

EMMA CURTY

CTELA, Université Côte d'Azur

Sentiments du corps obscène dans la poésie de James Sacré

Sentiments of the obscene body in the poetry of James Sacré

Abstract: This article examines the representation of the obscene body in the poetry of James Sacré, a major figure of the new lyricism in contemporary French poetry. This article aims to highlight the main dynamics of an obscene body that obey less a transgression of moral or linguistic decency than a will to grasp the ambiguity of desires, the modesty of intimacy and the connections with space-time as accurately as possible.

Keywords: body, organs, nudity, sexuality, intimacy, landscape

Si « la valorisation du corps apparaît bien comme une caractéristique générale de la modernité littéraire et artistique »¹, elle suit plusieurs conceptions, plusieurs pratiques et plusieurs écritures qui permettent à Michel Collot de déceler « une ligne de partage assez nette »² dans le champ de la poésie française du XX^e siècle. Dans son ouvrage *Le corps cosmos*, le critique met en valeur « deux versions du corps »³. La première « dissout le sujet dans l'anonymat d'un corps im-propre, exhibé comme un objet ou comme une collection d'organes »⁴ par une écriture morcelée et angoissée qui peut flirter avec la scatologie. L'autre, plus harmonieuse, cherche non seulement à « renouer les fils entre les membres et les organes dis-

¹ M. Collot, *Le corps-cosmos*, Bruxelles, La lettre Volée, 2008, coll. « Essais », p. 16.

² *Ibidem*, p. 16.

³ *Ibidem*, p. 15.

⁴ *Ibidem*, p. 17.

persés »⁵, mais aussi, à travers un langage de l'unité lyrique, à « retisser les liens qui les unissent à la chair du monde »⁶. Poète né en 1939, James Sacré est l'un des représentants de ce deuxième versant. La représentation omniprésente du corps dans son œuvre – qu'il soit le sien ou celui des autres : êtres aimés ou anonymes, animal ou paysage – répond à la recherche d'un dialogue et d'un accord entre toutes les parties du monde vivant. Dans cette quête poétique marquée par la gaucherie volontaire de la syntaxe, le poète accueille le corps ordinaire, *vulgaire* au sens premier du terme, c'est-à-dire admis et pratiqué par tous. Un corps qui « pass[e] à la douche » et « fai[t] un peu de gym »⁷, qui « lav[e] du linge »⁸ et s'applique une « pommade pour [l]a peau »⁹, qui donne « à manger au vieux chat » ou n'oublie pas de « rentrer le courrier »¹⁰. Cette « familière proximité »¹¹ donnée au lecteur soutient une dynamique plus profonde encore, qui consiste à rendre visibles les parties du corps habituellement concernées par la dissimulation pudique, ainsi que les émissions et les actes qui leur sont associés. Ce faisant, le poète vendéen rejoint une tradition poétique qui affronte les interdits moraux et langagiers en exhibant le bas corporel par des mots crus. Néanmoins, à rebours des écrits d'un Bataille ou d'un Artaud, les regards impudiques de James Sacré ne se figent pas dans la fascination du sordide ou du grossier. Cet article vise à montrer comment, en conciliant la beauté et le trivial, le poète représente des réalités matérielles impures sans « mises en scènes de l'obscénité » (PA 60) pour les conjuguer à un lyrisme original.

1. Du « désir mal formulé » à la « grossièreté organique »

Dans la droite ligne de la topologie rabelaisienne où « le bas vaut le haut »¹², James Sacré laisse percer l'organique et le sexuel en un geste d'écriture qui n'est jamais animé par un désir de transgression ou de scandale. Il ne s'agit ni de « mettre de la pornographie dans [s]es poèmes »¹³, ni de « choquer »¹⁴. Le poète définit

⁵ *Ibidem*, p. 18.

⁶ *Ibidem*.

⁷ J. Sacré, *Broussaille de vers et de prose (où se trouve pris le mot paysage)*, Sens, Obsidiane, 2006, coll. « Vif d'enclume », p. 24.

⁸ J. Sacré, *Viens, dit quelqu'un*, Marseille, André Dimanche, 1996, coll. « Ryōan-ji », p. 27.

⁹ J. Sacré, *Un effacement continué ? Portrait du père en travers du temps 2*, Vandœuvre-les-Nancy, La Dragonne, 2016, p. 75.

