

*Magdalena Lubelska-Renouf*

LA POESIE EROTIQUE ET METAPHYSIQUE. LIEU DE RENCONTRE  
ENTRE OSCAR MIŁOSZ ET CZESŁAW MIŁOSZ

SŁOWA KLUCZOWE

kobieta; Eros; piękno; Bóg

Czesław Miłosz (1911–2004) a rencontré Oscar Vladyslav de Lubicz Miłosz (1877–1939) tôt dans sa vie, tard dans la vie du poète français — en 1936. C'était une de ces rencontres qui changent le cours entier de la vie d'un homme, une rencontre décisive, séminale. Ainsi Czesław Miłosz, à l'âge de 80 ans s'est défini (poétiquement et spirituellement) comme l'apprenti de O.V. de Miłosz, son Maître.

Je ne pense pas qu'il faille relater ici par détail l'œuvre, la vie et les gestes de ce grand poète mystique français d'origine polono-lituanienne. Quelques grandes lignes devraient suffire pour saisir l'essence de ce phénomène. Je propose de l'esquisser en trois points, à l'aide de trois dates.

**1901** — Oscar Miłosz fait une tentative de suicide : il se tire une balle dans le cœur sans enlever sa cigarette de sa bouche. Ensuite, après sa guérison, il voyage — en millionnaire désabusé — à travers l'Angleterre, l'Espagne, l'Allemagne, la Russie, l'Autriche, l'Afrique du Nord, la Pologne, l'Italie. Il écrit *Le Poème des Décadences*,

1899, *Les Sept Solitudes*, 1906, *L'Amoureuse Initiation*, roman, 1910, *Les Éléments*, 1911, *Miguel Manara*, 1911, *Méphiboseth*, 1912, *Saül de Tarse*, 1913.

**1914** — Tout comme Pascal, il connaît sa nuit de feu. Une nuit d'illumination mystique qu'il rapporte lui-même dans son *Ars Magna* composé en 1916. En voici un fragment :

Le 14 décembre 1914, vers onze du soir, au milieu d'un état parfait de veille, ma prière dite et mon verset quotidien de la Bible médité, je sentis tout à coup, sans ombre d'étonnement, un changement de plus inattendus s'effectuer par tout mon corps. Je constatais tout d'abord qu'un pouvoir jusqu'à ce jour-là inconnu, de m'élever librement à travers l'espace m'était accordé ; l'instant d'après je me trouvais près du sommet d'une puissante montagne enveloppé de brumes bleuâtres, d'une ténuité et d'une douceur indicible. (Milosz 1961: 29–30)

**1916** — c'est au cours de cette année que Oscar Milosz « rencontre » Einstein et conçoit, par des chemins métaphysiques et religieux, la conception mathématique de la relativité. Dans la préface d'*Ars Magna* (1924) il écrit :

L'auteur ne connaissait pas à cette époque — 1916 — ni les théories de M. Einstein, ni même le nom du grand mathématicien. Cependant, par une coïncidence assez troublante pour mériter l'attention des hommes de sciences, l'Épître, fruit de méditations essentiellement métaphysiques sur le mouvement, renferme toutes les conclusions d'ordre général tirées de la théorie einsteinienne par ses commentateurs, l'espace identifié avec la matière, y étant représenté comme un solide, le temps comme une quatrième dimension, et l'univers comme un corps illimité mais fini, dont les éléments ne se laissent situer que dans la relation qui les lie les uns aux autres. (Milosz 1961: 9)

Cette triple expérience change la vie profonde d'Oscar Milosz. On peut parler désormais d'une ascension spirituelle dont les étapes sont marquées par l'écriture : *Symphonies*, 1915, *Andramandoni*, 1918, *Cantique de la Connaissance*, 1920, *La Confession de Lemuel*, 1922, *Ars Magna*, 1924, *Les Arcanes*, 1927, *Poèmes 1895–1927*, 1929, *Les Origines ibériques du peuple Juif*, 1932, *Les Origines de la nation lituanienne*, 1936, *Psaume de l'Étoile du matin*, 1936, *La Clef de l'Apocalypse*, 1938.

Dès lors, la tâche du poète est fixée : dans ces textes, c'est cette conception métaphysique qu'il va enseigner et illustrer, c'est sur l'itinéraire d'un Noble Voyageur, c'est-à-dire d'un initié, au-delà de l'univers de la relativité et du mouvement, au-delà des apparences, qu'il va concentrer ses efforts... L'enseignement doctrinal, l'enseignement initiatique prend de plus en plus d'importance. (Milosz 1958: 10)

Écrit-il dans une lettre de 1939 à Rolland de Renéville<sup>1</sup>.

L'un de ses élèves, de ses apprentis, est Czesław Miłosz qui toute sa vie soulignait son affinité spirituelle avec O.V de Milosz — son Maître et son Compagnon de voyage. Dans le cycle de neuf poèmes englobés sous le titre *Apprenti*, Czesław Miłosz décrit la vie et l'oeuvre du poète français et en même temps sa propre relation avec lui. Voici quelques passages :

La biographie de cet homme est, à mon avis, aussi importante,  
Que la vie des saints et des prophètes

J'ai cru en la vérité de ses paroles.  
J'étais un adorateur,  
Convaincu que l'on peut reconnaître la grandeur,  
Et que le secret doit être gardé.

J'ai lu l'Épître à Storge comme une révélation,  
En apprenant que le temps et l'espace eurent leur commencement,  
[...]  
O, combien cela a changé mes propres poèmes, qui contemplaient le temps,  
Derrière lequel perçait désormais l'éternité.

Je n'oserais pas endosser le rôle du prêtre,  
Car j'étais seulement un apprenti chez le Maître de l'alchimie.  
(Miłosz 2011: 1276–1281)

Il s'agit d'un apprentissage au sens multiple — poétique, existentiel, mystique. L'apprentissage, ou plutôt l'*initiation* couvre ici de nombreux champs — il est difficile, par l'excès des données dont on dispose, d'énumérer ici les domaines où la pensée de O.V. de Milosz influence et construit l'expérience de son « apprenti » : la vision d'espace et du temps, de la poésie et de la vie, du divin et de l'érotique... En faisant cette liste on se rend vite compte, qu'il s'agit en fait de la totalité de l'expérience — de rien de moins que du Réel.

