambes » au premier et au dernier vers de la strophe accentue l'érotisme de la scène : c'est en effet son pouvoir érotique qui fait de la femme la seule et unique reine de l'univers éluardien. L'expression « la porte du temps ouverte entre tes jambes » montre en ce sens une dilatation simultanée de la durée et du sexe. La dynamique érotique est en même temps une dynamique temporelle : miroite en elle la possibilité d'étirer le présent pour faire disparaître les autres dimensions temporelles et permettre aux amants de demeurer dans le plaisir inépuisable de l'instant suspendu. Le vocabulaire de la nature révèle cette dimension cosmique de l'érotisme par le biais des mots « fleur », « nuits », « été », « paysage ».

L'érotisme déploie donc une victoire à la fois sensorielle et rationnelle au fil d'un parcours poétique du désert au désir, jalonné par différents corps féminins. Ce poème est révélateur de l'éthique érotique qui structure la poésie éluardienne, comme le précise Daniel Bergez :

La valeur ontologique de la relation amoureuse justifie ainsi que l'érotique éluardienne ne soit pas dissociable d'une éthique : chez Éluard, la jubilation du corps n'est jamais séparée de la conscience de la révélation et de la justification de l'être. Ce poète qui a su dire comme personne l'euphorie du corps amoureux est aussi celui chez qui l'amour atteint à la plus haute dimension morale. C'est que pour Éluard l'amour est bien l'expérience inaugurale, qui fonde tout ordre, et qui se confond avec l'acte même d'exister.<sup>26</sup>

Le rapprochement des mots « jubilation » et « justification » signale ici que l'érotisme qui célèbre « l'euphorie du corps amoureux » imprègne les poèmes, mais qu'il a avant tout une dimension philosophique et existentielle. L'éthique érotique justifie ontologiquement l'existence humaine et absorbe dans sa lumière la noirceur parfois insoutenable de la réalité. Le désir – qu'il soit érotique ou poétique – est en effet une réponse du poète moderne<sup>27</sup> à l'angoisse existentielle. Il est un paravent au désert métaphysique de la condition humaine. Dans son essai sur la poésie moderne, publié en 1962, Claude Vigée met l'accent sur cette nouvelle fonction poétique du désir érotique chez les poètes post-baudelairiens : « Telle est donc la tâche assignée désormais à l'*Éros* moderne : jeter un déguisement sur l'abîme ».<sup>28</sup> Or, « déguisement » ne signifie pas déni du réel

26 DANIEL BERGEZ, *Éluard ou le rayonnement de l'être*, Paris, Champ Vallon, 1982, p. 39.

27 Nous entendons « moderne » au sens de « post-baudelairien » où Hugo Friedrich l'emploie : « J'ajoute enfin que j'emploierai le mot « moderne » en pensant à l'ensemble de la poésie qui commence avec Baudelaire [...] ». FRIEDRICH, *Structures de la poésie moderne* [1956], cit., p. 8.

28 CLAUDE VIGÉE, *Révolte et Louanges*, Paris, José Corti, 1962, p. 30.

ou aveuglement commode, bien au contraire : la conscience rationnelle du « désert » ne s'abolit pas, – elle est d'ailleurs omniprésente dans nombre de poèmes d'Éluard –, le désir permet simplement de dépasser la paralysie sensorielle qui va de pair avec cette angoisse métaphysique. Il justifie et objective l'existence humaine non pas par une transcendance virtuelle mais par ce qui la définit originellement : la chair. Aussi, c'est précisément l'image du désert en tant que paradigme de l'errance qui permet, dans la poésie d'Éluard, de dynamiser le thème traditionnel du désir érotique. Il y aurait là la spécificité d'une écriture éminemment moderne de l'érotisme, qui ne se dissocie pas d'un enjeu existentiel. Claude Vigée revient sur la conscience de l'« abîme » caractéristique de la poésie post-baudelarienne, dans son commentaire du célèbre titre d'Éluard, *L'amour la poésie* :

L'union de ces deux noms dans le titre est très significative. En effet, l'amour et la poésie, – comme l'imagination, la création magique, l'ivresse, le rêve, la luxure, le sommeil ou la violence orgiaque pour d'autres poètes, – ont une fonction équivalente dans la sensibilité moderne devenue consciente de l'abîme. Dans une existence sans véritable fondement, le poème et l'objet d'un amour sensuel sont les seules vraies apparences de réalité qui subsistent.<sup>29</sup>

L'amour et la poésie apparaissent en effet comme les seuls repères possibles à l'âge du nihilisme où l'écriture du désir comme chant sensuel est inévitablement corrélée à l'écriture du désert comme champ de ruines. Si l'on se penche sur cette dynamique du désert au désir dans l'ensemble de l'œuvre poétique d'Éluard, d'autres poèmes subliment le combat livré par le désir pour repousser, du moins transfigurer le désert métaphysique. Nous pensons par exemple aux deux derniers vers du poème « Mauvaise mémoire », extrait de *La Vie immédiate* : « Un baiser encore un baiser un seul / Pour ne plus penser au désert ».<sup>30</sup> L'urgence d'un appel à la chair transparaît alors dans la répétition du mot « baiser » et le rythme ternaire de l'article indéfini « un » insiste sur le pouvoir d'un unique baiser. La fin de ce poème, pourtant écrit bien avant l'expérience du deuil, congédie la pensée du désert grâce à la sensualité.