¹⁰ J. Sacré, *America solitudes*, Marseille, André Dimanche, 2010, p. 141.

¹¹ J. Sacré, *Parler avec le poème [1979-2009]*, Genève, La Baconnière, 2013, coll. « Langages », p. 61.

¹² Le poète a consacré à Rabelais un article académique au titre éloquent : J. Sacré, « Les métamorphoses d'une braguette », [in] *Littérature*, n° 26, 1977, p. 66.

¹³ *Ibidem*, p. 60.

¹⁴ *Ibidem*, p. 62.

l'obscénité comme « ce qui blesse la pudeur, ce qui est indécent »¹⁵, mais le recours au langage inconvenant n'est pas si évident pour celui qui confie avoir « des tas de retenues » et ne « pas aller au bout de l'écriture »¹⁶, à la manière, par exemple, d'Eugène Savitzkaya dont il cite avec admiration la plume osée. *Un paradis de poussières* (2007), recueil qui chante sa rencontre avec Jillali Echarradi, est l'illustration de cette pudeur équivoque, puisque le poète procède par touches adoucies quand il s'agit de dire la matérialité de son affection. Ainsi, il « essaie d'approcher la notion de désir mal formulé, d'obscénité aussi »¹⁷, par le biais d'un flou assumé : « J'ai essayé d'écrire de manière obscène mais je me suis rendu compte qu'une écriture directement obscène disait moins qu'une écriture qui avouait qu'elle ne pouvait pas dire crûment les choses »¹⁸. Les séquences de ce recueil tentent donc de transcrire la réalité d'un lien trouble sans l'investir d'une corporalité trop abrupte : « Lorsque je dis les choses un peu crûment, je n'arrive à rien, ça débouche sur la plus grande platitude, le rien, l'insignifiant »¹⁹. Au contraire, « le texte devient plus fort »²⁰, estime le poète, lorsqu'il supprime les formulations les plus licencieuses. Dès lors, la part érotique de la relation est abordée par périphrases :

On a cette chose en bas du corps, on s'imagine
 Que c'est rien puis soudain c'est tout
 D'un coup ça t'emmène,
 Où comme plus personne, avec les autres
 Avec toi-même et jusqu'en des poèmes.
 En gros gestes balourds²¹.

« Cette chose en bas du corps » couvre d'un voile le sexe du poète, tandis que les pronoms démonstratifs neutres, « c' » et « ça », évitent aussi la dénomination usuelle. L'organe génital est posé comme un existant qui sait s'oublier, mais dont on ne peut faire abstraction quand le désir se personnifie en lui, quand il pousse à des « gestes balourds », exprimant face à l'autre, et dans le poème, la maladresse de ces ardeurs mal définies :

Je ne sais pas comment je pourrais dire
 Ce qui me vient en grosseur grotesque et tirant parfois
 (C'est dans le même temps de l'infinie tendresse),
 Quand tout mon corps (lequel comporte un cœur) se pense en toi²².

¹⁵ *Ibidem*, p. 60.

¹⁶ *Ibidem*, p. 72.

¹⁷ *Ibidem*, p. 62.

¹⁸ *Ibidem*, p. 60.

¹⁹ *Ibidem*, p. 62.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ J. Sacré, *Un paradis de poussières*, Marseille, André Dimanche, 2007, p. 87.

²² *Ibidem*, p. 88.

Une nouvelle politesse linguistique s'élabore dans le deuxième vers, par le biais du groupe nominal « grosseur grotesque » et du participe « tirant ». C'est bien sinon une lutte, du moins une tension entre l'organique et le sentiment qui semble se nouer ici. Un réseau de corrélations placées entre parenthèses se défend de la prééminence accordée au corporel. Ainsi, la « tendresse » et le « cœur » répondent immédiatement et respectivement à la « grosseur » et au « corps », comme pour en diminuer l'importance ou justifier leurs mouvements. Paradoxalement, la parenthèse montre ce que l'ostension naturelle du corps a tendance à cacher : « Le corps on voit, mais quoi ? / Les sentiments tu sais pas »²³. Cette écriture tamisée, épurée des nudités imposantes, est pour le poète un renvoi à l'« obscure énigme »²⁴ du désir, ce je-ne-sais-quoi d'indéfinissable qui prend fragilement le cœur et se reflète tout aussi fragilement dans le corps, et qu'une obscénité radicale, sans filtre, ne permettrait pas de traduire, ou déformerait.