Bien évidemment, nous ne parlons pas ici de l'imitation mais, j'insiste sur ce terme, de l'*initiation*. Le terme même d'apprenti vient de la tradition alchimique, et ce genre d'initiation est un long voyage dans l'espace et le temps, une quête que l'apprenti doit faire de la manière la plus personnelle et qui exclut l'imitation.

---

<sup>1</sup> La lettre écrite à Rolland de Renéville. La préface de Gilbert Sigaux, p. 10. Miłosz Oscar (1958). *L'Amoureuse Initiation*, Paris : éditions André Silvaire.

Dans cet article nous allons étudier un seul aspect de ce cheminement initiatique que fait le Voyageur du Monde<sup>2</sup> en compagnie spirituelle du Noble Voyageur<sup>3</sup> (Milosz 1958: 12) : un voyage à travers la femme vers le divin.

L'ouvrage célèbre d'Oscar Milosz, *L'Amoureuse Initiation* relate ce cheminement dont le point de départ est l'éros, et le point d'arrivée — Dieu. Ce roman décrit le changement du sens de l'amour, une marche vers l'unité de l'amour, marche dans laquelle l'amour d'une créature (d'une femme — Annalena) est la première étape et la femme, l'instrument de l'initiation.

Annalena réapparaît très tôt dans la poésie de Czesław Miłosz et sous les traits de femmes multiples conduit le poète vers le divin. Nous allons étudier son visage, son corps et ses diverses transformations dans la poésie du poète polonais sans jamais oublier son original — l'Annalena de *L'Amoureuse Initiation* du poète français.

Annalena — qui est-elle ?

C'est la beauté du monde, la grande prostituée, une putain ordinaire, la jeune fille pure, l'incarnation de la nature mécanique, le reflet du divin sur la terre... Tous ses aspects coexistent dans ce seul personnage d'Annalena de *L'Amoureuse Initiation*.

Voici quelques passages qui montrent la largeur du spectre des avatars d'Annalena — la Femme. Annalena, jeune fille de dix-sept ans est :

La vie, la vie, toute la vie. Son apparition était la Poésie, sa démarche la Danse, sa voix la Musique. Je reconnus en elle la trinité sublime du Mouvement. Mais elle était bien plus que cela ; elle était la Vie, l'Adoration, la Prière. [...] l'Archange de la Sensualité! (Milosz 1977: 58).

Nous pouvons donc l'identifier à la Beauté terrestre, bien que quelques lignes plus tard il s'avère qu'elle est bien plus que cela : « Qu'est ce que la vie, sinon la manifestation d'une nécessité d'adorer qui déjà est Dieu? » (Milosz 1977: 62).

Mais tout de suite après, elle est bien moins que cela, une aventurière de la pire espèce :

Elle avait goûté de plus coupables amours, celle que j'eusse voulu connaître rayonnante de virginité! Les ailes brisées de mon archange traînaient dans la boue de sang et de larmes de la vie. Un grouillement d'affreuses salamandres remuait la cendre de son passé ; la reine de mon destin était une gourgandine! (Milosz 1977: 67)

<sup>2</sup> *Podróżny Świata*, tel est le titre du livre de Renata Gorczyńska sur Czesław Miłosz.

<sup>3</sup> C'est ainsi qu'Oscar Milosz se désigne dans sa lettre à de Renéville, *op. cit.*

Ce mouvement du balancier entre le „la femme est bien plus que...” et le „la femme est bien moins que...” grandit de manière exponentielle tout le long du roman pour atteindre le vrai paroxysme :

O première manifestation! Je brûle, je tourne, j'éclate ; je suis impatience, je suis faim, je suis soif! Quelle traînée de flamme derrière moi! Comme je cours, comme je vole vers où le sable fou de mes soleils m'appelle! [...] Je suis ivre, je crie de désir, je meurs d'amour éternellement! Comme la mélodie de mon ellipse m'enchant! Que l'instant est profond! Comme il sait contenir tout ce qu'il est, tout ce qui a été, tout ce qui sera! Comme je suis riche de Dieu! Amour m'a fécondé ; mon ventre de soleil tressaille de joie.

Et puis un mot quelconque, une morne vérité quelconque [...] une syllabe, un regard, un sourire, un geste, n'importe quoi dissipait en un clin d'oeil tous les trésors de l'illusion. „Le beau spectacle, grommelais-je alors entre mes veilles dents branlantes, le beau spectacle que celui d'un grison imbécile se vautrant aux pieds d'une gourgandine rapace et sotté! [...] Ah, tu trembles, vieux couard! Tu sais que ce qui repose là n'est que le cadavre de ton rêve. Le cadavre de la jeunesse, la putréfaction de la beauté, le fantôme ignoble de ce qui fut vérité et splendeur du premier jour... Allons, couche toi sur ta Clarice, sur ta stupide, sur ton impudique, sur ta rapace! Cadavre, ta place t'attend dans cette fosse commune des fornications mensongères, des luxures sans amour! Immondice, va t'enfouir dans ce grand égout hospitalier, hyène, va lécher les genoux de ton cher grand cadavre en liquéfaction! (Milosz 1977: 140)

Mais ce mouvement du balancier est coupé par des instants d'arrêt où on arrive à la *coïncidentia oppositorum* : « Il m'arriva d'ouïr, au milieu de plaintes de sa luxure, le Nom suprême, le balbutiement de l'Absolu. » (Milosz 1977: 69).

Or, c'est dans la figure du Christ qui unit le bas et le haut que la *coïncidentia oppositorum* est vraiment parfaite :

Toi, dont les pieds sont plus bas que toute l'abjection et dont la tête rayonne au-dessus de toute clarté! Chant des constellations [...]. Toi qui m'a fait connaître l'éternité! Fils du Dieu vivant! (Milosz 1977: 126)

Par Annalena qui unit l'abject et le sublime, le narrateur arrive au Christ, puis dans une seconde phase du mouvement oscillatoire, revient sur terre, riche d'une nouvelle science de l'Amour :

J'enveloppais de mon amour toutes choses de la nature, les minimes comme les considérables, les répulsives tout aussi bien que les attrayantes ; l'aveugle et sourde matière m'ap-

paraissait imprégnée d'amour jusqu'en ses germes les plus infectieux, en même temps que le pire de l'homme participe encore à quelque degré de l'ange. (Milosz 1977: 130)

Ce voyage avec Annalena, ou plutôt à travers Annalena s'achève dans l'initiation parfaite. Le narrateur, initié par Annalena, sait ce que les grands sages ont ignoré :

„Pourquoi, étant si simples et si forts, n'ont-ils pas su ou osé suivre jusqu'au bout leur sublime sentiment, établir la suprême Identité, et Le reconnaître, Lui, Lui tout entier, dans l'amour humain?" [...] Je pris garde que l'amour de la créature m'enseignait l'adoration du Créateur, du Père de toutes choses. [...] Car mon Annalena m'était comme un reflet de la Révélation. (Milosz 1977: 91)

Dans la poésie de Czesław Miłosz, ces étapes multiples du voyage, ces aspects divers du féminin, il faut les cueillir patiemment dans un grand nombre de figures féminines qui dessinent toutes une seule grande figure de la Femme.

