

Corps attendu, corps attendant : le discours amoureux en poésie au prisme de trois notions clés : dualité, incarnation, tension.

Sandra CONTAMINA

Université d'Angers, 3L.AM -EA 4335

Résumé :

Il est proposé ici d'analyser le discours amoureux à partir de trois notions envisagées l'une après l'autre : nous poserons dans un premier temps la nécessaire dualité des voix, le discours amoureux s'édifiant invariablement autour de deux instances qui sont le *je* et le *tu* lyriques ; puis nous envisagerons les modes d'incarnation de ces voix dans le discours, primauté verbale pour le *je*, présence corporelle pour le *tu* ; enfin, nous observerons la tension désirante unissant les voix poétiques, tension qui maintient en suspens un désir jamais actualisé.

Mots clés :

Poésie ; interlocution ; désir.

Dans un de ses textes, Cervantès exprime on ne peut plus justement la naissance du désir et l'effet stimulant de l'attente sur celui-ci. Il s'agit d'un extrait de la nouvelle *Le mariage trompeur* (*El casamiento engañoso*) dans lequel le sous-lieutenant Campuzano raconte à son vieil ami Peralta comment il a rencontré la femme qu'il devait ensuite épouser et qui devait l'abuser en le dépouillant de ses biens, lui laissant au passage une maladie vénérienne :

Or donc, certain jour que nous achevions de dîner en cette auberge de la Solana où nous habitons, nous vîmes entrer deux femmes de tournure assez agréable, suivies de deux servantes ; l'une se mit à converser avec le capitaine, debout, dans l'embrasure d'une fenêtre. L'autre s'assit près de moi, sur une chaise, le voile baissé jusqu'au menton, sans me laisser voir de son visage que ce que permettait la transparence du tissu. Je la suppliai d'avoir la bonté de se découvrir, mais je ne pus l'obtenir, ce qui accrut ma curiosité. Là-dessus, fut-ce industrie ou hasard ? La dame sortit une main très blanche et couverte des plus beaux bijoux. [...] Moi, je demeurais embrasé par les mains de neige que j'avais vues et me mourais pour ce visage que je rêvais de voir. Le lendemain, guidé par mon valet, on me donna entrée. Je trouvai une maison fort proprement ajustée, et une femme de quelque trente ans que je reconnus à ses mains. Elle n'était pas d'une beauté parfaite ; mais son commerce pouvait vous énamourer à l'usage, car le ton de sa voix était si suave qu'il vous pénétrait jusqu'au fond de l'âme. [...] Enfin notre amitié s'écoula en paroles en l'air pendant les quatre jours que je la visitai et sans que je pusse cueillir le fruit de mes vœux les plus chers¹.

Cet extrait dit le pouvoir de la suggestion qui détermine ici la portée érotique de la situation : tout se joue autour d'une main savamment dévoilée. La blancheur et les bagues qui ornent cette main sont les garantes a priori de la bonne naissance de leur propriétaire. Campuzano replace dans son récit les éléments d'une mise en scène qu'il n'a pas su déjouer sur le moment, tout à son désir attisé de voir le visage de cette femme. La scène de révélation qui s'ensuit montre que le dévoilement tant attendu s'inscrit dans une perspective nécessairement déceptive. Mais son art de la conversation va encore maintenir Campuzano dans l'illusion de son propre désir comme si tout renoncement était désormais impossible et qu'il se devait à tout prix de « cueillir le fruit qu'il désirait ».

¹ CERVANTES, Miguel de, *Nouvelles Exemplaires. Le mariage trompeur*, traduction de J. Cassou, Paris, Gallimard, 1949, p. 503-504.

A ce jeu amoureux du voiler / dévoiler s'oppose par contraste l'effet « coup de foudre » où le corps s'expose immédiatement comme objet désiré, toujours dans les limites de la bienséance littéraire : ce qui ne signifie pas que ne se créera pas alors une attente mais celle-ci s'apparentera clairement à un espoir de possession. Que l'on pense à la première rencontre de Frédéric et Mme Arnoux dans *L'Éducation Sentimentale* :

Ce fut comme une apparition :

Elle était assise, au milieu du banc, toute seule ; ou du moins il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux. En même temps qu'il passait, elle leva la tête ; il fléchit involontairement les épaules ; et, quand il se fut mis plus loin, du même côté, il la regarda.

Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpaient au vent derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose ; et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu. [...]