Néanmoins, d'autres recueils ne se retranchent pas sous les masques de l'euphémisme et valorisent l'effraction du grossier dans l'expression de la sensualité. *America Solitudes* (2010), recueil d'une traversée américaine, élabore un lien étroit entre le corps érotique, le corps obscène et la géographie du pays arpenté. Selon une analogie qui construit l'ensemble du livre, toucher le corps de Mary, la femme aimée, se nouer au sien dans l'acte d'amour, revient à parcourir le territoire américain, à appréhender ses contours, à déplier ses frontières :

On en revient toujours (ma queue restée tendue) :
 À quoi j'ai touché
 Dans le profond de ton corps ?
 Ton pays, ta langue. Tant de musique chantée
 Je la vois sur ton visage qui chante
 Ça me fait bander, je saccage tout, viens !
 On n'aura rien entendu²⁵.

« Ton corps » et « ton pays » partagent une même substance « chantée », représentée par la polysémie du mot « langue », tout à la fois système de signes et organe du baiser. Cette douceur érotico-lyrique est perturbée par une frénésie plus crue, construite autour de l'image, ici transparente, de l'érection. Davantage qu'une provocation gratuite, celle-ci est l'incarnation d'une tension, la réunion protubérante de la passion et de la connaissance au sein d'une même *libido* : cette « queue restée tendue », qui s'étend tel un pont entre deux rives, comble l'écart entre le corps élu et le pays étranger. Le mélange des niveaux de langue et des tonalités répond ainsi à une reconnaissance de la complexité du vivant et du désir.

Le poète l'explique ainsi : « En somme je ne peux que faire cohabiter dans mes poèmes l'obscénité “habillée” et l'obscénité “nue”. [...] Je m'essaye à les tenir

²³ *Ibidem*, p. 67.

²⁴ J. Sacré, 1977, *op. cit.*, p. 61.

²⁵ J. Sacré, 2010, *op. cit.*, p. 206.

ensemble... parce que c'est toute l'humaine et pas simple nature »²⁶. Le vulgaire est accepté pour ce qu'il a d'authentique, pour ce qu'il traduit de plus juste de notre corps et de ses élans : « Je sens bien que l'obscénité touche en nous à quelque chose d'important (comme à de la vérité dirait-on)... »²⁷. Quand les mots vulgaires saillent dans l'épanchement amoureux, ou même dans la description conventionnelle d'une scène ou d'un paysage, ils rappellent le poète à sa corporalité la plus banale et la plus sincère. Parce qu'« il y a dans la langue une possibilité de rendre cette langue à sa totalité en y acceptant "l'incorrection" »²⁸, James Sacré sait donc aussi mettre en valeur une anatomie non corrigée par les règles de la bienséance. Un corps qui a un « cul » et des « couilles »²⁹ est un corps gros comme un gros mot : il s'exprime en liberté, dans toute sa densité crasse et incontrôlée. De fait, l'acte linguistique du gros mot est précisément un acte corporel, comme le relève François Perea : « C'est bien le corps qui soutient [son] apparition, déconnecté momentanément des conventions sociales et linguistiques, laissant place à des manifestations "brutes" originelles »³⁰. Par le refus de faire perdurer dans la langue la tradition d'une morale puritaine ou de bon goût, le poète s'engage assurément contre l'idéalisation de la poésie et de ses canons esthétiques. Mais si la transgression du gros mot « s'effectue pour ainsi dire contre la langue elle-même »³¹, l'absence de code substitutif serait aussi, en retour, un geste *pour* le corps lui-même, dans un désir d'adéquation avec sa part première et instinctive.

2. Des paysages excrémentiels

Qu'elle soit promenade ou célébration amoureuse, la page de poésie est susceptible, chez James Sacré, d'accueillir un lexique non policé et d'édifier des images que la poésie lyrique tient communément à distance. La monstration des fonctions excrémentielles répond à ce principe. Nombre de poèmes affichent les motifs scabreux de ces besoins indispensables à l'organisme. Prolongeant l'irrévérence des fabliaux médiévaux également appréciés par James Sacré, Montaigne reconnaissait déjà que « les Rois et les philosophes fientent, et les dames aussi »³². L'urine et les déjections fécales constituent pour le poète un propos fréquent des anamnèses de son enfance paysanne, puisque ces gestes s'élaborent toujours en pleine nature :

²⁶ *Ibidem*, p. 62.

