



CLASSIQUES
GARNIER

CRÉPIAT (Caroline), LAVERGNE (Lucie), « Préface », *in* CRÉPIAT (Caroline), LAVERGNE (Lucie) (dir.), *Masques, corps, langues. Les figures dans la poésie érotique contemporaine*, p. 7-22

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-06073-4.p.0007](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06073-4.p.0007)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2017. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

PRÉFACE

Si la poésie érotique peut être considérée comme un sous-genre (dans le sens positif du terme) de la poésie, toute vouée à Éros et à ce « qui appartient, qui se rapporte à l'amour » (selon la définition d'« érotique » du Littré¹), elle s'avère pourtant composite et hybride, en ce qu'elle se décline dans les manifestations les plus diverses, de la sensualité pudique à l'obscénité provocatrice. Malgré une tendance à associer cette dernière, plutôt qu'à l'érotisme, à la pornographie, plus explicite et plus crue, la distinction entre les deux est, selon Marie-Anne Paveau, « essentiellement argumentative » : elle « permet de condamner la pornographie en sauvant la sexualité et aide à la conservation des mythologies amoureuses et des arts de la séduction² ». La pornographie, c'est « l'érotisme des autres », selon le mot fameux d'André Breton. Plus récemment, telle est également l'opinion de la performeuse espagnole Diana J. Torres qui confie dans une interview pour « X-Plastic » : « je crois que c'est une question de peurs et d'hypocrisie. Qui a peur de la représentation sexuelle appelle cela érotisme, qui veut qu'un projet pornographique ait l'appui du système l'appelle aussi comme cela³ ».

Nous n'entendons pas poursuivre le débat sur ces deux termes et si nous préférons parler d'une littérature « érotique », c'est avant tout pour marquer la différence entre ce mot et celui de « sexuel » qui, lui, est susceptible de renvoyer non seulement à la sexualité, mais à la médecine, la prévention, l'identité⁴. Ainsi, la considération froide (« qui a rapport au sexe, qui le caractérise⁵ ») fait place à la suggestion et « au charme

1 *Le nouveau Littré*, 2004, p. 509.

2 Paveau, *Le discours pornographique*, 2014, p. 39.

3 « Yo creo que se trata de una cuestión de miedos y de hipocresía. Quien tiene miedo de la representación sexual lo llama erotismo, quien quiere que un proyecto pornográfico tenga el apoyo del sistema lo llama así también ». Interview reproduite sur le blog de l'artiste : <http://pornoterrorismo.com/2011/11/28/entrevista-en-xplastic/>.

4 Paveau, *op. cit.*, p. 32.

5 *Le nouveau Littré, op. cit.*, p. 1296.

sensuel⁶ » ; l'objectivité à la subjectivité, c'est-à-dire à la littérature, et à la poésie.

En effet, il importe de définir la poésie érotique comme le lieu d'une « représentation de la sexualité⁷ » : un espace où la sexualité est donnée à voir, ou à imaginer. Or, ce qu'elle présente le plus souvent, ce sont des corps, que ce soit pour en exalter la beauté dans la poésie pétrarquiste, en évoquer le désir profond (Louise Labé), en montrer les comportements (le marquis de Sade), en reproduire le dialogue (Le Cantique des cantiques). Il faut sans doute rappeler ici une autre nuance entre les termes qui se font compétition lorsqu'il est question des choses de l'amour et du sexe : les deux dernières syllabes de « *pornographie* » impliquent qu'il s'agit d'un discours⁸. Au contraire, l'« érotisme » provient aussi bien de l'objet évoqué que du texte poétique qui l'évoque. De fait, la figure nous est apparue comme regroupant ces différentes sources de l'érotisme, car elle permet la conjonction de l'érotisme du dit et du dire, de l'objet et du discours.

Nous entendons d'emblée celle-ci comme personnage, dont la matérialité est spécifiquement mise en avant dans la poésie érotique. Le corps est au premier plan, mais derrière lui, se tient une personnalité, voire un mythe qui suggère des comportements et des attitudes spécifiques. Comment nous apparaissent-ils ? Pourquoi ce qui est donné à voir en poésie n'est-il pas seulement « sexuel » mais bel et bien érotique et suggestif ? En termes de « figure », c'est, certes, à celle « du discours » ou « figure de rhétorique » que les critiques, penseurs et philosophes s'intéressent en premier lieu. On la trouve définie, chez Quintilien, comme « la forme, quelle qu'elle soit, donnée à l'expression d'une pensée, tout comme les corps ont une manière d'être, quelle que soit leur composition⁹ ». N'est-il pas troublant qu'alors qu'il entend parler de la figure de style ou rhétorique, Quintilien en utilise une lui-même, une comparaison qui fait apparaître la figure dans le même temps comme un personnage (« les corps »). Les deux sont-ils indissociables ?

