

## Nougé, une érotique

ALINE SCHEUREN

### Résumé

L'objectif de ce travail est d'analyser le rapport que Paul Nougé, phare du surréalisme en Belgique, établit entre la perception du corps et l'érotisme. À travers l'étude de quatre poèmes en prose, on arrive à la conclusion que cette relation s'établit à cause du morcellement : le désir a son origine dans la perception fragmentée du corps. Cette vision morcelée se correspond, en fait, avec notre perception réelle de tout objet, puisque jamais un objet ne se livre dans sa totalité à nos yeux : il s'offre à nous selon la position de notre corps dans l'espace.

Mots-clés : *littérature belge, surréalisme, Nougé.*

### Abstract

The aim of this work is to analyze the relationship which Paul Nougé, a principal figure in Belgian surrealism, establishes between the perception of the body and eroticism. By means of the study of four poems in prose, we come to the conclusion that this relationship is established because of fragmentation: desire arises from the fragmentary perception of the body. This fragmented vision corresponds, in fact, to our own real perception of each object, as an object is never displayed in its totality before our eyes: it is offered to us according to the position of our body in space.

Keywords: *Belgian literature, surrealism, Nougé.*

## Introduction

Paul Nougé, figure de proue du surréalisme en Belgique, s'est attaché à étudier le rapport entre la perception du corps et l'érotisme. Dans les quatre poèmes en prose que nous nous proposons d'examiner<sup>1</sup>, cette relation s'établit au moyen du morcellement : le désir naît chez le poète de la vision du corps fragmenté en parties

<sup>1</sup> Nous aborderons ces questions en examinant « La Chambre aux miroirs » (1929), *L'Expérience continue*, Lausanne, L'Âge d'Homme, (coll. Cistric-Lettres Différentes), 1981, pp. 230-245 ; « Ébauche du corps humain » (1932), *L'Expérience continue*, *op. cit.*, pp. 321-330 ; « Esquisse d'un hymne à Marthe Beauvoisin » (1953), *Erotiques*, Bruxelles, Didier Devillez, 1994, pp. 177-188 et « Couteau pour couteau » (1953), *L'Expérience continue*, *op. cit.*, pp. 135-142.

uniquement sexuées. Cette représentation particulière du corps témoigne, en fait, de la manière dont nous percevons tout objet : quand nous percevons un objet, nous en percevons seulement un morceau, car jamais l'ensemble de ses profils ne nous est donné simultanément. Il ne se livre que sous le mode d'esquisses déterminées par la position de notre corps dans l'espace<sup>2</sup>. Manifestant l'absence d'une saisie unique, le morcellement semble alors lié de manière irrémédiable à l'idée de perte.

## 1. Une érotique

En guise de préalable, il faut, selon nous, nous référer, pour comprendre la démarche nougésienne, à la définition que donne Georges Bataille de l'érotisme. Pour le philosophe et romancier français, c'est une activité cérébrale qui tend à qualifier sexuellement des objets, des êtres, des lieux et des moments qui, par eux-mêmes, n'ont rien de sexuel, mais qui peuvent, néanmoins, être considérés comme tels<sup>3</sup>. De même que Bataille, Nougé envisage l'origine du désir comme demeurant dans la subjectivité et l'intellectualité. N'écrit-il pas, en effet, que l'Éros semble toujours « l'occasion d'une série infinie de découvertes, ou plutôt d'inventions touchantes »<sup>4</sup> ? Lorsqu'il devient l'enjeu d'une esthétique, l'érotisme prend alors la forme chez lui d'« une saisie sèche, radicale, de la perturbation sexuelle (et) de sa mécanique »<sup>5</sup>. Aussi, peut-on, sans doute, en parlant de cette érotique évoquer l'œuvre du marquis de Sade ; on verra dans ce dernier un modèle pour le surréaliste belge<sup>6</sup>. L'entreprise de Nougé consiste, dès lors, en une mise à plat du désir – dans ses perversions ou dans ses défaillances –, et qui passe nécessairement, d'abord, par une mise à nu, celle du corps.

### 1.1. La mise à nu

Dans « La Chambre aux miroirs », Nougé décrit de manière très succincte le corps d'une série de femmes et d'un jeune homme qui se déshabillent dans un cabinet médical. Il met l'accent, dans ce texte, sur la mise à nu du corps en répétant à l'envi le vocable « nu », comme si le désir naissait du fait de proférer ce mot : « Si légères toutes

<sup>2</sup> Sa conception de la vision fait de Nougé un « pré-phénoménologue ». Voir : Scheuren, Aline, *Mouvement et éclats de vers. L'écriture du corps dans la poésie de Paul Nougé*, Mémoire de licence en Langues et Littératures romanes, Université de Liège, année académique 2002-2003, pp. 13-35.

<sup>3</sup> Bataille, Georges, *L'Histoire de l'érotisme, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. 8, 1976.

<sup>4</sup> Nougé, Paul, « De la chair du verbe », *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, (coll. Cistre-Lettres Différentes), 1980, p. 131.

<sup>5</sup> De Haes, Frans, « Préface » à Nougé Paul, *Fragments*, Bruxelles, Labor, (Espace Nord), 1995, p. 17. [Anthologie].

<sup>6</sup> Sade en tant qu'écrivain érotique constitue pour le mouvement surréaliste une référence incontestable.

deux mais à peine *nues* », (p. 238), « Mais quand je me retourne, elle est toute *nue* » (p. 239), « Elle est *nue* sans peine » (p. 239)<sup>7</sup>.

En consacrant la transgression de l'interdit de la nudité, la parole ajoute à l'excitation et, plus encore, elle la tend en véritable ressort de l'érotique nougéenne. Elle témoigne, également, de la manière déplacée et ostentatoire dont la femme, une fois dévêtue, peut afficher sa nudité : « elle est sans hâte, elle se promène nue, plus nue qu'il semble possible » (p. 240). Ici, se trouve entièrement dévoilée la part de mystère que contient, d'ordinaire, la mise à nu. Le déshabillage se construit en effet, selon Barthes, comme un récit fondé sur l'élucidation d'une énigme : « dès le début le dévoilement d'un secret promis, puis retardé («suspendu») et finalement à la fois accompli et esquivé »<sup>8</sup>. En offrant en dernier lieu leur sexe aux regards, les participantes – qu'elles soient gênées ou à l'aise – respectent l'ordre dans la succession des étapes qui président au déshabillage, indispensable pour que soit maintenue à son comble la tension. Spectateur et exécutrices partagent, ainsi, un même savoir sur le sexe fondé sur le secret de cette révélation : la vérité du sexe dévoilé. Vérité qui se trouve répétée à chaque fois que le mot « nu » apparaît.