### **Nous allons maintenant essayer de reconstruire cette figure**

Nous avons choisi pour titre de cet article « la poésie érotique et métaphysique », bien que nous nous rendions compte qu'un court-circuit théologique s'impose ici d'emblée. Évidemment, l'érotique est métaphysique : les arcanes de l'amour divin dans la conception judéo-chrétienne s'incarnent toujours dans les symboles érotiques : l'union du couple dans le Cantique des cantiques, l'idée de Schékina dans la Cabbale, la sophiologie des penseurs orthodoxes... Autant de lectures de Miłosz qui s'incarnent à son tour dans sa poésie.

Mais il ne faut pas être trop pressé à conclure à cette identité et annuler ainsi trop vite la contradiction entre les deux termes. Car ce que Miłosz semble reprocher à la théologie de nos jours c'est justement ceci : elle va trop vite dans sa tentative de réduire l'érotique à l'angélique et à l'éthéré. Elle oublie trop vite que dans le vocabulaire moderne érotique est identifié au pornographique. En nous imposant une interprétation im-médiate, (sans un médiateur physique, sans un médium charnel) de la Passion, elle annule nos propres passions et désirs.

Or, Miłosz ne parle pas d'amour dans ses poèmes, mais toujours d'éros et nous pouvons nous demander pourquoi. Le mot polonais « miłosć » est plus riche que le terme grec, il contient quatre teintes du sentiment amoureux : Eros, Caritas, Agapè, Storge, et se prête donc mieux aux opérations antinomiques.

En choisissant l'éros, le poète freine la chute libre de la théologie dans l'éthéré, ce mot sert ici de garde-fou, d'un clou solide qui enfonce le spirituel dans le charnel, dans le sexuel :

Finis, les réveils matinaux  
 Avec la bite dressée  
 Qui conduit et montre le chemin (Miłosz 2011: 1328)

C'est un thrène caractéristique dans sa brutalité : le phallus dressé nous montre ici un seul sens possible : nous devons avancer dans le sens ascendant, du bas vers le haut, sans annuler la racine de notre exégèse poétique. Notre route herméneutique va mener de la racine du sexe au divin, autrement dit nous allons parler de la poésie érotique et métaphysique.

Nous allons donc parler de la femme. La femme, cet outil érotique par excellence, de quelle nature est-elle ? Animale ? divine ? diabolique ? Il y a beaucoup de poèmes, surtout dans la première phase de l'œuvre de Miłosz où la femme est perçue comme un corps, le corps tout court et identifiée avec la nature, plus précisément, avec la terre. La terre, on peut l'habiter, la visiter ou la cultiver : bêcher, retourner, travailler. La femme, c'est un corps dans lequel il est possible de rentrer, le corps d'**Annalena** :

J'aimais ton yoni de velours, Annalena, de longs voyages  
 dans le delta de tes jambes.

La course vers l'amont de la rivière, vers ton cœur qui bat, à travers des courants  
 de plus en plus sauvages, saturés par la lumière du froment et du lierre noir.  
 (Miłosz 2011: 793)

Cette identification entre le corps féminin et la terre où l'on entre pour voyager crée des images d'une grande puissance érotique. Ces deux phénomènes, celui du corps et celui de la terre, sont liés par une affinité secrète et érotique qui peut devenir, et qui devient, négative. L'homme entre dans une femme pour trouver du plaisir, paraît-il, gratuit, mais il est soumis à une fonction naturelle, il doit accomplir un acte d'esclave, celui de la reproduction. Il se peut que la femme ne désire rien d'autre, qu'elle se sert de l'homme, elle à son tour, comme d'un outil. Et ce jeu de dupes réciproque, ce jeu érotique et technique à la fois, fait de nous les esclaves de notre propre corps, les jouets de la nature, de la génétique :

La nuit où l'enfant est conçu, un pacte incompréhensible est scellé  
 Et l'innocent est condamné sans qu'il puisse comprendre pourquoi. [...]  
 Un pacte hideux, l'emprisonnement dans le sang, l'anabase des gènes vengeurs  
 des millénaires marécageux (Miłosz 2011: 725)

La femme semble donc représenter la nature qui est une entité décidément négative dans le vocabulaire poétique de Miłosz. Elle est :

Blanche comme des crânes de chevaux dans le désert, noire comme la voie d'une nuit entreplanétaire  
 Une nudité, rien de plus, le modèle du mouvement sans nuages.  
 (Miłosz 2011: 635)

La nature c'est le règne de l'horreur : « Dachau des criquets ! Auschwitz des fourmis ! (Miłosz 2011: 138). La nature est le lieu de la douleur, de la souffrance, le lieu de l'horreur pure que rien n'explique et rien ne justifie :

Notre forêt et ses habitants. Notre, de notre village,  
 Clôturé par des barbelés. Succion, mastication, digestion,  
 Ça grandit et ça anéantit. Mère indifférente. (Miłosz 2011: 635)

La nature se décline donc au féminin. L'homme naturel dans la poésie de Miłosz, c'est souvent une femme. Plus encore, la femme représente la Nature :

La peur de la Nature, la peur de la femme, laquelle se révèle comme une déléguée et une alliée de l'ordre impitoyable du monde. (Miłosz 1989: 26)

La femme paraît donc une incarnation de la nature haïssable et sa force est celle de sa sexualité :