6 *Id.*

7 Nous calquons cette définition sur celle que le sexologue Yves Ferroul (cité par Paveau, *op. cit.*, p. 32) donne de la « pornographie » : « représentation explicite de la sexualité ».

8 Étymologie rappelée dans *ibid.*, p. 42. « *Graphien* » : peindre, tracer.

9 Quintilien, *L'institution oratoire*, 1976, p. 159. Quintilien propose un second sens, qui ne nous intéresse pas pour l'instant : un « changement raisonné du sens ou du langage par rapport à la manière ordinaire et simple de s'exprimer ».

Quelle qu'elle soit, la figure montre, dit et transforme. En transformant, elle cache et déforme, défigure. Paradoxalement, étudier la figure dans la poésie érotique ne va pas de soi. Éros n'est-il pas celui qui n'a ni visage, ni corps représentable et appréhendable, celui qui, si on ose le regarder, éblouit et disparaît ? On trouve chez Apulée, dans « Le conte d'Amour et de Psyché¹⁰ », cet avertissement d'Éros à Psyché : « Leur plan est de t'amener à surprendre le secret de ma figure. Or, je te l'ai dit souvent, tu ne la verras que pour ne plus la voir ». Si le « secret de la figure » semble porté et représenté par Éros, et si, longtemps, la poésie érotique a été mise au secret, au trou, à l'Enfer de la Bibliothèque Nationale, le mythe invite pourtant autant au codage qu'au décodage, à la construction comme à la déconstruction : Éros défait les figures attendues de la langue, les met à nu. La poésie érotique peut-elle alors être perçue comme une forme exacerbée, crue, du langage poétique, en ce qu'elle offre non pas un déchiffrement des signes du réel, mais relève davantage de la dissection du corps et de la chair du texte ? Éros ouvre les figures, creuse dans leur plein, comme il déchire les corps et fait sauter les surfaces opaques de l'anatomie. Il défigure, modifie, inonde. La figure (s')inscrit et (s')efface, pour être toujours recommencée. Faire (l'amour) plusieurs fois, plutôt que parfaire. Ainsi, Jean-Pierre Verheggen pense la poésie, en général, comme une décomposition de la langue et des images, en lui préférant le son, l'« ouïssance » plutôt que la jouissance : « C'est carrément mourir en soi... pour refaire le tracé, sismique et simiesque, de ce passage à l'oral – au rôle près ! – dans notre récit. Refaire le trajet de notre langue depuis le fond de ses tréfonds d'Saint-Tremblement organique¹¹ ». D'où la dimension répétitive, obsessionnelle, proliférante, mutante, des figures et postures (figurales), mais qui, malgré tout, ne font qu'affleurer et traverser le texte de part en part. Épuiser les corps comme les figures, n'est-ce pas le rôle, voire l'essence, de la poésie érotique ? Car la figure n'est pas une représentation claire, ni directe : « Toute la mémoire culturelle conspire à superposer les influences et à enchevêtrer les sens [...], [t]oute représentation, disait Leibniz, est à la fois métaphore et métonymie¹² ». D'où la polysémie de la figure (au-delà de la polysémie du terme).

10 Apulée, *L'Âne d'or ou les Métamorphoses*, Pétrone, Apulée, Aulu-Gelle, *Œuvres complètes*, 1843, p. 320.

11 Verheggen, *Ridiculum vitae* (1994), 2001, p. 25.

12 Guillaume, « Figuratif (art) », *Encyclopédie Universalis*, 1995, p. 454.

Le Groupe μ pense la figure comme une déviation, « une altération ressentie du degré zéro¹³ », envisagée non comme un écart vis-à-vis de la norme, mais en tant que rapport qu'elle institue entre les deux. Henri Meschonnic considère ainsi le « couple classique de la rhétorique » : « infraction, normatif¹⁴ ». La figure est de ce fait liée à un *ethos*, c'est-à-dire à une dimension pragmatique, retraçant la visée érotique du texte, ainsi que l'état du lecteur. Un rapport communicationnel, voire dialectique, organise la figure comme un espace entre-deux, une tension, ménageant des (ses) effets. La poésie érotique se dit ici et maintenant, et a une dimension contextualisante. Pour être comprise, pour faire sens, la figure fait nécessairement appel à des « valeurs communes », ce que souligne André Leroi-Gourhan : « le rapport des individus figurants à la matière figurée est moins important que les valeurs communes entre figurants et spectateurs qui permettent de greffer sur une chaîne opératoire de caractère religieux ou social un appareil esthétique en rapport avec les émotions qui y conviennent¹⁵ ». La figure apparaît comme la base de cet appareil esthétique : une représentation en quelque sorte figée, basée sur une mémoire collective, un socle commun. Jacques Guillaume parle d'un « musée imaginaire¹⁶ ». Les figures y seraient-elles à jamais figées ? Peut-être est-ce ce qui amène Henri Meschonnic à vouloir « casser la figure », c'est-à-dire « casser une certaine rhétorique, bien sûr¹⁷ » ? Néanmoins, Henri Meschonnic fait également de la « figure » un objet multiple, qui renvoie selon lui à « l'enjeu du poème », « la figure d'un sujet ». Car la figure est vivante, dynamique, également selon Laurent Jenny, qui choisit le terme de « figural » : « Quant à la définition du figural comme "processus esthétique-sémantique", elle implique que s'y trouvent noués des processus tensionnels et des processus représentatifs¹⁸. » Si, comme il l'affirme, la figure n'a pas le même sens pour chacun d'entre nous, elle fait sens pour tous : « Sur le destin de la figure, son cheminement de sens particulier, nous pouvons diverger, chacun selon son imaginaire, mais nous sommes tous également requis par l'enjeu de la figure. De son succès dépend que chacun retrouve la possibilité d'advenir à lui-même