Jamais il n'avait vu cette splendeur de sa peau brune, la séduction de sa taille, ni cette finesse des doigts que la lumière traversait. Il considérait son panier à ouvrage avec ébahissement, comme une chose extraordinaire. Quels étaient son nom, sa demeure, sa vie, son passé ? Il souhaitait connaître les meubles de sa chambre, toutes les robes qu'elle avait portées, les gens qu'elle fréquentait ; et le désir de la possession physique même disparaissait sous une envie plus profonde, dans une curiosité douloureuse qui n'avait pas de limites².

Le désir de possession est explicitement exprimé : absolument intellectualisé, il relève d'une réalité fantasmée chez Frédéric. Le point de vue adopté dans la narration est le sien, mais le désir physique est bien présent dans la façon dont le corps de Mme Arnoux est donné à voir par les évocations de sa peau, de sa taille et de la finesse de ses doigts.

Le détour par ces deux textes narratifs permet, grâce à la mise en récit dont elles font l'objet, de poser l'évidence de trois notions clés dans l'élaboration du discours amoureux, trois notions qu'il nous faut mettre spécifiquement à l'épreuve du discours poétique. Ces trois notions, qui se dégagent pareillement de l'intitulé « corps attendu, corps attendant » sont : dualité, incarnation, et tension. Elles seront abordées l'une après l'autre dans cet ordre.

La dualité des voix

Quelle que soit la tonalité de la relation amoureuse (qu'elle soit marquée du sceau du désir, de l'euphorie, du dépit) ; quel que soit le degré d'absence dessinée de l'être aimé (depuis la proximité physique jusqu'à l'éloignement irrémédiable de la perte, en passant par la posture de dédain) ; quelle que soit l'intention du *je* poétique (séduire, gémir ou répudier), le discours amoureux s'édifie invariablement autour de deux instances qui sont le *je* et le *tu* lyriques. Et ce quand bien même ces instances n'apparaissent pas nommément dans la lettre du poème. Hors les références personnelles du *je* et du *tu*, point de commerce amoureux. La dualité des voix poétiques est un invariant fondateur qui prend les formes les plus variées. Nous allons en explorer quelques unes. Mais sans doute faut-il poser au préalable comme schéma de référence le discours amoureux qui se dessine à la Renaissance, inspiré des Anciens (notamment Catulle et Ovide) et pétri de conventions, dont les codes vont marquer de leur empreinte la postérité littéraire. Cela sans doute parce que l'esprit de la Renaissance a su faire la synthèse, dans l'expression amoureuse, des dimensions intime et spirituelle, érotique et intellectuelle, profane et religieuse. D'abord Dante et sa Béatrice, Pétrarque et sa Laure ; puis dans leur continuité, en Espagne, Garcilaso et son Isabel, en France, Ronsard et ses trois maîtresses impossibles ; tous sont pour beaucoup dans la prégnance d'un schéma interlocutif

² FLAUBERT, Gustave, *L'éducation sentimentale*, Paris, Flammarion, 2001, p. 53-54.

où un sujet poétique masculin s'exprimant à la première personne s'adresse à une destinataire actualisée à la deuxième personne.

La confusion entretenue par ces poètes entre leur vécu affectif et leur poésie a grandement contribué au succès de ce schéma qui ne se pose en rien comme un modèle à suivre mais comme une évidence. Ils ont facilité de fait l'assimilation des personnes, des actants interlocutifs et des sujets poétiques. Lorsque tendent à se superposer côte à côte les deux entités de l'amant et de l'aimée, les deux références grammaticales personnelles *je* et *tu* et enfin la voix portée par ce *je* et la voix absente de qui la reçoit, alors se crée le sentiment d'une identification confortable qui va dans le sens d'une perception homogène des *egos* poétiques. Sous-tendu par ce phénomène de convergence, le discours amoureux va pouvoir se construire dans l'écart et la modulation de la configuration amoureuse.