Une vallée paradisiaque, on a envie de s'y immerger, d'oublier, non, elle attend une lance d'un chasseur, une binette d'un défricheur, un acte grotesque d'un conquérant, lequel, au moment où il aspire au bonheur primordial au-delà de la pensée et de tout contrôle, ne doit renoncer ni à la pensée ni au contrôle. (Miłosz 1989: 26)

La sexualité s'arrime à la mort :

Un regard au travers des cils, rien qu'un instant, une seconde, et, en lui, une conscience autre, dans l'expectative, à l'affût, presque masquée à elle-même — un tel regard a ouvert à plus d'un garçon à la fleur de l'âge la boîte de Pandore. La fleur du droséra se referme sur l'insecte pris au piège, la vipère se coule parmi des fleurs, l'épervier déchire un autre épervier : voilà qui est nécessaire, irrévocable, et qui pourrait rêver ici de communiquer avec la nature autrement que par la conquête, la rivalité, la victoire des forts et la défaite des faibles ? (Miłosz 1989: 26)

La femme naturelle est double, tout comme la Nature, elle est belle, certes, mais c'est la beauté asservie, l'éros enchaîné : Des lys beaux mais puants (Miłosz 2011: 453).



La femme selon une vieille tradition qui remonte sûrement à la préhistoire se dévoile finalement comme un tombeau : matrice de la femme et de la terre ; la sexualité et la mortalité sont liées :

Comme si elle était la grande Terre Mère du paléolithique, accouchant  
Et sauvegardant les cendres. (Miłosz 2011: 1266)

La nature et la femme sont comprises en tant que matrices de toute forme de vie, comme des entités tendres et nourricières — des promesses d’amour et de vie ; qui deviennent des tombeaux de toute forme de vie, des entités sinistres et menaçantes. La femme est la mère de la matière : mater-matrice-materia. Cette ambivalence de la femme et de la nature entraîne non pas seulement la répulsion doublée d’attraction, mais aussi la fascination, l’extase érotique. La femme est liée à la Nature sous ces deux formes symboliques : l’eau et le miroir ; l’eau constituant un miroir originel. L’eau est un écoulement du temps, le règne de l’éphémère, du périssable, du putréfiable ; s’y mirer, c’est déjà participer à la vie des ombres. Et c’est toujours, dans cette poésie, la femme qui se reflète dans le miroir, elle se regarde ou bien elle s’y trouve :

Et comment communiquer avec le pays des morts ?  
Je scrute des miroirs,  
Les couloirs des miroirs qui se reflètent dans les miroirs.  
Là un éclair d’un chapeau à fleurs, des dentelles,  
Ou encore la blancheur de nudité dans la pénombre,  
Mariola, Stefania, Lilka  
Brossent leurs longs cheveux. (Miłosz 2011: 1171)

La femme, par le biais du miroir, fait le choix du temps et de la mort :  
Elle fut :

Une créature légère de sexe féminin.  
Elle choisit sa terre de dentelles et de tulle,  
Des miroirs qui se brisent si facilement,  
Des pots de chambre dont l’anse cassée  
Grincera sous une pelle, sa terre des accoucheuses,  
Des pleureuses en deuil. (Miłosz 2011: 635)

De par son choix, elle appartient à la nature. Et, bien qu’elle choisisse aussi des accessoires qui désignent la culture (donc la durée) ; dentelles, tulle, pot

de chambre, il s'agit d'une durée courte et de la culture basse, alliées à la nature et opposées à la culture haute, masculine et durable:

L'humanité au féminin,  
Des cheveux entremêlés, des jambes écartées,  
De la morve de gosses, le lait va brûler,  
De la puanteur, des merdes gelées en tas  
Et pendant tous ces siècles,  
Concevoir au milieu de la nuit dans l'odeur de l'hareng  
Au lieu de jouer aux échecs, par exemple  
Ou de suivre un ballet intellectuel. (Miłosz 2011: 554)

L'humanité au féminin ou la culture au féminin n'est, en réalité, que la Nature, tous les gestes féminins sont asservis à la « naissance, coït et mort », bref, à la Vie. Cette longue citation décrit une sorte d'école de la vie pour les femmes :

Une académie sombre. Les interprètes des corsets, les grammairiennes des dessous, les poétesses des inexprimables à la dentelle y siègent. Leurs cours portent sur le contact de la soie et de la peau, sur le bruissement des robes, sur la façon de lever le menton pour qu'une plume de chapeau ondule. Elles enseignent les avantages des acquis, des gants longs jusqu'aux coudes et de l'éventail, des cils baissés et des conventions de parole : qu'un pot de chambre, [...] soit nommé « récipient », qu'un *stanik* doit être dit en français « soutien-gorge » [en français dans le texte : M.L.R.], et que l'arrivée des menstruations, tout comme pour nos grand-mères qui se souviennent des uniformes rouges des Anglais, soit annoncée : les Anglais sont arrivés. Le but et la méthode suprême percent dans un sourire à peine esquissé, car tout est joué, tout est pour le faux: les sons des orchestres, les promenades, les peintures dans des cadres dorés, les hymnes, les chants, les sculptures en marbre, les discours des hommes d'Etat et les mots des chroniques. Ce qui est véritable, c'est seulement cette sensation interne de chaleur et de viscosité, et une attente sobre qui n'a pas de nom et que l'on appelle : la Vie. (Miłosz 2011: 725)

L'eau qui apparaît ici sous une forme explicitement féminine, celle du sang menstruel, est vraiment un symbole du féminin. Cette viscosité interne est un signe d'appartenance de la femme à la nature, celle du temps cyclique, du temps mortel.

Or, la femme apparaît souvent dans la poésie de Miłosz dans un décor si hautement symbolique qu'il est presque stéréotypé : elle se trouve nue devant un miroir, il fait nuit et on entend le bruit de l'océan. Tous les symboles liés habituellement à la féminité sont présents : la nuit et la lune (le règne de la nuit est

celui de l'immanence pure opposée au jour et à la lumière : des signes de la transcendance), le miroir (apparenté à l'eau, au temps mais aussi le signe plus banal de la fatuité et de la fausseté.) et l'eau ainsi que les créatures aquatiques (l'océan dans le dictionnaire symbolique de Milosz signifie la mort) :

## II

[...] Une onde couvre des plages lunaires  
Et, avec sa musique s'approche la terre  
En cassant des milliers des miroirs liquides.