13 Groupe μ , *Rhétorique générale*, 1970, p. 41.

14 Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, 1995, p. 425.

15 Guillaume, *op. cit.*, p. 452.

16 *Ibid.*, p. 453.

17 Meschonnic, *op. cit.*, p. 422.

18 Jenny, *La parole singulière*, 1990, p. 14.

dans l'éclair d'un sens¹⁹ ». La figure fait naître le sens dans l'esprit du lecteur et, ce faisant, affirme le sujet du texte – car « est sujet par qui un autre est sujet », écrit encore Henri Meschonnic²⁰. Comme nous le disions plus haut, n'est-il pas le propre de l'érotisme, justement, que d'affirmer une subjectivité ?

La notion de figure, au cœur du dire érotique, semble se donner tout en reposant sur une pluralité fondamentale : elle est à la fois thématique, syntaxique et visuelle. Si *figura* désigne à la fois un personnage, féminin ou masculin, et une figure de style, rhétorique, ce terme est encore employé pour désigner une acrobatie, une posture : figure visuelle, mouvement de l'écriture superposée au dynamisme intrinsèque du dire désirant. Nous souhaitons mener une réflexion sur cette polysémie, à partir des différentes figures et figurations de l'érotisme dans la poésie moderne et contemporaine, en réunissant des travaux de chercheurs et de poètes de langues diverses, principalement européennes et du bassin méditerranéen.

MASQUES ET FIGURES

Les personnages érotiques

La figure est d'abord un masque, qui recouvre un personnage, comme on parle de figure héroïque ou de figure mythique : un personnage présent dans le texte mais qui appelle à son dépassement. Henri Meschonnic souligne en effet que « le problème de la figure est d'être une unité à la fois plus petite et plus grande que le texte littéraire, étant une unité de langue²¹ ». L'article de Yannick Pierrisnard évoque ces figures bibliques érotisées par Pierre Emmanuel qui sont à la fois une reprise, un renversement et un « masque » de la subjectivité car « la Bible demeure le paradigme universel et l'inépuisable réservoir des expériences intimes ». Dans l'article « Un corps pour Eurydice : l'éveil de la chair », Julie Dekens analyse quant à elle les personnages d'Eurydice et d'Orphée

19 *Ibid.*, p. 128.

20 Meschonnic, *op. cit.*, p. 428.

21 *Ibid.*, p. 423.

qui, dans deux hypertextes de la fin du xx^e siècle, *Orphée – Cantate* de Roger Munier et *Orphée* de Marie-Jeanne Durry, outrepassent le mythe d'origine en prenant véritablement corps.

Féminines ou masculines, les figures se croisent dans le poème « Psoriasis » de Stella Kokkali, l'éternelle Aphrodite dans le poème de François Drolet « Ma voix ». Particulièrement, la figure de la femme est mise à l'honneur dans l'article de Sofia Leventidou qui souligne que chez Andréas Embiricos, elle « est une clé pour la transformation du monde actuel [. . .], une muse inspiratrice, mythifiée et divinisée de la création poétique et artistique ». La figure de la femme se décline sous la plume du poète grec : femme-enfant ou petite fille, femme-nature, femme-mystère, femme-mère-univers, femme-fleur. On retrouve cette figure multiple dans la série « Cri » de Daniel Aranjó : « fille-gazelle-sœur » (poème 1), « mon amante, mon amie, et ma sœur et ma fille » (poème 3) ou chez María Castrejón, à travers la femme-enfant présente dans les deux poèmes intitulés « *Niñas* » (« Petite fille²² »). La figure revêt des masques plus sulfureux encore, comme celui de la femme fatale : femme chasseresse et animale, chez Éric Brogniet, dans les poèmes « Je suis la chienne originelle » et « La page est vierge où je m'accroupis », ou encore sorcière, chez Françoise Urban-Menninger, dans les poèmes « Femme sorcière » et « Je fus sacrée reine verte ».