Le premier cas de figure abordé ici est celui du brouillage dans le genre attribué aux références personnelles *je* et *tu*. La visibilité progressive de l'homosexualité dans les milieux littéraires des sociétés occidentales au début du XX^e siècle va faire émerger une poésie amoureuse qui, même sans aborder frontalement le sujet de l'homosexualité, se libère d'un certain nombre de contraintes. Parmi elles, l'assignation d'un genre grammatical qui donne accès à une universalité nouvelle. Le discours amoureux traditionnel obéit à un schéma hétérosexuel conforme aux normes culturelles, idéologiques, politiques qu'il faut au moins faire remonter aux origines bibliques. Or il est aisé de comprendre à quel point il peut être aberrant pour un poète homosexuel, au moment de produire un discours littéraire amoureux, de devoir user de codes genrés qui ne correspondent en rien à son vécu intime. Cette distorsion entre le vécu affectif et sexuel et l'expérience de l'interlocution poétique hétérosexuelle pourra se résoudre très simplement grâce à l'usage du *je* et du *tu* comme deux noms dégenrés. De véritables noms personnels d'une part car ils ne viennent en remplacement d'aucun autre élément, et agénériques puisque la relation interlocutive s'élabore dans un discours n'actualisant aucun indice morphosyntaxique qui permettrait d'attribuer un genre déterminé au *je* et au *tu*. Grâce à ce recentrage des voix, des poètes comme Luis Cernuda, comme Francisco Brines, ont pu faire œuvre poétique à la fois singulière et universelle, l'indiscrimination de genre permettant au *je* et au *tu* d'être alternativement et tout à la fois masculin et féminin. Qu'il soit précisé ici que cette conjugaison du singulier et de l'universel est due, comme le rappelle Dominique Rabaté et en ces termes, à la nature du « je » lyrique qui tout en renvoyant à un sujet précis possède « une transparence, une porosité particulière³ ». L'évolution se prolongeant, ce sont là les premiers pas vers une poésie amoureuse à tonalité clairement homoérotique qui rebasculera vers la singularité genrée. Un autre type de modulation affectera la définition du *je* lorsque celui-ci s'adressera à lui-même dans un processus de subjectivation. Dans ce cas, le schéma interlocutif se construira autour d'un sujet poétique diffracté en *je* et *tu*. Nous distinguerons deux cas. D'abord celui des poétesses qui, tout en produisant un discours amoureux, ne l'assument pas complètement et se mettent en retrait de leurs propres sentiments. Que l'on pense à la façon dont Juana Inés de la Cruz, au XVII^e siècle, met dévotement en mots de façon récurrente son sentiment amoureux, en s'adressant directement à lui, comme dans le fameux sonnet : « Arrête-toi, ombre de mon bien fuyant » / *Detente, sombra de mi bien esquivo*. Comme précédemment, est actualisé un *tu* qui ne correspond pas au destinataire amoureux, mais il s'agit ici de mettre en évidence la relation du *je* à lui-même dans l'expérience amoureuse. S'agissant d'un sujet poétique féminin, il s'instaure en outre un jeu compliqué d'élan, de réticence et de bienséance⁴. Une fois complètement assumée l'indécence du discours amoureux, les poétesses

³ RABATE, Dominique, *Figures du sujet lyrique*, sous la dir. de Dominique Rabaté, Paris, PUF, 1996 (p. 69).

⁴ Que l'on pense aussi à la première des *Lettres portugaises* de Guillaume de Guillerague, qui commence ainsi, par l'apostrophe de la voix féminine à son propre sentiment amoureux : « Considère mon amour, jusqu'à quel

y actualiseront un *je* féminin à la fois sujet, agent et acteur. Il suffit pour s'en convaincre d'écouter l'Uruguayenne Juana de Ibarbourou réécrire le *carpe diem* dans un poème où la voix qui dit *je* exige du *tu* masculin la satisfaction de son désir : « Prends-moi maintenant qu'il est encore temps » / *Tómame ahora que aún es temprano*⁵.

La diffraction du sujet poétique n'est pas qu'affaire de réserve féminine. Issue d'une conscience de la complexité du psychisme, elle peut être le signe de l'expérience de la multiplicité de soi. « *Je* est un autre » dit Rimbaud⁶. L'émergence du processus de subjectivation dans le discours amoureux fera apparaître les difficultés du moi poétique d'être à lui-même, d'être tout entier dans son « ici et maintenant » d'énonciation. Pour occuper à nouveau l'espace interlocutif –la bulle d'intimité entre *je* et *tu*–, le *moi* se dédouble, mais ce remaniement entraîne l'éjection du destinataire potentiel du discours car il n'y a pas place *a priori* pour plusieurs *tu*.

