

Du lyrisme et de la lyrique amoureuse

Martine Broda

DANS **LIGNES 1992/2 n° 16**, PAGES 64 À 77

ÉDITIONS **ÉDITIONS HAZAN**

ISSN 0988-5226

ISBN 9782850252884

DOI 10.3917/lignes0.016.0064

Date de mise en ligne : 06/01/2015

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-lignes0-1992-2-page-64?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Hazan.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

MARTINE BRODA

DU LYRISME ET DE LA LYRIQUE AMOUREUSE*

1 — Le lyrisme dans la théorie des genres

Ces pages sur la lyrique amoureuse, sur quelques constantes non vues, largement transhistoriques, qui la constituent en tradition, sont à comprendre sur l'arrière-fond d'un dessein plus vaste, qui vise à déconstruire, à propos de la poésie lyrique en général, une « doxa » sur laquelle nous vivons, et dont les conséquences me semblent coûteuses. Le lyrisme est-il le genre (ou sinon le mode) subjectif, celui de l'expression du « moi » et de ses états ? Les poéticiens modernes les plus sophistiqués ne sont pas, semble-t-il, parvenus à inventer une autre définition. C'est encore celle de Roman Jakobson, puisqu'il fait de la poésie lyrique une « poésie de la première personne du présent », et celle où règne la fonction émotive. Une telle définition, jamais soumise à examen tant elle semble naturelle, pourrait bien porter la responsabilité du violent rejet du lyrisme qui caractérise en partie la modernité. Car c'est bien sur le lyrisme, si on y regarde de près, que porte tout l'impact de la critique contemporaine de l'idéologie poétique — ces attaques conjuguées le désignant a contrario comme le noyau dur du poétique, idée au demeurant assez communément partagée, ce qui ne veut pas forcément dire qu'elle soit fausse. Dans l'avant-garde littéraire française, les années 1970 ont été marquées par ce qu'on pourrait appeler, parodiant une formule de Jean Paulhan, une véritable « terreur contre le lyrisme ». Celle-ci pourrait bien être liée à la fameuse « crise du sujet » qui fut le résultat des avancées de la plupart des grands systèmes de pensée contemporains. Avatar du « moi haïssable », la « mort de l'auteur » fut un truisme des années soixante-dix. Qui rejetèrent la poésie, avec le lyrisme.

* Ce texte constitue les premières pages d'un livre en cours sur le lyrisme et la lyrique amoureuse dont le titre, probable, sera *L'amour du nom*.

Mais une telle définition peut apparaître comme une fausse évidence, si l'on en pense la stricte historicité : elle est l'invention des théoriciens du romantisme allemand, romantisme d'Iéna. Elle est donc intrinsèquement liée à la philosophie du Sujet, et même à l'idéalisme absolu, qui en constitue l'apothéose. En effet, c'est avec les frères Schlegel, Schelling, Hegel, etc. qu'apparaît la division triadique « épique-lyrique-dramatique », et avec elle la définition du lyrisme comme genre subjectif. C'est ce qu'a irréfutablement démontré Gérard Genette dans son *Introduction à l'Architexte*, où il tente de rectifier le lapsus théorique toujours recommencé qui de l'abbé Batteux (dix-huitième siècle) à beaucoup de poéticiens modernes, fait attribuer faussement l'invention de la fameuse triade aux pères fondateurs de la poétique de l'Antiquité. Alors même qu'il existe déjà dans la littérature (voir la liste canonique des neuf poètes lyriques grecs reconnus par les clercs de l'époque hellénistique), le concept de poésie lyrique est singulièrement absent de la théorie des genres de l'Antiquité. Chez Aristote, on ne saurait vraiment s'en étonner. En effet, pour lui la poésie, comme la peinture son sujet, tend à capter une réalité et à en donner une image fidèle — elle est donc *mimésis*, imitation, représentation, même si cette *mimésis*, jusque dans la poésie dramatique où elle est « directe », est celle d'un *mythos*, récit, discours. Chez Aristote, la *mimésis* subsume donc la *diégésis*, la narration, elles ne s'opposent pas comme chez Platon. Malgré la tentative désespérée de l'abbé Batteux, théoricien du dix-huitième siècle français, de définir la poésie lyrique comme une « imitation de sentiments », il va de soi que ce que nous appelons poésie lyrique, par nature non représentative et même non narrative, ne pouvait trouver sa place dans la *Poétique*.