Par ailleurs, ces mises à nu font l'objet d'une appréciation qui laisse deviner le goût d'un œil connaisseur. La plupart des portraits de « La Chambre aux miroirs » bénéficient ainsi d'une évaluation positive ou plutôt jouissive, comme en attestent ces différents adjectifs et adverbes : « admirable », « beaux », « délicieuses », « splendides », « merveilleusement ». Reconsidérant aussi de manière neuve, ironique et provocante le rapport de l'âge et de l'activité sexuelle, Nougé réalise le dernier portrait « pour ceux qui s'étonnent que l'on puisse faire l'amour avec de vieilles femmes » (p. 245). Toutefois, il convient de signaler que, parmi les rares qualités mentionnées qui ne relèvent pas du physique, l'intelligence est celle qui revient le plus fréquemment sous la plume du poète : « une dame très grande, jeune, l'air intelligent » (p. 232), « mince, peau hâlée sur tout le corps, sportive, intelligente, plutôt pauvre » (pp. 233-234), « pauvre, intelligente, digne, c'est une musique réservée, délicieuse » (p. 241), « seize ans, si maigre, élégante, intelligente » (p. 243). Ce type de portraits, qui associent à des éléments ayant trait en majorité à l'érotisation du corps, ceux qui concernent l'esprit, produisent un effet d'incongruité que Sade prisait déjà<sup>9</sup>. Sans doute, l'intelligence, la faculté de comprendre, attise-t-elle le désir du poète tout autant que la

<sup>7</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>8</sup> Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, (coll. Points), 1970, p. 162.

<sup>9</sup> « La plus sublime gorge, de très jolis détails dans les formes, de la fraîcheur dans la peau, du dégageant dans les masses, de la grâce, du moelleux dans l'attachement des membres, une figure céleste, l'organe le plus flatteur, le plus intéressant, et beaucoup de romanesque dans l'esprit », Sade, cité par Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, p. 25. Ce portrait est ironique quand on sait que ce n'est pas pour leur esprit et, encore moins, pour leur sentimentalité que les victimes sadiennes sont choisies.

blancheur d'une main ou la courbe d'une hanche, tant il est vrai que l'amour requiert aussi un certain degré de connaissance et d'invention poétique.

### 1.2. *Le souvenir*

Dans « Esquisse d'un hymne à Marthe Beauvoisin », l'Éros est, d'abord et avant tout, fondé sur la réminiscence. Nougé s'emploie à évoquer ses premiers souvenirs de Marthe, son épouse. Mais, à l'orée de l'« Hymne », au moment même où le poète tente de se rappeler la première fois qu'il a vu son corps, celui-ci se dérobe aux regards :

Quand t'ai-je vue pour la fameuse  
PREMIÈRE FOIS ?  
Je ne te vois plus tout entière (p. 181).

Le souvenir de cette expérience originelle se trouve, d'emblée, frappé d'incomplétude. Par conséquent, la vision initiale, qu'a pu avoir Nougé du corps de Marthe, semble inexorablement perdue pour lui ; elle se rapporte manifestement à une expérience primitive – nécessairement considérée comme plus complète – qui, seule, a pu lui offrir l'occasion d'apercevoir le corps entier de sa muse. Bien qu'impuissant à décrire ce corps dans sa totalité, le poète ne renonce pas pour autant : « Je ne te vois plus tout entière / *mais* ta lèvre inférieure qui tremblait / l'étonnante blancheur de ton front » (p. 181)<sup>10</sup>. Il découpe le corps de sa femme, le réduit en petits morceaux dans l'espoir que Marthe ne disparaisse plus. La sélection des parties du corps est, par ailleurs, déterminée en fonction de l'attrait particulier qu'elles exercent sur lui : un tremblement, l'intensité d'une couleur. Ces éléments désignent Marthe, sinon comme quelqu'un de maladif ou d'émotif, du moins comme une personne fort singulière. Singularité de son apparence que viennent renforcer son habit et son parfum. Elle est, en effet, vêtue d'un manteau jaune dessiné par Poiret et porte l'odeur du Jiky, « ce parfum mâle / ce parfum de gousse » (p. 181). Privilégiant ainsi le détail au détriment de la vue d'ensemble, le morcellement plutôt que la totalité, Nougé s'efforce de rendre compte de ce qui, dans l'aspect extérieur de Marthe, fait d'elle quelqu'un de *remarquable*.

Le poète belge établit, en outre, des correspondances entre des lieux et des morceaux de corps<sup>11</sup>. Le corps morcelé de Marthe, victime de cette remémoration libido-topographique, se confond ou se superpose aux rues et aux quartiers de Bruxelles. Nougé s'attaque, dès lors, à l'intégrité non seulement du corps, mais aussi des lieux. Il modifie leur représentation en projetant sur l'un et l'autre leurs qualités respectives : le corps devient espace ; le lieu, érotique. On ne sait plus qui du lieu ou du corps prend en charge le libidinal. Le désir court à travers la ville, et Bruxelles devient le théâtre de

<sup>10</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>11</sup> Rappelons que ce texte a été écrit sur le verso d'une carte géographique. Ce qui convient, à merveille, pour un hymne qui se présente comme un voyage dans Bruxelles.

tendres et de violents ébats. Les paysages sont, alors, gagnés par la métaphore sexuelle : « de la rue Saint-Jean enfilée par un grand soleil oblique / vers la sixième heure de l'après-midi » (p. 185). Mais bien vite, l'amant comblé fait place au promeneur solitaire qui doit se contenter d'un flot de souvenirs parfois confus : « J'ai peine à retrouver les sentiers de notre vie / tant ils sont nombreux » (p. 183). Se devine, alors, la souffrance d'un cheminement à travers les dédales d'un amour compliqué. Ce parcours ressemble *in fine* à un formidable jeu de piste, dont un des moments-clefs se situe, sans doute, dans l'allusion à l'amour des deux protagonistes pour Yvonne<sup>12</sup>. Son nom boucle, en effet, la liste que dresse Nougé de ses maîtresses qui comprend, en outre, « la nuée des petites et des vieilles filles » (p. 187). Et la parole de se répéter encore, de se perdre finalement dans les Paulette, les Jeanne et autres Billy qui ont *marqué* l'esprit et le corps du poète.

### 1.3. La violence érotique

Sans doute, Nougé est-il parvenu à la meilleure expression de cet Éros, qui associe violence et désir, dans ce texte célébrant son amour tendre et, en même temps, brutal pour Marthe. L'ambivalence de son sentiment va, d'ailleurs, se marquer dans le chromatisme de son « Hymne ». Se crée, en effet, autour de la figure de sa femme un fort contraste entre le blanc de la robe et le rouge de ses « règles cette fois-là ». Cette opposition blanc/rouge finira par se résoudre dans un corps à corps des amants, alors que la radio, toute proche, donne des nouvelles de « l'atroce » guerre d'Espagne :

je t'enfonçais aussi mon doigt  
et que toi tu m'enfonçais aussi le tien  
– ton ongle luisait de vernis rose – (p. 183).