On entrevoit les figures érotiques de manière fugace, parfois immatérielle, dans « Elle » d'Alexandre Coly où on « feuillèterai[t] ses lèvres », ou dans les jeux de reflets dans le poème « Le miroir » de Serge Delaive. Elles semblent au contraire dépecées dans « Indifférence » de Lisette Lombé, où sont décrites les « robes [qui] coulent, les robes [qui] roulent ». On peut parler de syncrétisme fantasmatique des figures érotiques du poème « Au solstice d'été » de Véronique Bergen, où elle incarne « 666 belles », et prend tour à tour le masque de l'exotique « Nora », de la Grecque et antique « Clio », ou encore se décline dans des variantes plus contemporaines et post-apocalyptiques : elle se fait « *Atomic girl* ». Les figures de « danseuses », dans le poème « Sadolesbomazoochisme » de Lisette Lombé renvoient à une dualité spéculaire des figures, à la fois plurielles et indissociables.

Les poètes mettent en scène ce plaisir des masques multiples et se jouent de cette superposition. C'est le cas dans les quelques textes d'Ana Rossetti que nous reproduisons (et traduisons) à la fin de cet

22 Toutes les traductions françaises de poèmes espagnols sont de Lucie Lavergne.

ouvrage²³ : la voix poétique s'inscrit toujours dans une pluralité, dans un éclatement, le sujet adoptant tour à tour les masques personnages mythologiques, historiques et bibliques. Les différentes figures se substituent au motif des riches parures recouvrant traditionnellement la femme, tout en subvertissant en filigrane la dimension ornementale de la figure dans le langage poétique. Pour Dominique Maingueneau, les personnages de la littérature pornographique « ne sont appréhendés que comme des êtres désirants. [...] Cela ne signifie pas que tous les personnages soient identiques mais que leurs différences doivent rester superficielles²⁴ ». Ainsi, la déclinaison, la variante, est bien le propre de la figure-personnage : peut-être est-ce pour cela qu'elle semble insaisissable, comme dans la série « Femme enlacée » de Patrick Le Divenah, souvent anonyme comme dans le poème « *De profundis* » d'Irina Breitenstein. Variations autour de la figure qui rappellent un signe hiéroglyphique dans le « D12 » de Gundi Falk, ou le jeu sur les lettres dans « Elle dans le lit » de Serge Delaive.

Les masques changeants et multiples des figures féminines ont pour corollaires les métamorphoses organiques de ceux des figures masculines, tel le « Scarabée » dont les évolutions sont décrites dans le poème éponyme de Sabine Normand. Tout aussi insaisissables, les figures masculines se caractérisent par leur aspect glissant, représenté par « les gouttes de sueur » sur leurs torsos dans « Je regarde tous ces garçons sveltes » de Brane Mozetic et les différentes matières lubrifiantes dont l'homme s'enduit le sexe dans « Vous allez rencontrer des femmes russes » de Johan Grzelczyk. Indissociable de sa corporéité, la figure-personnage masculine est ainsi entièrement représentée par un immense sexe en érection dans le « dessin » de Gundi Falk. Féminité et virilité, plaisir sadique et jouissance, se mêlent enfin de façon caustique dans « Être un homme » ou « Chaussette mouillée » d'Aurélié Dubois. Dans une forme de boucle sans fin, rappelant l'hermaphrodite platonicien, une figure féminine en érection s'apprête à embrocher d'un coup de corne un pénis déjà prédécoupé, avant d'en jouir.

23 Ces textes sont extraits de *Los devaneos de Erato* (1980), dans *Indicios vehementes*, Madrid, Hiperión, 1998, et de *Devocionario* (1985), Barcelone, Plaza Janés, 1998.