L'expérience de la multiplicité peut cependant affecter le *tu* de l'adresse : dans un poème intitulé « L'autre te voit » / *Se te está viendo la otra*, Pedro Salinas évoque la duplicité de la femme selon un jeu conceptuel qui rappelle le XVII^e siècle. Le caractère pluriel du *tu* féminin conduit la voix qui dit *je* à prédire qu'un jour le *tu* se rendra compte que le *je* est en train de penser à l'autre *tu* et que le *tu* n'est donc pas unique pour le *je*. Salinas réussit ainsi à traiter de façon humoristique la discontinuité de l'être, dont il sera question plus longuement dans la deuxième partie.

L'incarnation des voix

Il faut bien reconnaître que s'il y a une primauté verbale du *je* dans le discours amoureux, l'objet désiré le gagne en terme de présence corporelle.

La corporéité des instances énonciatives se construit en suivant deux types de mouvements. En termes de qualité expressive elle se place tout d'abord quelque part entre idéalisation et réification. Concernant cette dernière notion, je préciserai juste que la chosification du corps peut émerger à la faveur du dépit et de la déconvenue avec une finalité dénigrante, et que le discours du désamour n'est qu'une variante du discours amoureux. Entre ces deux pôles d'idéalisation et de réification se trouve le degré zéro de la corporéité, hypothèse impossible d'une évocation non modalisée, non médiatisée, non imagée du corps. Le second mouvement qui permet de définir la corporéité, cette fois-ci dans sa modalité d'être, est celui qui court entre discontinuité et cohésion. Nous y reviendrons après avoir dit deux mots du processus idéalisant.

Que l'on considère l'image de l'idéal féminin de la Renaissance. L'idéalisation de la beauté de la figure féminine en poésie passe par la fabrique métaphorique : aux XVI^e et XVII^e siècles les canons esthétiques se resserrent et se radicalisent autour de représentations hyperconventionnelles⁷. Au terme de cette construction poétique, la figure féminine désirée qui se dessine est une réalité magnifiée, sublimée ; le corps est là convoqué dans le discours, mais comme invisible, sans aucune épaisseur charnelle, devenu pur objet verbal. Les processus d'idéalisation comme de réification s'accompagnent d'une déshumanisation, par désincarnation dans un cas, par trop plein d'incarnation dans l'autre cas.

excès tu as manqué de prévoyance. Ah ! Malheureux, tu as été trahi, et tu m'as trahie par des espérances trompeuses. » Après ce préambule, elle optera pour la modalité vouvoyante pour s'adresser au destinataire.

⁵ Il s'agit du poème « La Hora », du recueil *Las lenguas de diamante*, publié en 1919.

⁶ Il le dit dans une lettre à Paul Demeny datée du 15 mai 1871.

⁷ Ces canons requièrent cheveux blonds, yeux clairs, teint pâle, lèvres et joues incarnates, belles dents et cou élancé. La métaphorisation idéalisante transforme ces éléments corporels en or, soleils, lys, neige, albâtre ou ivoire, œillets ou coraux, perles et tourelle. La surenchère les tirera vers la pureté, la transparence, la perfection de la Nature.

Au même moment, la poésie populaire développe en contrepoint d'autres conventions. La voix qui dit *je* et parle au féminin dans les *romances* ou les *villancicos* peut être amenée à louer la belle allure de son prétendant sans plus ; il peut aussi arriver qu'elle mette en avant son propre corps comme argument de séduction. Dans un de ses *villancicos* Juan de Timoneda⁸ offre une vision pour le moins rustique du corps féminin, en accord avec la représentation grossière stéréotypée de la femme de basse extraction. La voix féminine exige de sa mère le droit de dormir avec celui qui l'aime car elle est encore jeune et ne veut plus dormir seule. Elle vante ainsi ses propres mérites : « Je ne suis ni borgne ni laide / Ni mal faite pour le lit » ; « Ne suis noire ni métisse / Pour ne point avoir d'amours, / mais fraîche comme la fleur / Et polie comme l'argent » ; « Il me faut voir toute nue / Touffe de poils à sa place / Jambes, cuisses et visage / Comme on n'en a jamais vu ». La voix s'incarne à coups de dénégations successives, par rapport à un corps supposément repoussant, ainsi que par le biais de deux comparaisons très plates et enfin l'assurance d'une nudité prometteuse où chaque élément corporel porteur de charge sexuelle (à l'image de la touffe de poils) est à sa place. La question de la bienséance n'est qu'une question de point de vue qui se déplace dans le temps au gré des époques mais aussi dans une époque donnée selon les genres poétiques abordés. Au Siècle d'Or, l'écriture du corps, et notamment du corps féminin est en totale cohérence avec le genre poétique qui la délimite car la distinction entre poésie populaire et poésie savante reflète une vision du monde commandée par une certaine conception, binaire et hiérarchisée, de l'ordre social.