## III

Tous les sièges disparurent de la plage  
Et des parasols de couleurs furent pliés.  
Sur le sable avance et grogne la marée  
Et le sombre combat des crabes s'engage. [...]

## V

Sophie brosse ses cheveux devant la glace  
Sous l'onde lumineuse d'un chandelier.  
Elle lève un peu son visage bronzé  
Replonge le peigne et ferme ses yeux.

Et puis regarde ses épaules bronzées  
Et son sein rose pèse dans la paume,  
Couverte d'une poudre argentée  
Elle ondule comme une plante d'eau.

[...]

Ma belle Palmira, tes pensées ne sont pas modestes  
Et non ! et non ! Mais qu'il est agréable de voler  
Et une chaude couverture doucement caresser  
Tu sais, moi...

chut, dormons car la lune peut nous écouter. (Miłosz 2011: 128)

Tout ondule dans ce poème : plage, mer, lumière lunaire, musique, femme : nous sommes bien sous l'eau, dans un paysage sous-marin, le paysage qui dans la culture biblique, (celle de Miłosz donc), dénote l'enfer. La douceur de l'eau est trompeuse, comme celle de la femme. La femme, belle, nue, s'apparente à la nuit et à la mer, tout comme les crabes qui se déchirent juste à côté, elle est une créature de l'eau sombre : une plante aquatique. Dans un autre poème, Miłosz

compare la fontaine de la vie, rose, d'une couleur aussi innocente que les seins de Sophie, à la gueule mouvante et tranchante d'un crabe. Durand, dans son étude sur les symboles féminins, inclut la gueule déchiqueteuse dans le registre du féminin. Il s'agit bien ici de la féminité terrible qui passe, écrit Durand « par l'intermédiaire de l'eau, de l'eau néfaste par excellence, le sang menstruel, des symboles nyctomorphes aux symboles viscéraux de la chute et de la chair » (Durand 1960: 118). Miłosz dirait de la chute dans la chair.

Seulement, et ici nous passons de l'autre côté du symbole féminin, ambivalent comme tous les symboles, cette chute dans la chair, ou encore l'incarnation, est un phénomène extrêmement positif dans la poésie de Miłosz ; nous pouvons dire que cette poésie est omnisensuelle ou encore panérotique. Et que la femme représente le mieux ces deux aspects essentiels de la poésie miloszienne. La terre, (la femme) est la bien aimée du poète, sa maîtresse extatique :

Sous ma poitrine et mon ventre, c'est elle, si présente  
 Que je la bénis pour chaque caillou  
 Je me colle à elle, est-ce mon poulx ou le sien, qui bat dans mes oreilles ?  
 (Miłosz 2011: 519)

La femme ou plutôt une de ses parties (il faut dire que Miłosz est le maître de la métonymie) est son lieu de refuge, à lui, l'homme :

C'est une forêt, grande et rassurante, où chacun, une fois entré, doit ramper  
 jusqu'au matin au milieu même de la brousse.  
 C'est le cœur de la forêt inaccessible à des objets en métal  
 le lieu qui nous accueille comme un fleuve chaud et profond.  
 Dans ces tunnels de velours le toucher reconnaît des pommes et leur couleur  
 qui n'a pas d'équivalent dans la réalité.  
 Tous sont sur quatre pattes, leurs cuisses se réjouissent en rencontrant  
 la douceur d'un blaireau-ours et des langues roses lèchent des langues roses. [...]  
 Et après, dans la lumière crue, divisés en moi et en toi, ils tâtent de leurs pieds nus  
 les pierres du sol.  
 Bipèdes, les uns vont à droite, les autres à gauche, ils mettent leurs ceintures,  
 jarretières, pantalons et sandales.  
 Et ils avancent comme sur les échasses, nostalgiques de leur maison forestière,  
 de leurs tunnels bas, du retour de dedans le ça. (Miłosz 2011: 566)

Ce lieu de refuge féminin, terrestre, animal, cosmique, absorbe absolument tout, toute la culture haute du masculin :

Je pensais toujours à ce que les femmes recouvrent :  
 Une entrée sombre qui mène au jardin de la connaissance  
 Dans la mousse des sous-vêtements, des dentelles et des jupes. [...]

Pour dire vrai, je ne cherchais pas à leur faire amour.  
 Mes yeux les désiraient, avides, très avides,  
 Invités à un spectacle comique  
 Où la philosophie et la grammaire,  
 La poétique et la mathématique,  
 La logique et la rhétorique,  
 La théologie et l'herméneutique  
 Ainsi que toutes les sciences des savants et des prophètes  
 Se sont réunies pour composer un cantique des cantiques  
 Sur un petit animal poilu, impossible à apprivoiser.  
 (Miłosz 2011: 1160)

Cette terre-femme, femme-refuge, qui dans les premiers poèmes de Miłosz est décrite comme trop étroite, s'élargit pour devenir une terre impossible à embrasser (*nieobjęta ziemia*), une femme inépuisable.

Mais, et il s'agit toujours d'une conjonction que Miłosz place entre le « oui » et le « non », mais la femme dans sa poésie ne signifie pas uniquement la Nature. Elle est Eve, mais elle est aussi, nous allons voir, Marie, et elle est, surtout, Marie Madeleine. Eve est du signe terrestre, Maria du signe céleste ; Marie Madeleine appartient aux deux dimensions, aux deux éléments : elle est **entre** l'immanence et la transcendance, entre l'érotique et le métaphysique. C'est en elle que la femme atteint une *coincidentia oppositorum*, l'union des contraires :

Les sept esprits impurs de Marie Madeleine  
 Chassés d'elle par la prière du Maître  
 Volent sur les ailes des chauves-souris,  
 Tandis qu'elle, avec une jambe recroquevillée,  
 Une autre pliée au genou, reste assise et contemple  
 Son grand orteil, comme un miracle vu pour la première fois.  
 Ses cheveux châtain ondulent en vaguelettes  
 Et couvrent son dos, fort, presque masculin,  
 S'accumulant sur l'épaule en robe bleu roi,  
 Sous laquelle sa nudité brille comme du phosphore.  
 Son visage un peu lourd, le cou, la voix mate,  
 Basse, comme enrouée, prometteuse.  
 Mais elle ne dira rien. Pour toujours entre

L'élément du corps et cet autre élément,  
 De l'espoir, elle restera ainsi, et dans le coin du tableau  
 Se trouvent les initiales du peintre qui la désirait.  
 (Miłosz 2011: 917)

La Marie Madeleine de ce tableau est le modèle idéal de la beauté féminine dans la poésie de Miłosz qui décrit sans cesse le même type : dos fort, seins lourds, visage sensuel, voix mate. Marie Madeleine, c'est l'amour du poète, cette princesse vue dans l'enfance, ou dans un rêve, qui l'a initié à la poésie : la femme dont le corps est le miracle du désir érotique mais qui connaît déjà l'autre côté du monde.