Dans la poésie d'Éluard, l'*Éros* mélancolique révèle une dynamique d'écriture que l'on pourrait définir à la lumière de ce que Jean-Michel Maulpoix nomme « lyrisme critique » : « Critique, cette écriture qui se retourne anxieusement sur elle-même au lieu de chanter dans l'insouciance. Mais lyrique cependant, puisque les questions qu'elle pose restent indissociables de l'émotion d'un sujet et de la circonstance vécue ».<sup>31</sup> Cette tension entre la dimension lyrique et la dimension critique est un critère définitoire de la modernité poétique, tout comme le contraste apparent entre mélancolie et érotisme serait un trait structurel de l'érotique du deuil chez Éluard. Si le retour anxieux de la poésie sur elle-même signale un sentiment profondément mélancolique, l'érotisme lyrique cristallise une nouvelle possibilité d'habiter et d'enchanter un monde moderne désenchanté. Plutôt que de constituer un paradoxe, l'association de la mélancolie à l'érotisme nous semble ainsi dessiner une « trajectoire érotique » et partant, une dynamique d'écriture. La mélancolie éluardienne, qui a une orientation le plus souvent existentielle, n'est

29 *Ibidem*, pp. 30-31.

30 ÉLUARD, *Œuvres Complètes* [1968], cit., p. 370.

31 JEAN MICHEL MAULPOIX, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009, p. 21.

pas évacuée ou détournée, mais simplement infléchie par l'érotisme. Il s'agit d'une mélancolie dont l'épreuve, parce qu'elle est fondamentalement érotique, n'implique pas de désespoir ou d'impuissance. Sans jamais tomber dans la résignation, le poète écrit pour sublimer la mélancolie existentielle par l'expérience charnelle, pour assigner à l'angoisse mélancolique une signification vivante et créatrice, pour la relier à l'instinct vital à travers la pulsion de vie qu'est le désir érotique. L'érotisme exprime cette forme d'héroïsme face à l'expérience de la finitude et la justifie. Ces poèmes affirment la victoire possible du désir sur la réalité inéluctable de la mort, pour faire advenir une mélancolie qui n'est pas une négation de la vie. Pour reprendre les mots de Raymond Jean : « Plus que d'autres, ces poètes ont répondu aux exigences du désir qui les a conduits à écrire, c'est-à-dire à construire des formes littéraires figurant leur angoisse du temps, la violence de leurs fantasmes, leur incarnation érotique – les multiples visages de leur attente ».<sup>32</sup>

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAYLE, CORINNE, *Le cœur absolu*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013. (Citato a p. 53.)
- BERGEZ, DANIEL, *Éluard ou le rayonnement de l'être*, Paris, Champ Vallon, 1982. (Citato a p. 66.)
- BOURKHIS, RHIDA et LAURENCE BOUGAULT, *Le paysage est un lieu privilégié du lyrisme moderne... Entretien avec Michel Collot*, in «Acta fabula», IX/6 (2008). (Citato a p. 60.)
- DEBREUILLE, JEAN-YVES, *Éluard ou le pouvoir du mot, Propositions pour une lecture*, Paris, A.G. Nizet, 1977. (Citato a p. 51.)
- DECAUNES, LUC, *Paul Éluard, l'amour, la révolte, le rêve*, Paris, Balland, 1982. (Citato alle pp. 53, 57, 63.)
- ÉLUARD, PAUL, *Œuvres Complètes* [1968], 2 t., Paris, Gallimard, 2002. (Citato alle pp. 51, 53, 54, 56, 58-60, 62, 64, 65, 67.)
- FRIEDRICH, HUGO, *Structures de la poésie moderne* [1956], trad. par MICHEL FRANÇOIS DEMET, Paris, Denoël/Gonthier, 1976. (Citato alle pp. 60, 66.)
- JEAN, RAYMOND, *La poétique du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Seuil, 1974. (Citato a p. 68.)
- MAULPOIX, JEAN MICHEL, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009. (Citato a p. 67.)
- RICHARD, JEAN-PIERRE, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964. (Citato a p. 55.)
- VANOYEKE, VIOLAINE, *Paul Éluard. Le poète de la liberté*, Paris, Éditions Julliard, 1995. (Citato a p. 52.)
- VIGÉE, CLAUDE, *Révolte et Louanges*, Paris, José Corti, 1962. (Citato alle pp. 66, 67.)