La voix amoureuse qui dit *je* peut, pour s'incarner, se tourner vers une corporalité langagière plus épaisse, plus charnelle et sexuelle dans son vocabulaire et ses images. Ce qui ne signifie pas qu'elle fera alors fi d'une incarnation moins éthérée dans sa signification. Au contraire, il est intéressant de voir comment au XX^e siècle le corps des instances poétiques en devenant perceptible dans le discours –c'est-à-dire lisible– devient polysémique : certains éléments physiques (comme la peau, la langue) l'inscriront dans une écriture fortement érotisée alors que d'autres éléments plus organiques (comme le sang, les veines, les os ou les entrailles) apporteront une tout autre charge sémiologique à visée introspective ou totalisatrice en introduisant l'expression d'une transcendance. Il en est ainsi dans un poème de Vicente Aleixandre, intitulé « Main offerte » / *Mano entregada*⁹ dans lequel la voix poétique exprime au présent la possession charnelle de la deuxième personne incarnée, s'adressant directement à elle et mettant en lumière le contact de sa peau comme lieu d'intromission dans son intimité. En guise de préliminaires, une strophe se détache où la voix qui dit *je*, par la caresse de la main de l'Autre, regrette que l'os « dur et incorruptible », l'os « triste » soit inaccessible à l'amour. Cet os, part du squelette insensible, renvoie, à ce moment d'intense union charnelle, à la partie morte du corps : « quand je caresse ta main je sais que seul l'os refuse / mon amour [...] et qu'une zone triste de ton être se refuse » / *cuando acaricio tu mano sé que solo el hueso rehusa / mi amor [...] Y que una zona triste de tu ser se rehusa*. La constance d'une tristesse, la conscience physique de la présence de la mort sont les deux bémols dans ce chant de la complétude que livre la voix poétique :

Tu delicada mano silente, por donde entro	Ta délicate main silencieuse, par où j'entre
Despacio, despacísimo, secretamente en tu vida,	Lentement, très lentement, secrètement dans ta vie,
Hasta tus venas hondas totales donde bogo,	Jusqu'à tes veines profondes totales où je vogue,
Donde te pueblo y canto completo entre tu carne	Où je te peuple et chante complet dans ta chair.

Cette strophe de Aleixandre permet, par le biais de la complétude dont il y est question, d'aborder le thème de la discontinuité, en opposition à celui de la cohésion. Nous avons vu

⁸ Pour le texte complet et sa traduction (utilisée ici), cf. *l'Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, dirigée par Nadine LY, Paris, Gallimard (coll. Pléiade), 1995, p.281-283.

⁹ Poème publié dans le recueil *Historias del corazón* en 1954. C'est nous qui traduisons.

comment le discours amoureux, italianisant, de la Renaissance projette le corps de la femme aimée comme idéal de beauté. Son portrait se construit comme un assemblage d'éléments métaphoriques dont la seule cohésion repose sur leur finalité idéalisante : le corps est fragmenté, mais chaque partie rend compte de la perfection de l'ensemble. Il n'y a pas de discontinuité.

Par contre, lorsque l'appréhension de la réalité s'opère sur le mode de la discontinuité, l'*alter ego* du discours amoureux s'offre comme une réalité équivoque et fuyante, tant physiquement qu'intellectuellement. Soit que le temps empêche de saisir définitivement l'unité de l'être amené à se diluer, soit que cet être se ressent comme un feuilleté d'entités psychiques imbriquées. Nous avons vu que cette difficulté à appréhender le réel pouvait conduire à une réorganisation éclatée de la sphère d'interlocution. S'agissant de l'incarnation des voix du poème, le corps émietté sera un indice de l'intuition de la discontinuité. Et l'écriture s'apparentera dès lors à une tentative de recomposition.

Voyons à ce propos ce que dit le poème de Gerardo Diego, intitulé « Successive » / *Sucesiva*¹⁰, où, par l'exercice de la caresse, la voix poétique tente d'appréhender physiquement la vérité de son *alter ego* féminin dans un élan de continuité :

Déjame acariciarte lentamente,
dejame lentamente comprobarte,
ver que eres de verdad, un continuarte
de ti misma a ti misma extensamente.