24 Maingueneau, *La littérature pornographique*, 2007, p. 55.

POSTURES ÉROTIQUE ET FIGURES ACROBATIQUES
 Mise en scène du corps

Les dessins d'Aurélié Dubois « Petula Binis » ou « S'entendre » montrent bien comment la représentation érotique et la pornographie posent la question de la mise en scène des corps et de leur fragmentation. Figure imposée dans la tradition poétique, la métonymie concentre le regard et la parole sur des morceaux choisis de l'anatomie. Par elle, les corps sont autant dévisagés que démembrés. Ce sont ainsi les « Cuisses », « Le genou », « L'origine du monde », « Le conil », l'anus (« Sans titre ») et « Les aisselles » que dissèque Patrick Le Divenah, l'anus encore dans « L'esthétique des bords » d'Aurélié Dubois, dont le gros rond noir ne peut qu'attirer l'œil. La poésie de Julián Alonso se focalise sur les yeux (« *Tus ojos me miran* ») et les seins (« *Pechos breves* »), de même qu'Eduardo Moga dans « *Amaré tus senos enteros* ». Chez Joaquim Lemasson, cet aspect fragmentaire n'est pas cantonné au seul référent : « Ta peau d'ardoise », les « cils de colt » dans « Tu sculptes l'horizon », mais apparaît dans la forme métrique du monostrophe de « Toi la splendeur cristalline ». Les poèmes « Énigme », « Épilogue », « Approches » d'Olympe Odysée (le dernier est en forme de sexe masculin) et « Je t'écris, j'ai tes fesses » de Charles Pennequin (illustré par une photo) mêlent représentation fragmentaire du corps et dispositif visuel de ces zones érotiques et érogènes. Est-ce cet éclatement du corps désiré qui conduit le locuteur à se projeter, lui aussi, par bribes de chair ? Ou une façon d'exemplifier le constat que la parole érotique ne peut se lancer qu'à corps perdu ? Éros ne laisse parfois plus rien voir d'autre que les palpitations de la chair, comme dans « *Los cuerpitos, esferas, se reúnen* » d'Eduardo Moga. Chaque geste, aussi codifié et répété soit-il, est scruté et, surtout, écouté, ressenti, goûté. Chez ce même poète, par exemple, « les yeux lèchent » dans « *La ropa tendida ha dejado de moverse* », la vulve a un parfum « aigre-doux » dans « *Tiene el cuerpo ancho* », tous les mouvements de la fellation prodiguée au sujet poétique dans « *Te arrodillas, lo capturas* » sont détaillés au point que leur spectacle visuel et sonore – bruitages inclus – est indissociable du plaisir ressenti. Dans « *Me registro los poros, como un niño* » de Julián Alonso, le sujet va jusqu'à observer, comme par un effet de zoom, les pores de sa peau.

Les jeux de lumière participent de cette vision morcelée des corps, tel le jeu sur le clair-obscur dans « *Rincón oscuro* » de Julián Alonso ou les touches de couleurs vives éclairant la fièvre qui s’empare de certaines parties du corps dans « Lanterne grise trouée » de Stella Kokkali et « *Regalo* » d’Antonio Portela. La fragmentation du corps conduit d’ailleurs à sa diffraction. Le poème « *Estamos en gayumbos delante del espejo* » de Juan Antonio González Iglesias fait se refléter le corps du sujet et celui de l’amant dans un miroir, puis entre eux, par effet de contraste. Les dessins de Patrick Le Divenah montrent des corps qui se dédoublent (« Corpus XIII Fusion »), des bras et des torses qui prolifèrent et apparaissent comme les excroissances d’un même corps (« Corpus X Corps à Corps »). Sans cesse démultiplié et reconsidéré, le corps est, telle une fractale, décliné par les paronomases en tête de chaque strophe du poème de Johan Grzelczyk, « Son corps arborescent ». Cela rejoint la pensée de Georges Bataille, selon laquelle la poésie « mène au même point que chaque forme de l’érotisme, à l’indistinction²⁵ ». Les membres finissent par se confondre, tel le poing et l’anus dans « Protège-moi » d’Aurélié Dubois. Ils peuvent aussi se liquéfier et céder la place aux sécrétions, tel le sperme qui joint la peau des joues du sujet à celle du ventre de l’amant dans le poème « C’est seulement à des milliers de kilomètres » de Brane Mozetic, s’étale en une « mer toute blanche de méduses » chez Julián Alonso, et annule les contrastes dans le poème d’Éric Brogniet, « Sous vos doigts légers ». La représentation fragmentée du corps rappelle la « posture » évoquée par Roland Barthes dans son ouvrage *Sade, Fourier, Loyola* :

Le code érotique est composé d’unités [...]. L’unité minimale est la posture ; [...] il suffira d’indiquer qu’outre les actes proprement sexuels (permis et réprouvés) il faut ranger dans ce premier inventaire toutes les actions et tous les lieux susceptibles d’allumer “l’imagination” du libertin²⁶.

Ainsi, l’article de Carole Viñals montre combien « la voix suggère [...] des corps monstrueux, aux membres gigantesques », comment par la description de son érotisme, le sujet se dit, car « la sexualité est ce qui lui permet de comprendre, de connaître et d’éprouver en toute intensité et sans *a priori* ». Elle évoque bien sûr l’homosexualité de Jaime Gil de

25 Bataille, « Avant-propos », *Les Larmes d’Éros*, 1971, p. xxi.

26 Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (1971), 1980, p. 31-32.

Biedma et la manière dont l'érotisme permet une rupture avec la tradition poétique, en Espagne. La même rupture est envisagée dans l'article de María Castrejón, par ce qu'elle appelle le « pouvoir de l'érotisme » : rupture du patriarcat qui a pour principal instrument le corps des femmes, les postures qu'elles prennent, les mots par lesquels elles les disent, utilisés comme autant de subversions. Cette transformation du sujet et de son corps, *via* l'érotisme, est peut-être à l'origine des métaphores animales ou des réifications chez Antonio Portela (respectivement dans « *el intratable* » et « *cuerpo* »).