Ce que dit Platon semble infiniment plus complexe. Par certains aspects, il peut apparaître comme le précurseur d'une tout autre tradition, que Genette n'évoque pas du tout dans son livre. Platon, à la différence d'Aristote, n'accorde pas une valeur positive à la *mimésis*, et que la poésie telle qu'il l'envisage soit le plus souvent mimétique lui permet d'exclure les poètes de sa cité idéale (*République*, livre III). Il oppose quant à lui *mimésis* et *diégésis* et, tout en insistant assez peu, presque comme une pure nécessité logique, il s'attache à définir le cas d'une *haplé diégésis* (pure narration), soit celui où « légei te autos ho poiètes » (*République III*, 393 a). On traduit souvent cette phrase par « le poète parle en son propre nom ». Traduction fautive, qui n'est pas la lettre du texte grec, et trahit déjà qu'on projette sur le « narratif pur » la conception banale du lyrisme comme expression d'affects, de pensées propres au poète. Il convient de rectifier : « le poète parle lui-même », « le poète parle en personne » : on le voit d'ailleurs au contexte, car Platon donne pour exemple le « simple récit sans imitation », outre le dithyrambe (chant choral fermé en l'honneur de Dionysos), les passages de l'*Illiade* où Homère, après avoir transcrit directement les propos de l'un de ses personnages comme si celui-ci les tenait sur scène, passe

soudain au discours indirect, et cesse donc d'être mimétique, ne feignant plus l'autre qui parle (ce sont ces ruptures du mode d'énonciation, de la *lexis* qui font de l'épopée un mode mixte, ou alterné). La *haplé diégésis* est donc une simple re-marque du sujet de l'énonciation (le poète est celui qui dit, je dis que), elle identifie le poète au récitant, au narrateur (à l'aède ? — d'où peut-être le fonctionnement de la figure d'Homère comme paradigme tutélaire, voir l'*Ion*), elle n'a rien à voir en tout cas avec une conception du lyrisme où le sujet de l'énonciation tendrait à se confondre avec celui de l'énoncé. Le poète, dans sa posture de récitant, n'étant que prête-voix, pure instance d'énonciation, je soulèverai ici une question. N'est-il pas permis de rapprocher la dépossession que cette position induit de la théorie de la poésie que Platon développe par ailleurs dans l'*Ion* ? Le poète est proche de l'aède, du récitant, parce qu'il n'est lui-même qu'un maillon, un anneau magnétisé dans la chaîne de l'*herménéta*, il n'est que l'*berméneus*, l'interprète, du dieu qui l'habite, qui parle quand il parle, lui, l'*entbéos*.

« De même que ceux qui sont en proie au délire des Corybantes ne se livrent pas à leurs danses quand ils ont leurs esprits, de même aussi les auteurs de chants lyriques n'ont pas leurs esprits quand ils composent ces chants magnifiques ; tout au contraire, aussi souvent qu'ils se sont embarqués dans l'harmonie et dans le rythme, alors les saisit le transport bacchique, et possédés, ils ressemblent aux Bacchantes qui puisent aux fleuves le miel et le lait quand elles sont en état de possession, mais non pas quand elles ont leurs esprits. Et ce que disent ces lyriques, leur âme le réalise à la lettre : voilà bien en effet ce qu'ils nous disent à nous, ces poètes, que puisant à des sources d'où coule le miel, butinant sur certains jardins et bocages des Muses, ils sont pareils aux abeilles quand ils nous apportent leurs vers, et que, comme elles, ils volent eux aussi. Véridique langage ! Le poète en effet est chose légère, chose ailée, chose sainte, et il n'est pas encore capable de créer jusqu'à ce qu'il soit devenu l'homme qu'habite un Dieu, qu'il ait perdu la tête, que son propre esprit ne soit plus en lui ! Tant que cela au contraire sera sa possession, aucun être humain ne sera capable ni de créer ni de vaticiner⁽¹⁾. » A cette description d'une divine *mania*, motif sur lequel reviendra aussi le *Phèdre*, on voit que la question de la poésie est loin d'être simple chez Platon. Voilà qui ne ressemble guère, en tout cas, à la condamnation sans appel qu'on a coutume d'évoquer à son sujet. De fait, celle de la *République* ne vise guère que les poètes tragiques, bannis, parce qu'ils sont mimétiques et immoraux. Si Platon n'aborde pas de front la