Laisse-moi te caresser lentement,
Laisse-moi lentement t'examiner,
Voir que tu es vraiment une continuité
De toi-même à toi-même longuement.

Saisir l'intégrité de l'être aimé c'est le saisir dans ce qu'il a de « fluide », de « successif », de « furtif ». Le saisir comme être segmenté, « ici et là, fragments, lys, rose » dit le texte dans le dernier tercet¹¹, tandis que l'unité relève du seul rêve.

Mais le *je* lyrique ne fait pas toujours montre de sérénité au moment de rendre compte d'une réalité aux contours incertains. Voyons un poème de Gabriel Celaya, « Ni plus ni moins » / « *Ni más ni menos* », où la voix poétique déclare à la fois son adoration et son incompetence à cerner son *alter ego*, en interrogeant la relation amoureuse en termes de possession (en l'occurrence, de non possession puisqu'elle « embrasse mais ne possède pas ¹²») et de distance (« Toi qui es si près ! / Toi qui es si loin ! »). L'identité corporelle du *tu*, la voix poétique l'investit à travers l'énumération d'éléments physiques (seins, yeux, cuisses, cheveux, taille) qui ne composent plus un ensemble harmonieux mais rendent compte d'une fragmentation insaisissable (« ce qui toujours m'échappe et ne comprends pas, je l'adore »). Le corps ainsi morcelé de l'être aimé devient le signe d'un désarroi réitéré du *je* devant une réalité ontologique qui lui échappe.

La tension désirante

Dans ses *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes termine le chapitre consacré à l'Attente par cette fable : « Un mandarin était amoureux d'une courtisane. “Je serai à vous, dit-elle, lorsque vous aurez passé cent nuits à m'attendre assis sur un tabouret, dans mon jardin, sous ma fenêtre”. Mais, à la quatre-vingt-dix-neuvième nuit, le mandarin se leva, prit

¹⁰ Poème publié dans le recueil *Alondra de verdad* en 1941. C'est nous qui traduisons.

¹¹ *Así te quiero, en límites pequeños,
aquí y allá, fragmentos, lirio, rosa,
y tu unidad después, luz de mis sueños.*

¹² On retrouve le même sentiment contradictoire exprimé dans les vers liminaires de *Nombre*, de Vicente Aleixandre : « Mía eres. Pero otro / es aparentemente tu dueño. »

son tabouret et s'en alla¹³ ». Il ne faut certainement pas voir dans ce renoncement un subit sursaut d'orgueil du mandarin amoureux ; ce serait un contresens de le comprendre ainsi. L'abdication du mandarin devient dans cette parabole sur la possession amoureuse l'expression la plus limpide de la nécessité de l'attente, ou pour le dire autrement, du désir. Parvenu au presque terme de l'attente, le mandarin n'a devant lui d'autre perspective que de fuir s'il veut préserver intact son désir. C'est exactement ce qu'exprime autrement René Char en ramenant la fonction de la poésie au désir lorsqu'il dit : « Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir¹⁴ ». Cette définition reste tout aussi exacte s'agissant spécifiquement du discours amoureux.

Dualité des voix, incarnation de ces mêmes voix, et pour les marier, une tension qui les maintient en suspens. Le désir, pour rester poétiquement amoureux, n'est jamais actualisé. Revenons au vers liminaire de ce poème de Vicente Aleixandre dont nous avons déjà parlé : « Pero otro día toco tu mano » / « Mais un autre jour je touche ta main ». Cette phrase installe tout le dispositif énonciatif du discours amoureux : la voix qui dit *je*, qui pose comme objet de son discours le *tu* de l'adresse ; la corporéité du *je*, à la fois implicite dans le geste du « toucher » et impliqué par la présence corporelle du *tu* et de sa main ; enfin, la coïncidence des voix et des corps. Cette coïncidence est nécessaire pour que le discours amoureux fonctionne mais elle est aussi, contre toute attente, perpétuellement inaboutie.

Lorsque la voix poétique, qui s'exprime depuis son *ici et maintenant*, dit « Je touche ta main », la première personne grammaticale et le présent créent une illusion de simultanéité. Or il n'est question en réalité que d'imminence et de proximité (ce qu'exprime autrement « Pero otro día ») car jamais la voix qui dit *je* ne coïncide avec l'effectivité de son verbe. Le verbe amoureux n'est pas performatif. La distance imposée par le temps de l'écriture et le filtre de toutes les instances qui disent *je*, de l'écrivain au sujet lyrique, rendent ce verbe inopérant dans l'instant, voué à être repris et amplifié, rechuchoté dans un écho.