Nougé met côte à côte la violence effroyable des hommes armés et celle, tendre et délicate, des amants. Confrontés à ce réel terrifiant, ces derniers exerceraient un pouvoir de création chromatique. Pourquoi ne pas, en effet, voir dans la teinte rose du vernis à ongle le produit du blanc mélangé au rouge-sang ? La violence de Nougé et de Beauvoisin s'apparente, à la fois, à un art d'aimer et à une forme de langage érotique. Ainsi, sublimée dans l'union de deux corps, la violence devient un moyen d'expression au service de la passion : « – j'ai encore la marque de tes dents / sur mon sexe – » (p. 185). Cette brutalité, le poète en porte l'empreinte dans sa chair, comme une forme d'écriture du désir.

Dans « Couteau pour couteau », qui se présente comme un hommage à une

<sup>12</sup> Selon Smolders, « Nougé eut pour la chanteuse Yvonne Georges, maîtresse de Marthe Beauvoisin avant d'être la sienne, une affection très sincère. Il admira son courage lorsque, célèbre mais atteinte d'une maladie fatale, elle se retira dans une chambre d'hôtel à Gênes pour y mourir dans l'anonymat le plus complet », Smolders, Olivier, *op. cit.*, p. 31 (notes de bas de page).

certaine Isabelle, la violence amoureuse procède davantage encore de la pulsion de mort. Bien que strictement limitée au domaine de l'intention, celle-ci se manifeste par l'envie qu'éprouve l'amant de tuer sa maîtresse. Ses mains menacent, en effet, d'enserrer le cou d'Isabelle : « Autour de / ton cou blanc / le collier de / mes mains nues » (p. 138). La sexualité prend ici la forme d'un violent désir de possession dont le meurtre serait la plus parfaite expression. Il viendrait comme couronner cette passion tumultueuse et contradictoire : « Un grand ciel orageux / un grand ciel rose et noir : / Isabelle » (p. 141). Étrangler l'objet du désir, c'est également une manière d'en finir avec un amour qui asphyxie : « Je ne dis / que ce que / tu penses » (p. 137). Cette formule témoigne du caractère, à la fois, fusionnel et aliénant de cet amour pour lequel le poète est prêt à sacrifier son verbe en lui déniait toute forme d'individualité. La violence se situe au cœur même du rapport entre le logos et le désir, violence qui transparait, encore, dans le souhait qu'exprime l'amant de mordre le corps d'Isabelle, tout en indiquant vouloir limiter sa voracité à la phalange de son auriculaire gauche.

## 2. La perversion

La perversion sexuelle participe de cette violence érotique au travers de l'acte de la transgression. Dans la poésie de Nougé autant que dans les romans sadiens<sup>13</sup>, l'acte de la transgression peut, en effet, être considéré comme pervers dans la mesure où il sert des pulsions de mort et où il est le signe d'un dérèglement de la libido. Dans l'érotisme nougéen, le voyeurisme et la stratégie de la coupure sont les perversions principalement représentées. La violence n'est plus de l'ordre du simple souhait, mais de l'accomplissement d'un fantasme qui implique la violation d'interdits : soit épier, soit découper le corps. Selon Bataille, grand spécialiste de l'érotisme, en contrevenant aux interdits, même de manière fantasmée, on renoue avec la violence qu'ils avaient pour mission d'éliminer<sup>14</sup>. Éros et Thanatos constituent ainsi deux forces conjointes à la base de l'écriture nougéenne.

### 2.1. Le voyeurisme

Pour Nougé, le voyeurisme exploite la propriété qu'a l'organe de la vision de recevoir le message de l'excitation à l'origine du trouble sexuel : « L'œil, principal organe érogène. L'œil bande. L'œil bande avant le sexe. Il arrive même que l'œil bande seul »<sup>15</sup>. Cette perversion dévoile en outre, selon les dires du poète, les fondements sur lesquels repose l'érotisme :

<sup>13</sup> Sade transgresse la plupart des interdits et, en particulier, ceux qui concernent la famille ou le sacré.

<sup>14</sup> Bataille, Georges, *op. cit.*

<sup>15</sup> Nougé, Paul, « Notes sur l'érotisme », *Érotiques, op. cit.*, p. 172.

(Le *voyeur*: À la racine de l'érotisme : le mouvement, préfiguration, espérance du coït, de la conjugaison.

Un déshabillé, – une image « pornographique », prétexte à imaginer le passage de l'immobile à l'animé.

Supériorité ici du cinéma – ou restriction des mouvements possibles. De toute manière, économie d'imagination, allant presque à la limite dans la partouze. Là, perte certaine.

Il s'agit, comme pour l'efficacité poétique, d'observer un juste milieu, un instant de rendement maximum, un point d'équilibre difficile à ne pas manquer)<sup>16</sup>.

Il semble que le déshabillage, pour le voyeur, soit l'occasion d'une mise en scène qui suscite l'imaginaire érotique aux moyens de poses lascives suggérant le mouvement, et non de contraindre cet imaginaire au moyen de représentations trop explicites. La manière dont le désir tire parti de cette image pornographique se renouvelle, car « elle semble l'occasion d'une série infinie de découvertes, ou plutôt d'inventions touchantes »<sup>17</sup>. Ainsi, pour qu'une image érotique et/ou poétique soit efficace, il faut trouver ce « juste milieu », cet « instant de rendement maximum ». Enjeu d'un défi visant un résultat optimal, le désir qui naît de cette image est l'objet d'une expérimentation, dont la réussite ne se mesure qu'à l'épreuve d'une tumescence qui a été maîtrisée.

En occupant une position hors champ, le voyeur Nougé<sup>18</sup> *se prémunit* du spectacle qui lui est offert. Sans doute, cherche-t-il, de la sorte, à se préserver d'une quelconque émotion qui pourrait le trahir, son leitmotiv étant la maîtrise dans l'expression des sentiments : « (Ma caractéristique intellectuelle peut-être essentielle : ne jamais perdre le contrôle, jamais de laisser-aller, de spontanéité, même dans la colère, ni en faisant l'amour) »<sup>19</sup>. Dès lors, les corps sont, sans doute, montrés uniquement comme découpés parce que, précisément, ils sont regardés par un voyeur, qui ne peut les surprendre nus qu'à travers le(s) miroir(s) aux dimensions restreintes présent(s) dans cette chambre. Au moyen de cet instrument, le poète peut embrasser l'image de la femme, tout en ayant la garantie de demeurer hors d'atteinte, intouchable. Cela étant, il se condamne à buter toujours contre l'apparente nudité de la femme, son extériorité foncière.