Dans l'article de Carole Viñals, encore, il est question des archaïsmes qu'utilise la voix poétique, mais aussi de la syntaxe polie et classique de Biedma en décalage avec la crudité du lexique : la figure de l'érotisme serait-elle le grand écart ? Faut-il y voir un rapport entre cette posture risquée, sans doute, mais dynamique, et l'enjambement dont Bernadette Hidalgo souligne la fréquence chez María Ángeles Pérez López ? De même, les longs phrasés, la mise en place du dialogue (*je – tu*) apparaissent comme d'autres postures, variantes du grand écart, de l'extension. Les sexes enflent, croissent, s'étirent, s'insinuant dans les textes à la manière de floraisons dardées. Le sexe masculin se fait « liseron vivant » chez Julián Alonso (« *Enredadera viva* ») ou arbre entouré de « fougères moites » dans « Alanguí dans les nœuds de tes dreads » de Joaquim Lemasson ; le sexe féminin est une fleur qui « monte » d'entre les cuisses dans « Au son du ondour » de Sabine Normand. Enfin, si l'écart est empêché, d'autres postures excitent tout autant le désir, comme dans « Je suis parfois votre entrave » d'Éric Brogniet.

En s'écartant, les corps ouvrent sur un espace plus large, le monde, car « l'espace corporel métaphorisé signifie la capacité de l'homme et de la femme à inventer et à explorer de nouveaux mondes » (Bernadette Hidalgo). Dans les poèmes « Qu'est-ce qui s'est passé ? Je suis allé » de Brane Mozetic, « Or l'ombre moelleuse » de Trihn Lo, « L'œil » et « Amour parfait » de Camille Aubaude, l'évocation d'un espace-temps (la nuit, le passé) permet le récit de l'expérience érotique, dont les sensations impriment le corps. Chez María Ángeles Pérez López, celles-ci apparaissent dès le titre du recueil : la chair et le froid, dont l'« intimité profonde » ramène inévitablement le sujet au « réel sensible ». Sous l'impulsion du désir, les corps revivent, animés par des besoins élémentaires : la faim (Louis Latourre, « Tu me donnes grand faim dans

ton sirop d'agrumes... ») et la soif (Sabine Normand, « Écoute le oud »). « Qu'il est bon de baiser, de se sentir vivant », rappelle Tonio Fonzi, et Lisette Lombé dans « Petite mort un soir de règles » de laisser affleurer les pulsations de l'orgasme.

Ce corps-figure est donc aussi un acte, un mouvement, comme le montre l'article de Serge Martin, dont les articulations ont pour titres des verbes : « glisser, tourner, danser », des gestuelles qui sont au cœur de la poétique de Ghérasim Luca. Si Serge Martin évoque « l'érotisme du pied et de la chaussure », c'est-à-dire le corps comme référent fragmenté, il fait aussi mention des jeux d'homophonie, notamment les allitérations ; jeux que l'on retrouve dans les poèmes d'Opium et Curare (« Je vous phallus Marie », « Sois sang neuf », « Le sexe d'Alexandrin », « Con damné au presbytère »). Ces mouvements allument les sens du lecteur, lui font dresser... l'oreille : une verge tumescence fait « gong » (Joachim Lemasson, « Au croisement des trottoirs en plumes »), tandis que des doigts extirpés d'un vagin font « plop » (Txus García, « Gardes forestiers de service »). Le langage résonne dans notre propre corps et provoque une expérience qui, si elle n'est pas à proprement parler érotique, est en tout cas sensuelle. Parfois une dimension visuelle (comme dans « Au cul ! – *Double sonnet en miroir* » d'Opium et Curare) s'ajoute au plaisir sonore et cérébral de la lecture. C'est bien notre corps de lecteur qui est mis en jeu, qui prend des postures obligées et répétées en lisant le poème, car il est question de « corps dans le langage » et de « langage dans le corps » : l'article de Matthieu Schoeser analyse ce qu'il nomme la « poétique de l'ouverture » de Georges Bataille, assimilant métaphoriquement l'ouverture du livre à la béance des jambes écartées d'une femme. Joachim Lemasson s'inscrit dans cette réflexion par la comparaison de la verge à un « frontispice » dans « Tu es la pulpe de l'audace du jour ». En effet, le plaisir de la langue ne conduit-il pas au plaisir tout court ?