La coexistence de toutes les instances poétiques d'énonciation installe en effet le discours amoureux dans un ferme désir d'Autrui : la voix qui dit *je*, cette voix habitée, est tendue vers un *tu* d'adresse en qui s'incarne l'objet de son désir. Pas de *je* désirant sans un *tu* désiré. L'attente immuable se dessine dans cette tension entre ces deux entités. Le temps de l'écriture comme celui de la lecture se définissent quant à eux dans une distance manifeste avec le verbe du discours amoureux : le présent de l'écriture n'est pas celui du discours ni celui de la lecture. Aucun ne coïncide. Mais le sens du texte est tendu vers une convergence impossible des présents, tendu par un désir éternellement présent et un présent transposable à tout instant. Et non seulement cela, mais la réversibilité de l'énonciation entretient elle aussi ce désir inabouti. Le lecteur-récepteur du poème amoureux n'a jamais la prétention de croire que le poème ni le discours amoureux ne lui sont personnellement adressés. Pourtant, il s'approprie doublement le texte, en lui prêtant oreille d'une part, et en devenant, d'autre part, à son tour un *je* possible, un truchement à la première personne de l'expression du désir d'Autrui. Dans cette projection imaginaire du lecteur-réceptacle dans la voix qui dit *je*, la façon dont cette dernière s'incarne dans le texte est fondamentale car elle déterminera le degré d'investissement du lecteur : plus le corps sera tangible dans la lettre, dans ses accidents, ses circonstances, sa contingence (marqué du sceau du genre par exemple) moins l'appropriation du discours sera facilitée. Pour s'inscrire dans un désir projeté du lecteur, le corps attendu qui s'offre dans le discours amoureux doit être virtuellement habitable par toute voix désirante. Quelle est la place du Moi dans le discours amoureux ? Le Moi poétique n'est pas le *je*, se distingue absolument de la voix qui dit *je*. On s'accorde aujourd'hui à voir dans la définition communément admise de la poésie lyrique comme « expression du moi » l'invention du

¹³ BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977 (p. 50).

¹⁴ CHAR, René, « Partage formel » dans *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1962 (p. 76).

romantisme allemand. Le Moi est une entité psychique qui fait dans le discours amoureux l'expérience de son incomplétude et du manque. Le sentiment de l'absence et le principe de sa propre insuffisance le portent vers Autrui. En ce sens, il ouvre à l'expression du désir. Mais qu'il devienne narcissique, envahissant, et il n'y aura plus d'espace pour Autrui.

Je terminerai avec quelques mots de Martine Broda qui condensent l'essentiel de ce qui vient d'être dit :

Ce n'est pas la question du moi, comme on l'a cru trop longtemps, que pose le lyrisme – mais celle plutôt du désir, par lequel le sujet accède à son manque à être fondamental. « Le désir de l'homme est le désir de l'Autre » (Lacan). Aussi, presque depuis l'origine, l'essentiel du corpus de la poésie lyrique est-il constitué par la poésie amoureuse – le reste par la poésie mystique, ce qui est fondamentalement la même chose. Son problème est le tutoiement, l'invocation tutoyante. Elle est une adresse à l'Autre, donné comme essentiellement manquant, mais cette adresse est la seule qui produise le sens¹⁵.

Le *je* grammatical n'est qu'un indice de la présence du sujet lyrique ; il est l'incarnation verbale de la voix qui habite le poème. Cette voix, qui se définit essentiellement comme être de parole, dans le discours amoureux, suscite dans son adresse à autrui un corps. Au terme de ce voyage vers l'autre, vers l'*alter ego* poétique du *je*, l'incarnation du *tu* de l'adresse peut prendre des chemins insolites, et revenir au corps du langage. C'est ce que propose un autre poème de Vicente Aleixandre, « Nom » / « Nombre » où la profération du nom du *tu* prend littéralement corps dans la voix poétique, porté par son sang jusqu'à ses lèvres, avant de décider au final de le taire en le gardant dans la bouche, sur la langue, avant de le ravalier pour se contenter de l'abriter dans sa poitrine.

¹⁵ BRODA, Martine, *L'Amour du nom*, Paris, José Corti, 1997 (p. 31).