<sup>16</sup> Nougé, Paul, *Journal (1941-1950)*, suivi de *Notes sur les échecs*, Bruxelles, Didier Devillez, 1995, pp. 111-112.

<sup>17</sup> Nougé, Paul, « De la chair du verbe », *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 131.

<sup>18</sup> Irène Hamoir mentionne, dans son roman policier parodique *Boulevard Jacquain*, l'usage particulier du miroir que Nougé, voyeur invétéré, privilégie lors d'examen médicaux : « Pendant que, le dos tourné, il se lavait les mains, la jeune femme déposa sur une chaise longue chromée, à courroies sombres, sa veste de tailleur, sa jupe, son slip [...]. À l'insu de la malade, il suivait ses gestes dans le miroir. Singulièrement embarrassée, elle hésitait, s'accrochait à une boutonnière pourtant sans malice et, maladroitement, se retournait ». Irène Hamoir, citée par Smolders, Olivier, *Paul Nougé. Écriture et caractère. À l'école de la ruse*, Bruxelles, Labor, (coll. Archives du futur), 1995, p. 46.

<sup>19</sup> Nougé, Paul, *Journal (1940-1951)*, op. cit., p. 26.

## 2.2. La stratégie de la coupure

La stratégie de la coupure lie inextricablement la sexualité à la mort. Comme c'était le cas avec le voyeurisme, on passe de la violence amoureuse à la perversion sexuelle. Se développe, en effet, autour du corps une fascination qui confine, à bien des égards, au morbide. Sous l'emprise de Thanatos, Nougé fait de la femme sa créature et lui dénie, ainsi, toute existence en tant que sujet : « je t'ai construite de tes / minces chevilles jusqu'à / la pointe de tes seins [...] / et pour l'éternité / Éthéria / jusqu'à l'éternité »<sup>20</sup>. Substituer au corps « naturel » un corps « inventé » constitue, sans aucun doute, un acte pervers. De la même façon, en faisant subir un même morcellement à tous les corps féminins, le poète les réduit à de simples étendues à parcourir et à diviser. Dans l'érotisme, il est, en effet, nécessaire, selon Bataille, que la femme soit considérée comme une matière inerte, un objet mort, « une chose afin que le désir compose une figure qui lui réponde »<sup>21</sup>. Poussée à son comble, cette attirance pour le corps trouve son ultime réalisation dans la peinture de scènes d'homicide<sup>22</sup> : « Je voyais cette bouche rester entrouverte [...]. Ma main s'acharnait avec une violence croissante qui était presque de la brutalité [...]. Mon regard descendait le long de son corps étrangement tendu et révolté [...]. J'ai à nouveau dans les yeux ce visage blanc troué de noir »<sup>23</sup>. Il ne fait aucun doute que pour Nougé, le corps mort, se présentant sous une forme extrême de nudité<sup>24</sup>, exerce un pouvoir singulier d'attraction, éminemment érotique : « le parfum de mort de la sexualité en assure toute la puissance. C'est le sens de l'angoisse, sans laquelle la sexualité ne serait qu'une activité animale, et ne serait pas érotique »<sup>25</sup>.

Associer la sexualité à la mort n'est pas neuf, tandis que construire un imaginaire autour de l'outil d'écriture<sup>26</sup> qui préside au découpage de la matière corporelle permet de renouveler judicieusement ce thème. L'acte même d'écrire relève de cette stratégie de la coupure puisque écrire, c'est nommer, distinguer une chose d'une autre et, donc, opérer, au moyen des mots, un découpage des réalités extérieures. Cette conception perverse de la pratique littéraire propre à Nougé, mais qui renvoie à la définition même de l'acte d'écriture, repose sur un plaisir intense de la coupure, qui se repère aisément

<sup>20</sup> Nougé, Paul, « Les Cartes transparentes », *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*, Lausanne, L'Âge d'Homme, (coll. Cistres-Lettres Différentes), 1983, p. 17.

<sup>21</sup> Bataille, Georges, *op. cit.*, p. 124.

<sup>22</sup> Campagnoli, Ruggero, « Il sesso in scatola di Feldheim » in Soncini Fatta, A. (dir.), *Paul Nougé : pourquoi pas un centenaire ?*, Actes de l'Université de Bologne (juin 1996), Bologne, Clueb, (coll. Bussola Belcèil), juillet 1997, p. 256.

<sup>23</sup> Nougé, Paul, « Le Carnet secret de Feldheim », *Érotiques, op. cit.*, pp. 13-15.

<sup>24</sup> Lévine, Éva et Touboul, Patricia, *Le Corps*, Paris, Gallimard, (coll. Corpus), 2002.

<sup>25</sup> Bataille, Georges, *op. cit.*, p. 88.

<sup>26</sup> Blanchot note, en effet, que « l'étymologie courante fait de l'écriture un mouvement coupant, une déchirure, une crise. C'est simplement le rappel de l'outil propre à écrire qui est aussi propre à inciser : le stylet », Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 39.

dans « Instantané ». Le verbe y est représenté, de manière métaphorique, par le couteau :

Le fin couteau droit  
trop affilé  
ah! vraiment plonge plonge  
dans la chair trop ferme trop blanche  
  
Froide fécondité du fin couteau  
belle chair des certitudes voici le fin couteau<sup>27</sup>.

La répétition de certains termes (« plonge », « trop ») donne à entendre cette satisfaction à entailler une chair qui résiste et à, ensuite, lever le voile sur les profondeurs béantes. Comme le couteau qui saigne à blanc la matière organique, le verbe semble capable de mettre en pièces les certitudes. La métaphore du couteau illustre ainsi le pouvoir de destruction, la vertu agressive dont sont dotés les mots<sup>28</sup>. Nougé reconnaît, en effet, au verbe la force d'un vouloir-attaquer, notion qu'il emprunte à Gaston Bachelard dans *Lautréamont*<sup>29</sup>. Il reprend à son compte ce qu'il en dit en notant, dans son journal, cette citation du philosophe : « Le vouloir-attaquer de Lautréamont est [...] dramatique et incertain. Il s'anime dans le dualisme de la peine et de la joie ; on le retrouve dans la dualité des instincts érotique et agressif »<sup>30</sup>. Ce dualisme (peine/joie) qui réunit, en même temps, l'écriture et l'Éros apparente une fois encore le poète à Sade. Tous deux entendent centrer, à la fois, le mot et le désir sur « l'instant agressif ». Aussi, pourra-t-on avancer que Nougé, lui, se contente de nommer – c'est-à-dire de trancher – le corps à défaut de pouvoir accéder à la chambre, à la femme désirée. L'altérité demeure, alors, entière. Ainsi, le poète crée-t-il une écriture de la perversion, autour du voyeurisme et de la stratégie de la coupure, fondée sur la parole en tant que médium du fantasme.