LA LANGUE DE L'ÉROTISME Des figures de style

Le grand nombre de dictionnaires parus sur l'argot érotique²⁷ en témoigne : il s'agit pour les auteurs de se réapproprier la langue. Est-ce au fond ce que Jean-Pierre Verheggen nomme « [s]on Vernaculairheggen²⁸ », cette langue locale qui serait, par le biais de l'érotisme, encore plus localisée, plus intime ? Comme si parler érotiquement méritait une figuration linguistique, un sociolecte, qui symbolise l'écart vis-à-vis de l'énonciation et de la rhétorique communes. La langue se fait aussi malléable que la chair et les muqueuses. Dans son anthologie *L'érotisme dans la poésie féminine de langue française : des origines à nos jours*, Pierre Béarn propose une anthologie de trois pages regroupant les désignations du sexe masculin par les femmes²⁹, puis son envers, celle du sexe de la femme, de trois pages également³⁰. Peut-on parler d'une forme d'autonomie de la langue de l'érotisme ? La créativité polysémique crée une rhétorique de la prolifération. Développée autour d'un terme initial, le sexe féminin, par exemple, ou par le biais de figures, telle l'hyperbole ou la métonymie, elle s'éloigne des procédés euphémisants du discours social. Dans *La parole singulière*, Laurent Jenny énumère : « Une métaphore, un “mot juste”, une plaisanterie, un beau vers, un poème, une trouvaille conceptuelle, un proverbe, un lapsus, autant d'agencements plus ou moins ambitieux et momentanés où se laissent repérer des tensions esthétiques, des modes d'évocation de sens, qui “configurent” (pour employer le mot de Ricœur), l'événement³¹ ».

Les figures deviennent alors le centre du discours et participent d'une mise en scène de l'agrammaticalité du plaisir érotique comme dans « La valse » de Marie Gossart. Claudia Desblaches analyse les particularités

27 Notamment : Delvau, *Dictionnaire érotique moderne par un professeur de langue verte*, 1864 ; Guiraud, *Le Langage de la sexualité – t. 1 : Dictionnaire historique, stylistique, rhétorique, étymologique de la littérature érotique*, 1978 ; Lebouc, *Dictionnaire érotique de l'argot*, 2012.

28 Verheggen, *Stabat Mater*, 1986, p. 145.

29 Béarn, *L'érotisme dans la poésie féminine de langue française : des origines à nos jours*, 1993, p. 449-451.

30 *Ibid.*, p. 452-545.

31 Jenny, *op. cit.*, p. 14.

de la langue d'E. E. Cummings dans les poèmes érotiques, et tout porte à croire que cette « langue érotique » existe bel et bien : oxymore, ambiguïtés, jeux sur les sons et les typographies (le redoublement des voyelles rondes qui rappelle des seins, les irrégularités de la ponctuation). La figure visuelle, ou dessin, et la disposition du texte sur la page participent à la suggestion de l'acte érotique, des figures-personnages et de leur anatomie par des compositions rappelant le calligramme, dont Mark Molk nous offre de beaux exemples. On se rappelle ainsi l'origine calligrammatique de cette poésie érotique française où le sexe est d'emblée tourné en dérision : le « Sonnet pointu » d'Edmond Haraucourt représentant un triangle figurant un pubis (1883) ou encore la fleur de lys du poème éponyme de Pierre Albert-Birot évoquant un sexe masculin en érection (1922). Ainsi, nous retrouvons, chez Joachim Lemasson, la figure du triangle dans le « delta » du poème « Comme une projection de foudre » où il désigne les parties génitales, ou dans l'arc, qui est aussi un sein, dans « La chasse » d'Olympe Odysée. L'aspect schématique et géométrique accordé aux sexes est visible dans les dessins de Gundi Falk. Plus largement, la spatialisation tend à exhiber les variantes de la gestuelle érotique. Le poème « Suave éternité » de Laurent Demoulin joue ainsi non seulement sur les formes (alexandrin, pantoum, vers libres, poème en prose, forme double (« II ») que l'on peut lire de deux façons différentes), mais aussi sur les types de rimes qui s'imposent ici : les rimes embrassées. Rafael Pontes (« *Delicia* »), Julián Alonso ou Diane Descôteaux privilégient la brièveté, tel le haïku pour cette dernière.

Les figures et mises en forme langagière relèvent fréquemment, si ce n'est exclusivement, de la transgression. Yoann Sarrat interroge le potentiel érotique ou sexuel des mots de Pierre Guyotat après une large analyse des différentes acceptions du terme de « figure » : il insiste tour à tour sur l'onomastique, l'allitération et l'assonance, chez un auteur qui, dit-il, « frotte et [...] enchevêtre » les mots. Il s'agit pour les poètes de dévergonder la langue, au sens propre comme dans « *Mi boca en ti se deslengua* » d'Eduardo Moga, comme au figuré en recourant à des énoncés hypocoristiques qui lui donnent une dimension incongrue dans « *Púa de miel, penetro en el chichi* » de ce même poète, ou à des néologismes, mots-valises ou retournements de locutions idiomatiques dans « Écrire le jouir » de Jean-Pierre Verheggen. La langue érotique, que l'on qualifie parfois de légère, prend davantage d'épaisseur, devient une

« architecture » selon le terme de Julián Alonso (poème « *Arquitextura* »), d'où les litanies luxuriantes dans « Je t'octave chandelles slaves, tu me sixtes ballet de mésanges » de Véronique Bergen.