1. Jean-Luc Nancy, dans son livre *Le partage des voix*, a su souligner l'assonance *meli* (le miel) / *melè* (les poèmes lyriques) qui marque ce passage.

question du lyrisme, il lui ménage sans doute une place, aussi par l'attention qu'il semble prêter au chant, au mélôs. Par ailleurs, on trouvera dans le *Banquet* un passage où Diotime esquisse un parallèle entre la poésie et l'amour : l'amour qui procréé dans le beau, la poésie créatrice, la seule, parmi les arts, à mériter pleinement son beau nom de *poiêsis*. Et les textes de Platon, dans le champ poétique qui va nous occuper, ont pu exercer une influence extrêmement durable.

Ce que Platon entend par « pure narration » réserve la place d'une énonciation en première personne, où le sujet s'évanouit. A partir de là, on peut entrevoir une autre définition du lyrisme que celle qu'ont imposée, avec le succès qu'on sait, les romantiques. Qui dessine une autre tradition, moins bruyante, à l'intérieur de la théorie des genres. Se cherchant généalogie du côté de Platon ? Rien de moins impossible. Il faut poser ici les noms de Hölderlin, puis de Nietzsche.

Il est attesté qu'Hölderlin avait lu Platon, au moins *Le Banquet* et le *Phèdre*, auquel il a consacré un essai qui s'est perdu, et Socrate est présent dans un hymne. A la même époque que les théoriciens de l'idéalisme allemand, et à l'encontre de toutes les thèses romantiques, il semble bien que celui-ci ait pu se proposer comme but un lyrisme objectif, un lyrisme de la destitution du sujet, qu'emblématisera dans son œuvre le sacrifice d'Empédocle. C'est que son idéal reste l'hymne pindarique, et toute sa vie il semble préoccupé de fusion dans le Tout, de retour pacifiant au sein de la Nature. De très nombreux passages pourraient être cités à ce sujet, qui évoquent le sentiment océanique dont parlera Freud, ou encore ce que Rilke nommera l'Ouvert — tension vers un lyrisme sublime. Ainsi, le projet de préface de la dernière version d'*Hypérion* : « Mettre fin à ce combat entre nous et le monde, rétablir la paix de toute paix qui surpasse toute raison, nous unir avec la Nature en un Tout infini, tel est le but de toutes nos aspirations, que nous nous entendions ou non à ce sujet. » Avec les difficiles essais de la période de Hombourg. *Démarche de l'esprit poétique*, et surtout le début de *Fondement d'Empédocle*, l'*Essai sur l'Ode tragique*, où c'est bien le grand poème auquel Hölderlin aspire qu'il se propose de définir, on voit bien que sa définition du lyrisme n'est pas précisément la définition subjective. Il recommande au poète de choisir un objet extérieur à lui, mais analogique, et par la pratique du symbolisme, de « distinguer l'homme et l'élément de sa sensibilité », c'est-à-dire de ne garder, de l'expérience propre, non le contenu privé sur lequel pèse un interdit sacré, un *nefas*, mais la vibration de l'émotion et la couleur du sentiment. Dès lors, plus on énonce, moins on s'exprime : « le poète tragique qui exprime l'intériorité la plus profonde renie entièrement sa personne, sa subjectivité, ainsi que l'objet présent à son esprit ».