²⁷ *Ibidem*, p. 61.

²⁸ *Ibidem*, p. 62.

²⁹ J. Sacré, *Cœur élégie rouge* [1972], Marseille, André Dimanche, 2001, coll. « Ryōan-ji », p. 17.

³⁰ F. Perea, « Les gros mots, paradoxes entre subversion et intégration », [in] *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, ERES, 2011, n° 83-84, p. 55.

³¹ N. Huston, *Dire et Interdire*, Paris, Payot, 2002, coll. « Petite Bibliothèque du Payot », p. 22.

³² M. Montaigne, « De l'expérience », [in] *Essais*, vol. 3, Paris 2009, coll. « Folio classique », p. 433.

« On pissait le soir, en rond, par-devant la porte. Dans cette espèce de grossièreté organique germait pour de vrai la nuit : l'odeur de l'air, une tranquille intériorité des visages »³³. Ou encore : « La barrière qui ferme le pré avec son prunier au coin d'un bord de tuiles rouges (c'est là qu'on va chier, dans l'herbe, à côté des bouses sèches et des bardanes en velours) »³⁴. Tranchant avec les lignes douces du paysage, les verbes *pisser* et *chier* cristallisent un étonnement. Par leur niveau de langage, ils s'accordent pourtant à une double familiarité : apprivoisé par la simplicité de l'acte, l'espace devient des toilettes à ciel ouvert, tandis que le corps s'adonne à un besoin cyclique qui n'a finalement rien de surprenant pour le lecteur. Des mots familiers pour dire une expérience familière : « Je parle de ça, de se branler, etc. : j'aimerais pouvoir en parler comme je parle des pivoines ou de n'importe quoi d'autre »³⁵. Les récits de voyage proposent tout aussi régulièrement ces notations grossières. Dans *America Solitudes*, un poème entier prend appui sur une anecdote triviale :

On s'est arrêté pour déjeuner sur l'autoroute, comme souvent
 Des étendues de pelouse, des tables parmi les arbres
 Mais quand même à l'abri sous des sortes de préaux,
 Plus loin le bâtiment pour aller pisser, m'y voilà
 C'est quasiment monumental toute une longue rangée
 De pissoires chacune isolée dans sa stalle, et pendant
 Que je tiens ma queue et pisse ce qui fait du bien toujours
 Mon œil tombe sur un petit carton posé
 Juste à bonne hauteur, en haut de la façade blanche : « Wanna go to Heaven, call
 1-800 252 Lord (a real number, try it) »
 J'y pensais pas au paradis, tout à mon plaisir de pisser
 [...]

 Si la main du bon dieu m'a secoué la queue ?³⁶

Ce petit fait vrai permet de réunir deux espaces en marge : un paysage d'auto-route, aux composantes froides et élémentaires, auquel répond un corps vulgaire, décrit dans son soulagement facile. La fin du texte crée un comique scatologique qui flirte avec le rire blasphématoire. L'isotopie de la religion, tirée du carton proposant Dieu et le Paradis, se décline en une interrogation burlesque. Appuyée par la parenté phonique, la réunion du « bon dieu » et de « la queue » dans le même vers crée un décalage savoureux. Ainsi, la dynamique excrémentielle et le thème du rebus corporel peuvent aussi être l'objet d'un humour désacralisant, qui rejaillit là où l'on ne l'attend pas. Dans *Cœur élégie rouge* (1972), la veine carnavalesque est produite par le contraste entre le registre noble et le registre trivial : « Des anges lavent le

³³ J. Sacré [1972], 2001, *op. cit.*, p. 140.

³⁴ J. Sacré, « Rougigogne » [1983], [in] *Dans l'œil de l'oubli* suivi de *Rougigogne*, Bussy-le-Repos, Obsidiane, 2015, p. 61.

³⁵ J. Sacré, 1977, *op. cit.*, p. 62.

³⁶ J. Sacré, 2010, *op. cit.*, p. 243.

printemps, leur cul rose au frais dans les salades »³⁷. James Sacré travaille la vision d'un corps démythifié qui symbolise la poursuite, sans contradiction, d'une poésie à mi-chemin entre l'obscénité et la sublimation.