Ces figures du discours renvoient-elles à un véritable travestissement (aliénant) qui rapprocherait l'érotisme de l'énigme ? Chaabane Fadila évoque l'usage du symbole érotique, notamment la coquille, désignant la vulve chez Mohammed Dib, ou encore l'eau, élément ambivalent, qui connote conjointement la vie et la mort, tout en désignant la femme aimée. En somme, parler érotiquement, c'est laisser la parole aux corps : les « chevilles [...] sans voix », « le son d[es] jambes » dans « *En la noche siento que te estremeces* » de María Ángeles Pérez López, les « mots sans mots d'une pure chanson » que murmurent les « huit lèvres » des deux amantes dans « Chant II » de Daniel Aranjó. Ce sont des « corps-rébus » (« Corps de rimes en ruines » de Véronique Bergen) dont le sens que les figures brouillent n'est pas à déchiffrer, ou plutôt, est à laisser foisonner.

De même que Pierre Béarn qui, dans son anthologie dit, à propos de la poésie de Béatrice Kad que « parfois le doute chancelle³² », nous souhaitons interroger le rapport de l'érotisme et de la double lecture. Ainsi, Claire Placial évoque le double niveau d'interprétation, la lecture allégorique du Cantique des cantiques, souvent privilégiée par les exégètes, telle la traduction d'André Lévy, où le vocabulaire sexuel abonde. Le Cantique des cantiques apparaît alors comme la source de multiples adaptations : « métaphore d'une réalité divine plus haute » chez Thérèse d'Avila, qui s'en sert pour dire l'amour divin. Chez Yeats, la jouissance féminine est de l'ordre d'une révélation : Claire Placial commente l'abolition entre « image rêvée et image réelle » ; dans un poème d'Heinrich Heine, intitulé « *Das Hohelied* », enfin un rapport d'assimilation est établi entre les parties du poème et le corps de la femme. Les poètes se prennent en effet au jeu de la langue, en mettant le poème à nu, en le faisant (ad)venir par des débordements métalinguistiques qui pointent ici et là. Les figures se forment avec la langue et surtout avec le sexe : le « verbe [est] humide », pour reprendre les termes d'Antonio Portela dans « *Obscenidad* ». Les mouillures sont une encre qui fuit sur la page dans le poème « J'ai sarclé le ciel » de Véronique Bergen. Elles dessinent des figures, autrement dit « les vingt-neuf lettres » de

32 Béarn, *op. cit.*, p. 236.

l'alphabet espagnol qui « suint[ent] / dans la pâte liquide de l'amour » (« *Hasta el poema llegan, como islotes* » de María Ángeles Pérez López).

Nous avons, enfin, choisi de terminer cet ouvrage par un double entretien, à Ana Rossetti et Daniel Aranjó, que nous interrogeons, l'un et l'autre, sur leur expérience d'écriture poétique érotique, mais aussi sur leur propre conception ou réflexion sur les notions d'érotisme et de figures.

Caroline CRÉPIAT
et Lucie LAVERGNE
Université Clermont Auvergne

BIBLIOGRAPHIE

- APULÉE, *L'Âne d'or ou les Métamorphoses*, Pétrone, Apulée, Aulu-Gelle, Œuvres complètes, t. V, trad. sous la dir. de M. Nisard, Paris, J. J. Dubocher et compagnie, 1843.
- BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola* (1971), Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1980.
- BATAILLE, Georges, « Avant-propos », *Les Larmes d'Éros*, nouvelle édition augmentée, Paris, Pauvert, 1971.
- BÉARN, Pierre, *L'érotisme dans la poésie féminine de langue française : des origines à nos jours*, Paris, Terrain vague, 1993.
- DELVAU, Alfred, *Dictionnaire érotique moderne par un professeur de langue verte* (1864), Bâle, Karl Schmidt, 1995.
- GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1970.
- GUILLERME, Jacques, « Figuratif (art) », *Encyclopédie Universalis*, t. 9, Paris, 1995.
- GUIRAUD, Pierre, *Le Langage de la sexualité – t. I : Dictionnaire historique, stylistique, rhétorique, étymologique de la littérature érotique*, Paris, Payot, 1978.
- JENNY, Laurent, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990.
- LEBOUC, Georges, *Dictionnaire érotique de l'argot*, Waterloo, Avant-Propos, 2012. *Le nouveau Littré*, Paris, Garnier, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique, *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 2007.
- MESCHONNIC, Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995.
- PAVEAU, Marie-Anne, *Le discours pornographique*, Paris, La Musardine, 2014.
- QUINTILIEN, *L'institution oratoire*, Paris, Les Belles lettres, 1976.
- VERHEGGEN, Jean-Pierre, *Ridiculum vitae* (1994), précédé de *Artaud Rimburi*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2001.
- VERHEGGEN, Jean-Pierre, *Stabat Mater*, Montpellier, Cadex, 1986.