### 3. L'obscénité

Il nous faut, à présent, considérer le rapport de la nudité à l'obscénité dans la mesure où celle-ci est une composante majeure de l'érotique nougéenne qui se situe à

<sup>27</sup> Nougé, Paul, « Instantané », *L'Expérience continue*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>28</sup> Nougé écrit, en effet, dans son journal : « L'essentiel, pour le surréalisme, sera de centrer le mot sur l'instant agressif, en se libérant des lenteurs du déroulement syllabique où se complaisent les oreilles musiciennes », Nougé, Paul, *Journal (1941-1950)*, *op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>29</sup> Bachelard indique, dans cette étude, que l'œuvre de Lautréamont met en scène le complexe de la vie animale, c'est-à-dire l'énergie d'agression : « chez Lautréamont, l'animal est saisi non point dans ses formes, mais dans ses fonctions les plus directes, précisément dans ses fonctions d'agression. Alors l'action n'attend pas. L'être ducassien ne digère pas, il mord ; pour lui, l'alimentation est morsure. Le vouloir-vivre est ici un vouloir-attaquer », Bachelard, Gaston, *Lautréamont*, Paris, Corti, 1956, p.10.

<sup>30</sup> Nougé, Paul, *Journal (1940-1951)*, *op. cit.*, p. 12.

la limite du « foyer repoussant de l'érotisme »<sup>31</sup>. L'obscénité réside, avant tout, pour Bataille<sup>32</sup>, dans la relation qui s'établit entre un objet et l'esprit d'un sujet. Ainsi, la nudité n'est pas en soi obscène, mais elle peut le devenir pour un individu. Il s'agit, alors, d'une forme d'animalité que laisse entrevoir « le corps nu d'une jolie femme [qui] émeut dans la mesure où il est obscène [...], où son animalité répugne sans excéder néanmoins les limites de l'horreur que la beauté rend à la fois tolérable et fascinant<sup>33</sup> ». Parce que précisément l'homme s'est fait homme par horreur de l'animalité naturelle<sup>34</sup>, renouer avec cet état crée, chez lui, un sentiment trouble. Dans « La Chambre aux miroirs », la nudité devient obscène en raison de l'attrait particulier du personnage masculin pour la pilosité abondante des aisselles ou du sexe des femmes, pour ce qui constitue, en fait, leur animalité apparente : « touffes des aisselles assez riches » (p. 231) ; « la toison courte, sombre et bien marquée » (p. 236) ; « la toison est souple, brune, soyeuse » (p. 238) ; « de larges touffes sombres » (p. 244). Les termes « touffe » et « toison » servent, d'ailleurs, aussi à décrire le pelage des animaux. Entrevoir l'animalité du corps nu suscite, sans aucun doute, chez Nougé un désir trouble et un sentiment de fascination.

L'obscénité de la nudité dans ce texte vient, aussi, du fait que le poète expose la femme nue aux regards de tous. Nougé nous livre, en effet, les moindres plis d'une intimité dévoilée. De ce fait même, l'obscénité ne réside déjà plus dans l'indécence d'un regard qui déshabille, mais dans le dévoilement de l'intime. Pouvant, en outre, tabler sur la complaisance de certains sujets, l'homme découvre ce qui lui restait encore caché, c'est-à-dire ce qu'il ne pouvait voir sans que les femmes ne le montrent elles-mêmes :

Elle croise les bras mais ne cache pas ses seins dressés (p. 236).

Calme, la mère, retroussant la robe par-dessus la ceinture, m'offre les cuisses blanches, jeunes, charnues, glabres et délicieusement faites, de sa fille étendue qui, sans mot dire, sourit (pp. 238-239).

Mais quand elle se rhabille, soudain elle m'offre tranquillement son torse nu, ses mamelons forts et roses, et la naissance d'un nombril délicatement formé (p. 243).

La femme est ainsi renvoyée à son propre exhibitionnisme qui contribue à

<sup>31</sup> Selon Bataille, l'érotisme est ce qui distingue l'homme de l'animal. Or, l'obscénité du corps nu renoue avec une forme d'animalité. Cependant, elle reste érotique car « la nudité a [...] le sens, sinon de la pleine obscénité, d'un glissement », Bataille, Georges, *op. cit.*, p. 127.

<sup>32</sup> Bataille, Georges, *op. cit.*

<sup>33</sup> Bataille, Georges, *op. cit.*, p. 129.

<sup>34</sup> « L'obscénité n'est d'ailleurs elle-même que cette animalité naturelle, dont l'horreur nous fonde humainement », Bataille, Georges, *op. cit.*, p. 129.

donner un sens obscène à la nudité. Si l'obscénité se définit comme une relation entre un objet et l'esprit d'un sujet, elle est d'autant plus marquée que la femme qui est regardée est consentante. Une complicité s'installe, comparable à une espèce de réciprocité du désir, qui ne doit pas, pour autant, nous faire oublier le rôle prépondérant que joue le regard de l'homme dans « le glissement de sens » que connaît la nudité dans ce texte.

L'obscénité du corps nu est rendue plus criante encore par l'effacement du décor. Se focalisant uniquement sur la nudité du corps, le personnage masculin ne prête, en effet, aucune attention au lieu dans lequel il se trouve – la chambre aux miroirs – et en oublie même de mentionner la présence du ou des miroirs. En appliquant, semble-t-il, à sa poésie les techniques photographiques, Nougé décrit le corps « en gros plan » : « Seins assez gros un peu tombants, aréoles à peine marquées, mamelons rentrés » (p. 231). Cette focalisation du regard sur le corps nu paraît, alors, obscène à l'égal de celle du cinéma érotique, voire pornographique : « *Fragments* des corps en action. Gros plan. Le cheminement d'une goutte sur une cuisse tressillante de spasmes »<sup>35</sup>. Comme dans la pornographie, le corps est réduit, au moyen du gros plan, à sa seule existence, à l'obscénité de sa nudité.

### 3.1. Le « gros plan »

Si Nougé applique la technique de la focalisation à la description littéraire, il l'emploie, à plus forte raison, en photographie. Le gros plan, il en use, en effet, lorsque Jane Graverol pose devant son objectif. Ces tirages « indécents » illustrent l'obscénité dont peut faire preuve l'œil du poète. Le paysage s'efface derrière la peintre pour qu'elle envahisse la totalité du champ. Elle confiera plus tard son sentiment à ce propos :

Je me sentais sous la menace de son regard braqué sur ma nuque [...]. Il me manœuvrait semble-t-il comme un objet, non pas un animal, mais une pierre [...]. Je pense encore à ce regard. Que regardait-il vraiment ? Parfois je me sentais sous ce regard transparente comme la vitre bien lavée, et parfois, presque obscène, il me collait à la peau désagréablement<sup>36</sup>.