Relisons maintenant le poème suivant :

Devant Marie Madeleine brille en pénombre  
 Un crâne, la bougie est presque éteinte. Lequel de ses amants  
 Est cet os desséché, elle n'essaie pas de deviner.  
 Elle reste ainsi, contemplative, un siècle, un autre siècle.  
 Le sable dort dans la clepsydre car elle a bien vu  
 Et bien senti sur son épaule le toucher de Sa main  
 Ce jour-ci, quand à l'aube elle s'écria : « Rabboni ! »  
 Et moi, je ramasse les rêves de ce crâne car c'est moi qui le suis,  
 Violent, amoureux, souffrant dans les jardins  
 Sous une fenêtre sombre, incertain si le secret  
 De sa jouissance est à moi seulement et à personne d'autre.  
 Les envols, les serments. Elle s'en souvient si peu.  
 Et un seul moment dure, irrévocable,  
 Quand elle fut déjà, presque, de l'autre côté. (Miłosz 2011: 918)

Marie Madeleine, touchée par Dieu, est déjà hors du temps, presque de l'autre côté, contrairement à son amant qui souffre toujours dans son temps, déchiré dans et par le temps. Nous pouvons voir ici que la situation s'inverse ; la femme dans d'autres poèmes cités désignait le temps cyclique (naissance, coït, mort) tandis que l'homme se plaçait du côté de la durée. Ici la femme dure dans le moment éternel de Dieu (le temps est annulé : le sable dort dans la clepsydre), tandis que l'homme reste dans le temps, le temps mortel. La femme est décrite comme celle qui est déjà de l'autre côté, de côté de Dieu. Elle y est presque (seulement presque) car par la splendeur de son corps érotique, elle appartient encore à ce côté. Et toute la poésie de Miłosz s'efforce de demeurer entre les deux éléments : corporel et spirituel, particulier et universel, immanent et transcendant, érotique et métaphysique.

Elle s'efforce, car cet équilibre est toujours menacé ; la femme est toujours menacée dans son corps et dans son âme par la fuite du temps et elle doit être sauvée par la poésie. Car le temps tue sa beauté, efface le signe du divin, de la beauté divine qu'elle porte sur elle et le poète se lamente en son nom :

La vue des vieux, mais surtout des vieilles femmes qui se traînent en s'appuyant sur un bâton. Elles ont été trahies par leurs corps, jadis beaux et dansants, mais en chacune d'elle une flamme de conscience brille encore et de là vient leur étonnement « — Es-ce donc moi ? Mais ce n'est pas vrai ! (Miłosz 1997: 15)

Un autre poème porte justement ce titre : « Lamentation » :

Des miroirs où j'ai vu la couleur de ma bouche  
Qui est là bas, qui s'admire là de nouveau ?  
Le collier de perles d'agate, perdu et éparpillé  
Quelle fourmi te visite dans la forêt grandie ?  
L'agrafe arrachée dans la hâte amoureuse  
Au fond de quel grand fleuve tu te trouves maintenant ?  
Mes pleurs, pour mon ami qui m'a quitté  
Pourquoi je ne peux plus me souvenir de vous ?  
Cela fut hier et je ne sais plus si cela fut un jour.  
J'ai couru le matin à l'école et je reviens cassée, desséchée.  
O mes sœurs des tombeaux romains, j'ai voulu être unique  
Mais on me couvre, on me conduit vers la même porte. (Miłosz 2011: 618)

Le dénominateur commun de toutes ces lamentations, c'est la pitié — une compassion qui est une souffrance de l'imagination. Ces femmes ne sont plus ni terribles, ni terrifiantes, elles sont perdues, chéries, aimées. Bien que les symboles-accessoires du féminin restent les mêmes : miroir, eau, sexualité, quotidien et éphémère, l'aura qui les entoure change totalement. L'exemple que nous allons maintenant citer fait penser lui-même à un reflet dans le miroir, un reflet inversé. Nous venons de lire un poème presque classique dans sa forme symbolique du féminin, « A la plage » : une jeune fille, Sophie, se regarde, nue, belle, dans le miroir, il fait nuit, l'océan s'approche, les crabes se déchirent dans l'eau sombre. La jeune Sophie est belle et effrayante : c'est la féminité menaçante, négative. Ce tableau revient plusieurs fois dans la poésie de Miłosz, de nombreuses jeunes femmes se promènent à la plage mais le changement du ton devient plus clair, vraiment évident, dans ce poème tardif, « Une belle inconnue » :

Devant le miroir, nue, admirative de toi-même,  
 Tu étais vraiment belle, il faut que ce moment dure.  
 Des bouts roses et bruns de tes seins,  
 Le ventre avec un buisson noir à peine poussé.  
 Et tout de suite après, ils t'habillaient en robes  
 Ondulantes, de chemises, de dessous, de tournures.  
 Tu portais un corset violet, une couleur à la mode,  
 Et sur tes cuisses une armure de jarrettières.  
 Ils te mettaient ces torchons ridicules,  
 Pour que tu participes dans leur spectacle  
 Des folies feintes, des mots impurs. [...]

Te révoltais-tu ? Oui, cela est bien possible.  
 Savoir pour soi, ne rien dire à personne  
 Et contre le néant de leurs croyances, de leurs mots  
 Protéger la sagesse ironique du corps. [...]