3. L'enfance, le père, l'autre : au cœur du sale

Dans l'œuvre du poète, l'apparition du sexuel correspond, le plus souvent, à une plongée dans les lieux d'un temps perdu. Des souvenirs d'enfance content des frémissements partagés, conquêtes maladroitement, étreintes fugaces dans les maïs quand, à la sortie des écoles, « les mains descendent dans le chaud des culottes »³⁸, nuits de tâtonnements indécis avec un ami, « sexe tendre que j'ai touché (le cœur et les joues rouges) quand nous dormions ensemble »³⁹. Il est notable que ces premières fois se réécrivent souvent dans la solidarité des matières alentours, au point que l'on pourrait y voir une déclinaison originale de l'expérience érotique définie par Bataille, pour qui « la nudité [...] est un état de communication, qui révèle la quête d'une continuité possible de l'être au-delà du repli sur soi »⁴⁰. Avec la distance précautionneuse de la troisième personne, *Rougigogne* (1983) témoigne par exemple d'une exploration corporelle pleinement ancrée dans les champs de Cougou, le village natal du poète :

L'enfant qui s'est éloigné par les prés jusqu'au bord de la fontaine apprend que le soleil et le silence ont la même indifférente et contraignante douceur que la bave perlée de son premier sperme. Son geste répété ne sera jamais autant de solidité courte ni de volubilité fleurie que le tilleul, c'est vrai. Mais il a déjà ramassé dans sa culotte de paysan l'obscurité des buissons le soir, le gris familier des greniers, la paille qui reste sur des fagots au fond des granges⁴¹.

La mise en scène de ce souvenir dessine un corps à corps naïf, proprement idyllique. L'individualité de l'onanisme est transcendée par l'ouverture à une extériorité multiple, puisque la lumière et le végétal s'unissent au geste de l'enfant en une volupté toute bucolique. Le syntagme prépositionnel « dans sa culotte » marque également la jonction du corps humain et du corps du monde : ce vêtement ordinairement clos, intime, protégé, accueille métaphoriquement d'autres tissus, d'autres textures. Le biologique se mêle encore au botanique lorsque, quelques phrases plus loin, le mot *jute* brille de son signifiant premier, celui d'une plante herbacée, tout en évoquant argotiquement le liquide séminal : « Il bande, je désire qu'il répande sa jute dans l'herbe »⁴². L'enfant découvre les chemins de sa région

³⁷ J. Sacré [1972], 2010, *op. cit.*, p. 67.

³⁸ *Ibidem*, p. 42.

³⁹ *Ibidem*, p. 167.

⁴⁰ G. Bataille, *L'Érotisme, Œuvres Complètes*, t. X, Paris, Gallimard, 1987, coll. « Blanche », p. 19.

⁴¹ J. Sacré [1983], 2015, *op. cit.*, p. 53.

⁴² *Ibidem*, p. 54.

comme ceux de son plaisir sauvage. Une intimité discrète pour un corps à soi, qui trouve dans la nature un complice ou un compagnon « les buissons sont pleins de branches et d'herbes griffues, la fontaine est presque tarie, la lumière est toute ramassée vivante dans un petit champ clos un endroit pour se branler se fondre dans la solitude mais à vrai dire tout à coup le village est là quelqu'un vient faut reboutonner sa braguette »⁴³.

Ce déploiement aux quatre vents semble parer la solitude du geste. En présentant l'acte masturbatoire comme un moment qui ne le coupe pas de l'environnement, le poète fait du paysage l'horizon de son épanouissement pubère. La crudité de la langue est ainsi atténuée par un réseau d'éléments pastoraux qui agit comme un *sfumato* linguistique, confondant l'obscurité du sexuel à la caresse de la terre.

Le lien décomplexé au corps enfantin transparaît aussi dans l'interrogation portée sur l'intimité du père. Le recueil *Un effacement continué ?* (2016), notamment, brave le tabou de la sexualité parentale. Creuser l'image tremblante du père, au-delà de ses mots et de ses habitudes, c'est se confronter à son corps doublement rustique, saisi à la fois dans son travail agricole et dans son abandon à une satisfaction organique :

C'est qu'un peu avant ton dernier départ
 Que j'ai pu voir (fallait t'aider pour pisser) ta queue
 Rendue à pas trop grand-chose, mais portée
 Par l'épaisse grosseur de tes bourses ;
 T'es-tu senti gêné ou si tu as su
 Que j'attendais depuis longtemps cette façon d'avoir ton corps
 En face de moi ?⁴⁴.