Nougé ne voit plus dans Jane Graverol l'amie, mais uniquement un corps de femme qui capte, seul, toute son attention. Il confiera, alors, à l'écrit la mission de soulager son esprit du sujet d'obsession que représente, à ce moment-là, Jane Graverol : « Tu m'obsèdes. J'ai trop pensé à toi. Je n'ai pensé qu'à toi. Il faut que je me débarrasse

<sup>35</sup> Nougé, Paul, *Fragments*, Bruxelles, Didier Devillez, (coll. Patrimoine), 1998, p. 97.

<sup>36</sup> Nougé Paul, *Un portrait d'après nature ou l'histoire telle qu'on la crée*, op. cit., p. 77. Ce texte se présente comme la réécriture d'un carnet autobiographique tenu par Jane Graverol. Nougé y a ajouté des notes personnelles et y a inséré des reproductions des œuvres de la peintre.

de toi<sup>37</sup> ». Ainsi, il semble que l'inspiratrice du désir occupe dans l'imaginaire du poète une place moins importante que celle qu'il accorde à la rêverie érotique et à son écriture. Le poète se sert d'elle comme d'un objet libidinal propre à entrer dans son esthétique érotique. Ce qui importe, ce n'est pas tellement l'obsession de Nougé pour la peinture, mais bien le fait qu'il ressasse un même thème, celui du désir pour le corps de la femme, désir qu'il cherche, sans cesse, à exhiber. La vision qu'il a du corps, le désir qu'il en éprouve se confondent, alors, avec leur écriture : « seins ronds, petits, un peu lourds. Mamelons transparents, roses. Le vrai corail de la littérature » (p. 233). Ainsi, la pratique nougéenne permet au fantasme de prendre corps, le pouvoir du langage étant dans ce domaine sans limites.

### 3.2. *Le dépeçage*

Le dépeçage, qui consiste à montrer le corps dans sa nudité extrême, radicalise la dimension fantasmatique de l'écriture nougéenne. Une analogie s'instaure, en effet, entre une forme d'exhibition obscène du corps et la pratique sadique – même imaginaire – du dépeçage. Le poète se déclare, en effet, partisan d'une description érotique « soutenue par une connaissance des corps qui soit « de dessous la peau »<sup>38</sup> ». En mimant ainsi le dépeçage, il dévoile, dans « Ébauche du corps humain », l'intérieur du corps que la peau cache aux regards. Sont, en effet, détaillés successivement organes, système nerveux et sanguin jusqu'à ce qu'apparaisse le blanc squelette : « MAIS / au fond / des / CHAIRS ROUGES / se meut / agile / un / fin / SQUELETTE / de / LUMIÈRE » (p. 328). Le déshabillage, dont il est question ici, atteint une forme extrême de nudité puisqu'une fois dépouillé intégralement de ses organes et de son squelette, le corps disparaît complètement. Chez Nougé, la pratique sadique du dépeçage est réservée uniquement au domaine de la fiction car, comme il le note, « il y a peut-être plus de plaisir [...] à imaginer le dépeçage d'une vierge qu'à la dépecer en réalité »<sup>39</sup>. C'est, d'ailleurs, le propre de l'écriture sadienne que de fonctionner comme catharsis. Le dépeçage désigne, alors, la limite de ce que nous pouvons connaître du corps dans l'imaginaire. Il répond, selon Barthes, au besoin de connaître en profondeur (profondeur fantasmée) le corps de l'autre : « je fouille le corps de l'autre, comme si je voulais voir ce qu'il y a dedans, comme si la cause mécanique de mon désir était dans le corps adverse<sup>40</sup> ». La pratique du dépeçage nous indique que seule compte, pour Nougé, l'écriture du désir, désir inavouable ou fantasmé. Perturbateur de l'ordre établi, il libère le poète (et le lecteur) des limites morales et de celles, tout aussi contraignantes, du corps.

Cette liberté, loin de concerner les seules lois morales ou physiques, s'applique

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>38</sup> Nougé, Paul, *Journal (1941-1950)*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>39</sup> Jean Paulhan, cité par Nougé, Paul, « Notes sur l'érotisme », *Érotiques*, *op. cit.*, p. 175.

<sup>40</sup> Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, (coll. « Tel Quel »), 1977, p. 85.

*in fine* au code linguistique. Nougé la conquiert, avant tout, en confrontant le langage à l'obscénité du corps nu. Il y a, en effet, un jeu – une distorsion – entre la correction de la langue et l'indécence de la nudité. C'est de cette rencontre improbable ou obscène entre une écriture normée, voire précieuse et une vérité crue sur le sexe que naît la subversion. Citons, par exemple, un extrait du fragment trente-sept de « La Chambre aux miroirs » :

Lorsque les froissements du linge se sont tus, soudain je me retourne : la splendeur de ses seins m'atteint en plein cœur. Ils sont singulièrement petits, ronds, sans flétrissures, des seins de très jeune fille, aux aréoles pâles, aux pointes délicates. Et le ventre un peu fort, les hanches étroites offrent des courbes exquises (pp. 244-245).

La crudité de la description ressort, sans doute, davantage si elle est écrite dans une langue châtiée. C'est ainsi que l'œuvre nougéenne semble faire écho, sur un mode mineur, aux romans sadiens. Barthes définit, en effet, la spécificité du plaisir du texte, chez Sade, comme venant

de certaines ruptures (ou de certaines collisions) : des codes antipathiques (le noble et le trivial, par exemple) entrent en contact ; [...] des messages pornographiques viennent se mouler dans des phrases si pures qu'on les prendrait pour des exemples de grammaire. Comme dit la théorie du texte, la langue est redistribuée. Or *cette redistribution se fait toujours par coupure*. Deux bords sont tracés : un bord sage, conforme, plagiaire (il s'agit de copier la langue dans son état canonique, tel qu'il a été fixé par l'école, le bon usage, la littérature, la culture), et *un autre bord*, mobile, vide (apte à prendre n'importe quel contour)<sup>41</sup>.

On le voit, ces deux auteurs répondent à la définition de la modernité littéraire telle que la conçoit Barthes : la présence dans le texte de ces deux bords de la langue en dialogue permanent. Le plaisir de la lecture vient de la présence simultanée dans un même énoncé d'une langue mobile et d'une langue statique, d'un contenu qui outrage et d'une forme normée. La coupure du langage sert, dans l'œuvre de Nougé, une représentation du sexe la plus vraie, la plus *pure* qui soit. Le seul enjeu véritable étant d'affronter l'obscène, cette « torsion irréductible entre sexe et langage<sup>42</sup> », il s'agit de porter atteinte à la langue et d'inscrire la rupture au cœur de la phrase. À la suite de Sade, Nougé cèle une alliance, sous la forme d'une collision, entre Éros et Logos.