Je veux te sauver ma belle inconnue.  
 Ensemble nous partons aux prés éternels.  
 De nouveau tu es nue et de quinze ans,  
 Je te tiens par la main, ton promis.  
 Pense que tout ce qui fut  
 N'a jamais été et que tu peux être autre,  
 A toi-même, libre de l'exactitude du destin. (Miłosz 2011: 1233)

Nous avons l'impression de relire « A la plage » mais dont la fin, le message et l'aura sont changés. La peur est remplacée par la compassion, la fascination (doublée du dégoût) par l'amour érotique et fraternel à la fois. Le corps de la femme, sage, ironique, sort gagnant de cette lutte contre une fausse culture masculine. Ce qui compte, c'est cette mystérieuse essence qui est au-delà du temps, identique chez la belle inconnue et chez le poète. La belle inconnue mais aussi Sophie, doivent être sauvées, immortalisées, transportées dans les prés du paradis, en présence du poète. Car il est celui qui les désire toutes, et celui qui est leur semblant, leur frère.

Entre le poème « à la plage » (1942) et celui intitulé « Une belle inconnue » (2002), soixante ans se sont écoulés ; pendant ce temps, la femme, d'alliée du temps et de la mort, est devenue leur victime. A peu près au même moment Miłosz écrit le poème intitulé « Dante » où il décrit son désir du divin et son rêve d'entrer dans la lumière éternelle du Dieu. Le moment où il entre dans une perle éternelle qui symbolise Dieu et que le poète emprunte à Dante pourrait être comparé à une entrée, encore une fois, dans une femme. La perle éternelle c'est, en italien, « eterna Marguerita », Marguerita est le nom de femme...



Mais le poète semble à la fin avouer son échec, il s'avoue vaincu dans sa tentative de sauver les femmes, de les placer dans la lumière éternelle du divin, dans le moment éternel :

Lela, Maryszka, Sofineta ! Lenia, Stenia, Isia, Lilka !  
[...] O mes jolies, enlevées sans votre faute et contre votre volonté.  
[...] Qu'aurais-je voulu vous dire ? Que je n'ai pas ce que j'ai cherché :  
Nous retrouver tous, nus, sur les pâturages de cette terre  
Sous une lumière éternelle du temps arrêté,  
Délivré de cette forme qui, comme vous, m'emprisonne.  
(Miłosz 2011: 957)

Dans le poème *Nie więcej* (*Pas plus*), le poète développe cette idée du salut par la poésie, ou plutôt l'idée de l'impossibilité du salut. Ce que la poésie s'efforce de sauver, c'est, encore, des femmes :

Parlant de poésie je devrais dire un jour  
Comment mes vues ont pu changer, et comment il se fait  
Que je me considère aujourd'hui comme un des nombreux  
Marchands et artisans de l'ancien Japon  
Qui versifient sur les fleurs du cerisier,  
Les chrysanthèmes et la pleine lune.

Si j'avais pu évoquer les courtisanes de Venise  
Dans leur loge, d'une badine elles taquinent un paon,  
Quittent leur ceinture brochée de perles,  
Dégagent leurs seins lourds et la trace rougie  
Qu'a laissé sur leur ventre la robe boutonnée,  
Aussi vivantes qu'aux yeux du maître des galions  
Revenus ce matin chargés d'or,  
Et si j'avais pu trouver pour leur os misérables,  
Les grilles du cimetière léchées par une eau grasse,  
Un verbe plus durable que leur ultime peigne  
Qui dans la pourriture, sous la pierre tombale, seul, attend la lumière.

Je ne douterais pas alors. D'une substance rétive  
Qu'y a-t-il à tirer ? Rien, tout au plus la beauté.  
Ainsi, les fleurs de cerisier doivent nous contenter,  
Et les chrysanthèmes et la pleine lune. (Miłosz 2011: 468)

Le poème commence par un aveu : de doute, d'impuissance et de renoncement. Le poète n'est qu'un artisan de la beauté et ne sauve rien ni personne. Le poème finit par un aveu : de doute, d'impuissance et de renoncement ; la tentative de sauver autre chose que la beauté stéréotypée s'est soldée par un échec. Cet encadrement symétrique relève de la stratégie de l'auteur car ce qui se trouve dans le cadre constitue un bel exemple de la puissance salvatrice du verbe et contredit la (fausse) modestie de l'artisan. Le poème nous livre des courtisanes vénitienne dans leur totalité : corporelle, érotique, existentielle et spirituelle. Elles redeviennent dans un court espace d'une dizaine des vers absolument réelles, plus réelles peut-être que de leur vivant. Nous les voyons telles que ce maître des galions a pu les voir : au moment où la robe tombe et la trace rougie laissée par la fermeture dégage encore sa chaleur moite... La métonymie, le procédé préféré de Miłosz est parfaitement suffisante pour saisir la totalité corporelle des courtisanes : nous les regardons avec les yeux du marin qui est venu ici dans un but précis ; les seins lourds et le ventre suffisent. Mais quelque secondes plus tôt nous les avons vu non pas pendant leur travail mais pendant leur jeu, et habillées : nous avons donc contemplé leur totalité existentielle : le travail, le jeu et... la mort. Nous voyons dans un même moment atemporel leur corps chaud et leurs os pourris : notre regard coïncide avec celui de Dieu, ce Dieu qu'une autre métonymie indique : la lumière. Les os attendent l'arrivée de la lumière : une ouverture de la pierre tombale, une résurrection. La réalité des courtisanes est donc sauvée dans sa plénitude, sauvée par le verbe qui contient la lumière. Le cadre du doute se révèle trompeur car la poésie ne sauve pas seulement la beauté mais aussi le Réel.

Mais la stratégie de Miłosz est plus complexe et aussi plus perverse : la technique poétique qui imite une mise en cadre est un indice : la scène représentée dans ce poème, dans ce cadre, est une description d'un tableau de Carpaccio, « les courtisanes de Venise ». Le Réel sauvé n'était rien d'autre qu'une illusion créée par un prestidigitateur : les courtisanes, dès le début, n'ont été qu'un sujet artistique ! Elles n'ont jamais existé ! La sortie vers le Réel n'est pas possible : nous resterons toujours enfermés dans le cadre d'une œuvre d'art. Pourtant la route ne s'achève pas ici : le lecteur qui connaît bien l'œuvre de Miłosz sait que pour ce dernier la peinture est « la seule preuve de l'immortalité de l'âme » et une expression presque parfaite du moment éternel. La peinture et la poésie se complètent dans leur saisie du moment éternel : de la *coincidentia oppositorum*. Ainsi... Les courtisanes décrites par Carpaccio et par Miłosz sont doublement sauvées. L'art est un salut.