La posture de soutien adoptée par le fils contribue au dévoilement de ce qui est communément caché dans le repli des interdits familiaux. Par le regard, le poète capture furtivement une part souterraine. Un langage sans apprêt sonne le primat de cette physiologie franche : le mot *queue*, retardé par la parenthèse, est souligné par sa place en fin de vers, au même titre que *bourses*. Ces mots crus dénouent ce qui résistait « depuis longtemps » et tissent en même temps, au creux du langage, le nœud d'une filiation sans fard. Dans un autre poème, le voile se lève davantage encore, quand la confiance du père fait écho à une expérience personnelle du poète :

Et toi-même un jour tu me dis
 Cet autre gars de Cougou qui t'emmenait dans les maïs
 Pour te branler, je me souviens
 D'un grand de l'école dans les blés déjà hauts
 Pour se montrer et que je le touche, parfois je me demande
 Si j'étais pas déjà ce plus jeune de Cougou, la main dans ton plaisir⁴⁵.

⁴³ *Ibidem*, p. 85.

⁴⁴ J. Sacré, 2016, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 91.

Par un effet-miroir, James Sacré associe deux gestes sexuels survenus dans le même paysage d'enfance. Cette solidarité du vécu, à travers les âges et les corps, aboutit à une superposition étonnante. La métonymie du « sexe » en « plaisir » fonde une image œdipienne, par laquelle le fils s'imagine toucher le père. Cependant, il n'y a pas de subversion excessive dans ces vers, dans la mesure où ils ne s'arrêtent pas à la matérialité du corps, ne cherchent pas à « se représenter soi-même à soi-même »⁴⁶, n'épuisent pas « son pouvoir de référentialité dans la représentation elle-même »⁴⁷. Le corps est une structure sémiotique qui est ici « le signe d'autre chose »⁴⁸. Même dans sa matière la plus grivoise, le corps paternel est le support d'une recherche décisive, celle d'une proximité, d'une alliance, d'une parenté sans restriction, qui s'affirmerait enfin par-delà l'absence, et dans les mots : « Parfois l'envie d'écrire un poème / Pour me demander ce qu'a vécu mon père dans son sexe »⁴⁹. C'est aussi une façon de remuer le temps, de secouer les images qui restent : « Papa que je branle en vain »⁵⁰. Cette quête originelle, plongeant dans les profondeurs génitales du père disparu, éclaire l'esthétique de l'obscénité développée par le poète, dans la mesure où cette approche désinhibée du corps trouve principalement sa source, selon lui, dans « l'influence de [s]on père qui avait un certain plaisir à être dans la saleté »⁵¹:

Si je pense à toi
 C'est que me voilà déculotté comme souvent nous l'étions
 Au milieu d'un travail, le corps se reprenant, mais parce qu'aussi
 Le mot « merde » ou des histoires d'avoir été surpris chiant
 Te venaient facile, façons de pousser
 Quelque chose de sale ou de grossier dans le rire des autres.
 C'était ton plaisir, ainsi partageant
 Un peu de ton intimité pas souvent donnée, touchant
 A la nôtre qu'on n'osait pas penser⁵².

Par opposition aux craintes de ceux qui « n'os[ent] pas » les considérer, le rapport paternel au sale et au grossier est valorisé en ce qu'il participe d'une divulgation honnête des rebuts du corps. Considérer « notre corps en toutes ses façons d'être et de se défaire »⁵³ est un legs, ou une leçon, que le poète applique dans ses poèmes : les participes en *-ant* construisent, dans celui-ci, une trame corporelle, affleurant

⁴⁶ C. Reichler, « La création du corps sublime », [in] C. Reichler (dir.) *Le corps et ses fictions*, Paris, Minuit, 1983, coll. « Arguments », p. 112.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 113.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ J. Sacré, 2016, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 91.

⁵¹ J. Sacré, 1977, *op. cit.*, p. 65.

⁵² J. Sacré, 2016, *op. cit.*, p. 14.