#### 4. Une impuissance

Arrivée au terme de cette étude consacrée à l'érotique nougéenne, le thème de

<sup>41</sup> Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, (coll. « Tel Quel »), 1973, p. 14.

<sup>42</sup> De Haes, Frans, « Préface » à Nougé Paul, *Fragments*, *op. cit.*, p. 17.

l'impuissance verbale, qu'on a eu l'occasion de rencontrer dans « Couteau pour couteau » s'impose à nous comme rendant compte fondamentalement d'une interrogation esthétique. Une écriture du désir est-elle possible ? Le langage est-il capable de le transcrire ? Lorsqu'il s'agit d'évoquer le désir ou le sexe, la pratique nougienne semble, en effet, hantée par l'échec du verbe. L'écrivain érotique qu'est Nougé « doit en passer par les mots et ces mots, ou bien lui font simplement défaut, ou, presque toujours, se retournent contre [lui] qui les veut faire servir et brouillent son dessein »<sup>43</sup>. Le poète se livre, néanmoins, à la question lancinante d'un comment dire, avec le plus d'exactitude possible, le corps, le désir, le sexuel, même si son projet fraye, bien souvent, avec l'indicible. Les moyens de susciter le libidinal échappent, en effet, à l'expression à défaut de mots spécifiquement érotiques : « l'étrange pauvreté du vocabulaire érotique ne laisse pas de surprendre »<sup>44</sup>. Et comment mieux témoigner de cette impuissance verbale à évoquer le désir, si ce n'est en montrant l'impuissance sexuelle du personnage masculin dans « La Chambre aux miroirs » ? C'est Nougé, lui-même, qui nous autorise à substituer le sexe à la parole car, selon lui, au commencement était non pas le verbe, mais le désir<sup>45</sup>.

#### 4.1. *L'odorat et le toucher*

Dans « La Chambre aux miroirs », les rapports que l'homme entretient avec les femmes se limitent aux perceptions olfactives et à quelques atouchements. Le temps des préliminaires semble ainsi pouvoir durer indéfiniment. Aussi, le sexe se voit-il esquivé, voire même annulé. Les odeurs, outre le fait qu'elles visent à rendre compte des moindres manifestations du corps, supposent, bien qu'elles soient physiquement impalpables, une relative proximité entre les sujets. Nous pouvons pointer les expressions suivantes : « pas d'odeur » (p. 231), « odeur forte » (p. 232), « un peu d'odeur » (p. 233), « sans odeur » (p. 235), « elle n'a pas d'odeur » (p. 236), « Elle était toute baignée de parfums » (p. 237), « parfumées délicieusement » (p. 238), « elle avait l'odeur de la jeunesse » (p. 239), « parfumée tout juste comme il fallait » (p. 244). Le personnage masculin se contente de sentir l'odeur singulière du corps, qu'elle soit naturelle ou artificielle. Contact des sens intensifié et prolongé par le toucher. Un rapport plus intime entre les personnages se noue, en effet, par le tactile : « Seins très chauds à la joue » (p. 231), « [...] je prends sa cuisse chaude à travers sa mince combinaison de soie » (p. 242).

La dimension sexuelle n'est pas absente – l'homme touche des parties du corps, un sein, une cuisse, fortement sexualisées –, mais réduite à la perception d'une odeur ou à une simple caresse. La perception olfactive et, davantage encore, le toucher

<sup>43</sup> Nougé, Paul, « De la chair du verbe », *Histoire de ne pas rive*, op. cit., p. 133.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>45</sup> Voir Nougé, Paul, *Fragments*, op. cit., pp. 106-107.

signalent, dès lors, l'échec de la rencontre puisqu'ils annoncent des étreintes qui n'arrivent pas à se concrétiser. Dans « Couteau pour couteau », c'est la robe, puis le corps qui empêchent le sexe. Nougé élabore ainsi une poétique de la tumescence, où seule compte la « tension obscure et insupportable »<sup>46</sup> du désir. Ce qui permet à l'expérience du désir d'être encore et toujours répétée. Ainsi, le drame – celui de l'impuissance – rencontré par le poète dans sa pratique trouve un terme dans la jouissance que lui procure l'écriture. Il permet à l'expression du désir d'occuper le pôle d'un champ d'expérimentation à jamais ouvert et fécond. La série des portraits (38) de « La Chambre aux miroirs » rend ainsi palpable l'écriture ressassée du désir. Surabondance d'une parole – fût-elle défectueuse – qui révèle combien la recherche d'une formulation érotique s'avère, parfois, ardue.

Cette difficulté, voire cette impuissance, à exprimer le désir se résoudra, cependant, dans l'illumination poétique qui envahit Nougé devant l'image de Jane Graverol, seule sur un pont, par une après-midi ensoleillée. Cette illumination ne s'opère pas au travers du langage verbal, mais par celui de la photographie, c'est-à-dire l'autre moyen d'expression dont dispose Nougé. La peintre témoigne, ainsi, de la fulgurance de cette révélation qui s'est emparée du poète en 1954 au cours d'une promenade dans Verviers :

Je dois ramener à leurs justes valeurs les moments de cette après-midi qu'il a, par la suite, altérés, illuminés, magnifiés. Est-ce bien, ce jour-là, comme il le raconte, qu'il fit de moi une photographie qu'il aime, que je détestais de prime abord, que je commence à admettre ? Ou bien fond-il en une image continue les instants les meilleurs qu'il a vécus avec moi ? Il me pria de l'accompagner au pont que l'on atteint en passant devant la pharmacie G., que je ne sais pourquoi, il déteste. Passé l'obstacle, son visage changea. J'eus soudain le sentiment d'une vivacité, d'une précision pour le moins surprenantes [...]. Il regarda du côté du soleil, haut encore dans le ciel. J'avais mon tailleur noir. Appuyée au garde-fou, il me pria de lui présenter mon profil gauche. La foule déferlait toujours. Il recula dangereusement en pleine chaussée, malgré les coups de klaxons. Je fermai les yeux. Puis il revint à moi. « Je crois, dit-il, que cette image sera belle ; quel calme, quelle solitude parfaite ! ». Je me gardai de le contrarier. Il avait raison cependant<sup>47</sup>.

Dessais de son inquiétude habituelle, Nougé peut, enfin, goûter le calme et la solitude que constitue, pour lui, la perfection d'une image. Il rassemble en un seul cliché tous les moments merveilleux qu'il a connus avec Jane, toutes les formes de désir qu'il a éprouvées pour elle. Aucun texte, aucune parole ne semblent capables de rendre, dans une telle économie de moyens, la vivacité de Nougé et la précision avec lesquelles il a vu la peintre. L'image de la femme aimée produit, chez le poète, une jouissance, sinon plus intense, du moins différente de celle qu'aurait pu lui procurer l'amour physique : elle lui permet de jouir de l'objet à distance.