Mais la féminité, même celle de Marie Madeleine, n'est pas encore épuisée, elle est vraiment inépuisable car cette Eve, Marie, amante, séductrice, pécheresse,

sainte, cette Mère-Terre, est aussi la mère de Dieu : Marie. Marie dans la poésie de Miłosz est la Beauté la plus haute. La Beauté qui est le signe, peut-être même, la preuve de l'existence de Dieu, comme dans le poème « Belle Dame » :

Belle Dame, Toi qui es apparue aux enfants à Lourdes et à Fatima,  
 Ce qui a le plus surpris les enfants, c'est, disent-ils  
 Ton ineffable beauté.  
 Comme si tu voulais rappeler que le beau  
 Est l'une de composants du monde (Miłosz 2011: 1274)

Ce signe divin de la beauté n'a pourtant, soulignons cela encore une fois, rien d'éthéré, de purement spirituel (métaphysique) ; la femme se conjugue toujours avec l'Eros et elle est le signe de l'extase. De l'extase omnisensuelle et panérotique ; Comme dans ce poème du vieux poète :

Mes oreilles entendent de moins en moins les conversations, mes yeux faiblissent,  
 mais continuent à être insatiables.  
 Je vois leurs jambes en minijupes, pantalons ou tissus légers,  
 Je lorgne chacune séparément, leurs derrières et leurs cuisses, bercé de rêves pornos.  
 Vieux barbon lubrique, c'est pour toi l'heure du tombeau, pas des jeux et des amuse-  
 ments de la jeunesse.  
 Ce n'est pas vrai, je fais seulement ici ce que j'ai toujours fait, composant des scènes  
 de cette terre sur ordre de mon imagination érotique.  
 Je ne désire pas précisément ces créatures là, je désire tout, et elles sont comme le signe  
 d'une relation extatique,  
 si, après ma mort je parviens jusqu'au Ciel,  
 il faudra que ce soit là-bas comme ici, à ceci  
 près que je me déferai de mes sens émoussés et de mes os alourdis  
 (Miłosz 2011: 1150)

La femme est le signe d'une relation extatique entre la terre et le ciel, entre l'érotique et le métaphysique, le signe de relation et du lien car là-bas doit être identique à ici-bas. On peut dire de Miłosz la même chose que Schopenhauer disait des esquimaux : Les esquimaux, convertis, renoncent au ciel promis en apprenant que là haut il n'y a pas de phoques. (Schopenhauer 1995: 103)

Qui est, au fond, la Grande Inconnue ? La reine de la nature mortelle, le signe de la matière et de la mort, (*mater matrice materia mors*), ou bien la reine céleste de la beauté, le symbole de l'invisible spirituel ?

Posons la même question en citant Oscar Miłosz :

Quoi, mon fils heureux ! tu as aimé de folie et compassion une femme née comme toi de l'argile anxieuse, et tu me dis que tu n'entends rien de mon langage ? (Miłosz 1961: 71)

Or, cela signifie, et ce message se dégage de toute l'œuvre d'O.V. de L. Miłosz, que quiconque aime de manière véritable, aime Dieu (Miłosz 1977: 57) car la femme, cette créature rayonnante de beauté, de vérité, de candeur est une manifestation sensible de l'amour de Dieu pour soi-même et c'est dans l'attachement sublime à quelque créature qu'il nous faudrait [...] chercher tout d'abord une expression à notre amour du Père terrible et doux des choses. (Miłosz 1977: 220).

Czesław Miłosz exprime la même conviction sous forme d'une question (ouverte aux antinomies) :

Est-ce que j'aime Dieu ? Ou elle ? Ou peut-être moi-même ? Je ne vois pas de différence et j'en ai honte. (Miłosz 2011: 851)

Mais, en tant qu'Apprenti, il croit les mots de son Maître qui laissent entrevoir l'union de l'érotique et de la métaphysique :

L'homme doit approcher avec le respect et le tremblement,  
L'arcane le plus profond — la relation amoureuse entre l'homme et la femme,  
Cet arcane contient aussi le mystère insaisissable  
Celui d'amour du Créateur pour sa créature.  
Le malheur des gens du XX siècle est l'oubli :  
Ils ont transformé la sainteté du Cantique des Cantiques  
en jeu sexuel. (Miłosz 2011: 1287)

## BIBLIOGRAFIA

- Durand Gilbert (1960). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod.
- Gorczyńska Renata (1992). *Podróżny świata: rozmowy z Czesławem Miłoszem: komentarze* (pod pseud. Ewa Czarnecka). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Miłosz Oscar (1961). *Ars Magna*. Paris: éditions André Silvaire.
- Miłosz Oscar (1977). *L'Amoureuse Initiation*. Paris: éditions André Silvaire.
- Miłosz Czesław (1989). *Wyznania nad Zatoką San Francisco*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Miłosz Czesław (1997). *Pieśń Przydrożny*. Kraków: Znak.
- Miłosz Czesław (2011). *Wiersze Wszystkie*. Kraków: Znak.
- Schopenhauer Artur (1995). *Metafizyka życia i śmierci*. Łódź: Ethos.

*Magdalena Lubelska-Renouf*

WOMAN: AN EROTIC AND METAPHYSICAL INSTRUMENT

(summary)

In “Amorous Initiation”, Oscar Miłosz tells the story of the love of Mr. Pinamonte for Clarice-Annalena. A chance meeting with a woman who is, among other things, easy and fickle, perhaps even a prostitute, becomes a mystical meeting with the divine. Annalena is ambivalent : An ordinary woman, a bewitching Circe, a Great Whore of Babylon, a sign of the beauty of creation, a symbol of God. Above all she is the way to Transcendence.

Annalena reappears years later in the poem of Czesław Miłosz, and, in turn, invites the poet on a great voyage. This is a voyage through the woman to the other side of the looking glass, towards God. When I say “through the woman” it is to be taken literally: “I loved your velvet yoni, Annalena, the long voyages in the delta of your legs”. The woman in the poetry of C. Miłosz is as ambivalent as her prototype in “Amorous Initiation”. She is the incarnation of nature — a crushing, sucking, chewing, digesting thing, she is the fragile creature who arouses deep compassion, a travel companion, an incarnation of Beauty, and finally a symbol of the divine.

We are now going to retrace this voyage through women in the poems of C. Miłosz.

KEYWORDS

Woman; Eros; Beauty; Divine