⁵³ J. Sacré, 1977, *op. cit.*, p. 64.

tour à tour à l'effort – « se reprenant » – à la réciprocité – « partageant » – et au contact figuré – « touchant à ». Ils ensèrent sans distinction un terme familier, *chiant*, qui « déculotte » la révérence et ouvre à un usage libéré du corps et de sa représentation. Loin d'immobiliser le poète dans une fascination paternelle, cet héritage fonde, par aller-retour ou par ricochet, un accès questionnant à son propre organisme : « Qu'est-ce que les mots savent de ce qui vient, s'en va, par notre corps – si le mien / Me parle aussi du sien ? »⁵⁴. à partir du « mystère / de l'origine qu'on a dans le sale »⁵⁵, le poète enquête sur les liens du secret et de la révélation des corps, épousant la dialectique du caché et du montré propre à la question de la nudité :

Tant de gestes qu'on garde cachés
Comme de toucher à des parties de son corps
A cause de la bonne mauvaise odeur qui s'y trouve,
Ou carrément mauvaise.
De pas les montrer
Installe comme un secret de notre intimité.
Mais c'est le secret de rien : ça que chacun
Plus ou moins sait, mais qu'on va pas dire⁵⁶.

Tout en prenant acte non pas d'un impensé ou d'un impensable, mais d'un inexprimable, le poème déshabille le corps, pointe ses discrétions, affronte ses embarras ou ses dégoûts. Une « curiosité heureuse ou inquiète »⁵⁷ guide alors le regard dans les paysages habités, repérant ces postures de dissimulation qui sont, tout autant, une manière de montrer ou de partager ce que l'intime a aussi de plus commun, du Maroc à l'Amérique :

On pourrait noter toutes les façons qu'ont les gens, adultes, les plus vieux, les gamins pareils
De se toucher à chaque instant la braguette, remettre en place ou seulement se tenir un peu [...]
Comme une façon, je sais pas trop, de manifester
Sans que rien soit pourtant montré, ni même pensé,
Quelque chose de son intimité⁵⁸.

Des pissotières, tout l'monde
Avec son geste particulier, ça
Qu'on peut montrer, cacher, puis chacun s'en va⁵⁹.

La figure tutélaire du père, dépouillé de ses oripeaux de chasteté, déplace l'attention du poète vers la sphère universelle des gestes triviaux. Ainsi, James Sacré sonde

⁵⁴ J. Sacré, 2016, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 77.

⁵⁶ J. Sacré [1979-2009], 2013, *op. cit.*, pp. 38-39.

⁵⁷ J. Sacré, 1977, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁸ J. Sacré [1979-2009], 2013, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁹ J. Sacré, 2010, *op. cit.*, p. 121.

un rapport à l'intimité du corps qui se complexifie d'une réflexion plus large sur les recoins supposément inavouables du privé.

Il est possible de promouvoir un corps obscène sans se placer « sous le signe de l'insensé et de l'im-monde »⁶⁰, de la violence ou du déchet. Ces corps nus, sales ou sexuels ne sont pas exhibés par pur affront. Pour James Sacré, qui ne s'appesantit jamais dans la vision obscène, ils manifestent le plaisir du mouvement, dans l'être, dans le temps et dans l'écriture. Le corps obscène est donc un corps jubilatoire, pris dans ses manifestations, ses affects, son lyrisme spontanés. Il est aussi un corps tremblant, exprimant l'ambiguïté des désirs, l'hétérogénéité du vécu, l'obscurité des liens. Joueuse, ouverte, cette esthétique du bas corporel dépasse même le corps et s'immisce dans d'autres lieux de la poésie sacréenne. Le paysage, par exemple, devient lui aussi une forme obscène, célébrée dans sa vigueur et dans son épanouissement organique, à l'image de cet arbre qui « a léché les prés dans certaines saisons », « a montré ses verges vives de taureau, ses langues »⁶¹. Le propre geste d'écriture de James Sacré est approché par le biais du scatologique. Quand le texte est confondu avec une « peau de mon cul »⁶², et nourri de mots avec quoi l'on se « torche »⁶³, le poète fait encore vibrer la trivialité allègre de la vie : « comme si j'allais bander dans les mots »⁶⁴.

⁶⁰ M. Collot, *op. cit.*, p. 17.

⁶¹ J. Sacré [1972], 2001, *op. cit.*, p. 20.

⁶² J. Sacré [1979-2009], 2013, *op. cit.*, p. 146.

⁶³ J. Sacré [1983], 2015, *op. cit.*, p. 86.

⁶⁴ J. Sacré, 1977, *op. cit.*, p. 64.