<sup>46</sup> Gauthier, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, (coll. Idées), 1971, pp. 209-210.

<sup>47</sup> Nougé, Paul, *Un portrait d'après nature ou l'histoire telle qu'on la crée, op. cit.*, pp. 75-76.

#### 4.2. Le langage érotique

Bien que le sexe soit absent, une rencontre a cependant lieu, mais d'une autre nature : elle prend la forme d'une voix. Cette voix, c'est celle des femmes de « La Chambre aux miroirs » qui répondent aux questions du personnage masculin sur leur profession, leur lieu d'origine ou leur mari éventuel. Aussi, les réponses qu'elles fournissent à ses questions lui donnent-elles l'occasion d'entendre leur voix. Le contenu de leurs réponses importe, en effet, moins au poète que la manière dont se module leur voix : « Une certaine lenteur dans les réponses » (p. 232), « sa voix est rauque » (p. 236), « sa voix provinciale » (p. 237). L'érotisation se trouve attachée non pas à un organe sexuel, mais à la partie du corps la plus immatérielle qui soit : la voix. Mais, percevoir une lenteur, une tonalité, un accent dans la voix n'est-il pas une manière de jouir de l'autre dans une intimité presque égale à celle que pourrait procurer l'amour ? La voix est, en effet, porteuse non seulement d'une identité sexuelle, mais elle est aussi dotée d'une dimension érotique puisqu'elle pénètre le corps de l'autre. Selon Barthes, le corporel et le langagier se mêlent intimement pour donner naissance aux modulations de la voix. Ainsi, le poète cherche-t-il à percevoir dans la voix ce « langage tapissé de peau »<sup>48</sup>, cet aspect éminemment érotique du langage.

Derrière l'impuissance du poète, se cache, enfin, l'angoisse d'un homme qui ne sait pas comment s'y prendre, tant il a de choses à dire : « La page blanche m'effraie / car je dois la couvrir *de tant de signes* » (p. 181)<sup>49</sup>. En prenant le contre-pied de cette image d'Épinal – l'angoisse de la page blanche –, Nougé en dénonce d'abord la stéréotypie, ainsi que la posture d'écrivain qu'elle suppose. Il manifeste ensuite, au moyen de cette expression, sa préférence pour les « signes » plutôt que pour les mots. Le poème se compose alors moins avec des paroles, qu'avec des signes typographiques qui viennent noircir la page blanche. Ces signes, dotés à la fois d'un sens (mot) et d'un corps (caractères d'imprimerie) servent parfaitement, dans « L'Hymne », à restituer les gouttes de vie de Marthe, « ces fragiles menstrues éternelles »<sup>50</sup>. Sur le modèle de l'équivalent sperme/parole que l'on trouve chez Sade<sup>51</sup>, il semble que le sang a, pour le surréaliste belge, la vocation de substitut de la parole poétique<sup>52</sup>. Le verbe est ainsi conçu comme doté d'un potentiel de création à l'égal du liquide séminal ou menstruel. Désir et logos se mêlent l'un à l'autre, si bien que les individus, avec qui Nougé et Beauvoisin ont connu le plaisir, se multiplient. Les noms de Jeanne, de Billy, de Claude, de Jeanne Abel ou de Marcel Duchamp se rencontrent, en effet, dans cet hymne.

<sup>48</sup> Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 105.

<sup>49</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>50</sup> « Les gouttes de ta vie / ou si l'on veut ou si l'on ne veut pas / ces fragiles menstrues éternelles » (p. 181).

<sup>51</sup> Le sperme est décrit, chez Sade, dans les termes qu'on applique ordinairement au discours. Voir Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 35.

<sup>52</sup> Elefante, Chiara, « L'Exégète nageur » in Soncini Fatta, A. (dir.), *Paul Nougé : pourquoi pas un centenaire ?*, op. cit.

Chacun réalise, à sa façon, « l'infini du langage érotique » en faisant « en sorte que le plaisir ne revienne pas là d'où il était parti, mais qu'il se propage, qu'il passe d'un corps à l'autre, à l'image du vers poétique qui s'étale sur la feuille »<sup>53</sup>.

## Conclusion

Nous avons fondé notre hypothèse sur le morcellement en tant que dénominateur commun de la perception et du désir chez Nougé. Cela étant, la fragmentation est-elle toujours, comme nous l'avions laissé entendre dans l'introduction, synonyme de perte ? Même s'il n'est pas évoqué explicitement, si ce n'est dans le titre, le ou les miroir(s) de « La Chambre aux miroirs » situe le morcellement du corps du côté de la représentation car, à partir du moment où il réfléchit le corps nu, il fait de lui un reflet, une image. La question de la représentation que soulève ce motif nous conduit à considérer, sous un angle nouveau, celle de la perception : dans quelle mesure, l'œil ne fonctionnerait-il pas comme un miroir ? Nougé n'écrit-il pas, en effet, que « l'œil saisit tout un paysage dans un miroir parfaitement poli ? »<sup>54</sup>. Il s'agirait alors, pour le poète, de montrer que la perception est déjà représentation, que la vision discontinue est déjà reconstruction. C'est ainsi que le corps de Marthe se présente aussi dans « L'Hymne » comme une représentation : « j'ai encore au fond des yeux l'image de ton dos / plus beau qu'un grand coucher de soleil » (p. 186). Par et au-delà du morcellement du corps, le sentiment de perte fait place, sans pourtant disparaître, à une démarche de reconstruction.

Basée ainsi sur la perception et le désir, l'érotique s'apparente, chez Nougé, à une écriture de la violence. Si cette violence se donne à voir, chez Sade, sous un aspect paroxystique, elle apparaît au niveau de la thématique nougéenne de manière moins brutale, mais tout aussi crue. À la suite de l'écrivain libertin, le poète donne naissance à une langue qui joue avec le sens de l'interdit et de la transgression. En instituant une écriture du fantasme autour du voyeurisme, de l'exhibitionnisme et du dépeçage, en faisant se joindre l'écriture et le désir, Nougé, en particulier, met au jour une parcelle de réalité encore inconnue. Il contribue ainsi à faire du surréalisme cette « grande entreprise expérimentale à la limite des ressources du langage et de l'être »<sup>55</sup> qui vise à modifier l'homme de l'intérieur.

<sup>53</sup> Elefante, Chiara, art. cit., p. 300.

<sup>54</sup> Nougé, Paul, « De la chair du verbe », *Histoire de ne pas vivre*, op. cit., p. 131.

<sup>55</sup> Nougé Paul, *Fragments*, op. cit., p. 49.