<sup>32</sup> RAYMOND JEAN, *La poétique du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Seuil, 1974, p. 28.

## PAROLE CHIAVE

Érotisme ; deuil ; mélancolie ; Éros moderne ; intimité charnelle ; plaisir ; Thanatos ; détresse existentielle ; surréalisme ; poétique du sensuel ; Nusch Éluard.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Je suis actuellement en doctorat de littérature française, sous la direction de Corinne Bayle (ENS de Lyon) et chargée de cours à l'ENS de Lyon. Mon travail, intitulé « Le nu en poésie. L'imaginaire de la nudité dans les œuvres de Paul Éluard et de René Char » propose de mettre en regard les œuvres complètes de ces deux poètes au prisme de la notion de nudité. En appliquant un motif pictural – le nu – à l'écriture poétique, le propos vise à explorer trois champs de ces deux poétiques sous un angle neuf : l'érotique, l'éthique et l'esthétique.

Mes domaines de recherche concernent la poésie du XXe siècle, le surréalisme et sa postérité, la catégorie générique du « nu » et la représentation du corps. Mes précédents travaux ont porté sur la perception du temps et de l'espace dans la poésie de René Char ainsi que sur l'écriture du désir dans la poésie surréaliste.

Je suis ancienne élève de l'École normale supérieure (Lyon) et agrégée de Lettres Modernes.

[gokce.ergenekon@ens-lyon.fr](mailto:gokce.ergenekon@ens-lyon.fr)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GÖKÇE ERGENEKON, *Le désir et le désert. L'écriture érotique du deuil dans Corps mémorable de Paul Éluard*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 51–69.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – X (2018)

<b>EROS E MELANCOLIA NELLA POESIA MODERNA E CONTEMPORANEA</b> a cura di Fulvio Ferrari, Lorenzo Mari e Stefano Pradel	<b>v</b>
<i>Eros e melancolia: una nota a margine</i>	vii
SYLVIA KRATOCHVIL, <i>Le regard mélancolique dans la poésie de Baudelaire</i>	i
SERGIO SCARTOZZI, <i>L'unione impossibile. Tessiture della melancolia pascoliana</i>	21
LORETTA FRATTALE, « <i>Bandadas de mujeres desnudas van dejando / olor a sexo de alma por el aire violeta...</i> ». <i>Eros e malinconia nella poesia del primo Jiménez</i>	35
GÖKÇE ERGENEKON, <i>Le désir et le désert. L'écriture érotique du deuil dans Corps mémorable de Paul Éluard</i>	51
ARMANDO LÓPEZ CASTRO, <i>El decir erótico de José Lezama Lima</i>	71
STEFANO PRADEL, <i>Escribir en/de los cuerpos: erotismo y metapoesía en José Ángel Valente</i>	93
CARMEN BONASERA, « <i>Io che bruciavo di passione</i> ». <i>Rappresentazioni dell'eros inquieto nella poesia femminile del secondo novecento</i>	115
ALICE LODA, <i>Corpo e tempo. Eros and Melancholy in Gëzim Hajdari's transmediterranean poetics</i>	137
MARIO MARTÍN GIJÓN, <i>Mellon Collie and the Infinite Sadness. Metamorfosis de la melancolía en tres poetas españoles del nuevo milenio</i>	169
ROBERTO BATISTI, <i>Espressioni dell'eros infelice in due poeti italiani del nuovo millennio</i>	181
<b>SAGGI</b>	<b>203</b>
MATTEO FADINI, <i>Cinque edizioni sine notis di letteratura popolare in copia unica: attribuzione agli stampatori ed edizione dei testi poetici</i>	205
CLAIRE MARCHÉ, <i>Enjeux de la composition vocale et musicale du dernier roman de Kosmas Politis : étude du manuscrit de Terminus (Τέξμα, 1975)</i>	239
ANDREA RONDINI, <i>Delirio di immobilità. Gli stati di grazia di Davide Orecchio</i>	257
<b>TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE</b>	<b>277</b>
GIULIA MASTROPIETRO, <i>Filastrocche e giochi di parole: tradurre un romanzo per bambini</i>	279
MARÍA NIEVES ARRIBAS, <i>El inevitable residuo traductivo en la novela Patria de Fernando Aramburu</i>	289
ELISA FORTUNATO, <i>Un Huxley italiano nel ventennio fascista</i>	321
<b>INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)</b>	<b>353</b>
<b>INDICE CUMULATIVO NUMERI I (2014) – X (2018)</b>	<b>359</b>
<b>CREDITI</b>	<b>373</b>

# TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 10 - NOVEMBRE 2018

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari  
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero **VII (2017)** della rivista.

## Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.