Et chez Hölderlin, on dirait que le dessin de l'œuvre et du destin redoublent ce que posent, obscurément, les essais théoriques. On pourrait lire dans ce sens le mouvement général de l'œuvre de l'élégie vers l'hymne, qu'a souligné Peter Szondi⁽²⁾, où le sujet abandonne la plainte personnelle, et même, puisque cette vie a été clivée par une catastrophe amoureuse, jusqu'au souvenir de la perte de Diotima, pour mieux s'exposer au feu du ciel. Signe d'un renoncement accepté, la tension dans l'œuvre entre l'élégiaque et l'hymnique marque le passage d'une plainte de la perte à une extase de la perte, où le deuil est définitivement franchi, vers la joie. Jusqu'à l'expérience de la folie, qui est comme la métaphore du dénuement du sujet. Jamais plus impersonnel et humble le lyrisme des poèmes de la fin, qui disent les états de la nature, son rythme scandé par les saisons — ces temps signés, avec humilité, Scardanelli. Un passage d'une lettre à sa sœur, antérieure à la période de la folie, peut apparaître après coup comme autoprophétique : « Chacun trouve pourtant sa joie et qui donc la dédaignerait entièrement ? La mienne, c'est maintenant le beau temps, le gai soleil, la verdure, et je ne puis me reprocher cette joie, quel que soit le nom qu'on lui donne. D'ailleurs, je n'en ai pas d'autre sous la main (...) Quand je serai un enfant aux cheveux gris, je voudrais que le printemps, l'aurore et le crépuscule me rajeunissent chaque jour un peu davantage, jusqu'à ce que je sente venir la fin et que j'aie m'asseoir dehors pour m'en aller vers la jeunesse éternelle. »

Chez Nietzsche, même si l'opposition de l'apollinien et du dionysiaque doit beaucoup à Schopenhauer, on ne peut qu'être frappé par la singulière proximité à Hölderlin, dont il ne pouvait pourtant connaître la fameuse *Lettre à Böblendorff*, où joue l'antagonisme de la « sobriété junonienne » et du « pathos sacré ». Dans *La naissance de la tragédie*, il parle encore plus clair que celui-ci au sujet d'un dessaisissement du sujet lyrique. Même si « c'est spontanément que (le poète lyrique) utilisait ce malheureux petit mot "je" pour parler de lui-même, cette apparence ne pourra plus nous égarer comme elle a égaré ceux qui ont fait du poète lyrique le poète subjectif ». Le poète lyrique, qui est aussi le musicien, est pour Nietzsche l'artiste dionysiaque, dont l'*exemplum* est Archiloque. S'il parle, c'est comme sujet abstrait, sans rapport avec l'homme empirique-réel, car il s'est démis de sa subjectivité dans le processus dionysiaque, « ivresse et dessaisissement de soi ». Par exemple, la passion qu'exprime Archiloque n'est pas la sienne, mais celle de Dionysos et des Ménades. Pour Nietzsche, le sujet lyrique, même s'il dit « je », est identifié à ce qu'il nomme

2. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Minuit, 1975, p. 189.

« le génie du monde », ou encore « l'Un originaire, sa douleur ». Sa subjectivité n'est que « chimère », « pure illusion » — « elle retentit depuis l'abîme de l'Être ». Avec cette esthétique de la transe, on est donc encore bien dans la ligne de la *mania* platonicienne.

Retour arrière. On soulignera un moment historique particulièrement intéressant, celui où le lyrisme adopte une définition thématique, ce qui n'advient pas chez des théoriciens, mais chez des poètes. Fondée sur le distique élégiaque, succession d'un hexamètre dactylique et d'un pentamètre iambique, l'élégie grecque (de *e legein*, dire hélas) n'était guère qu'une forme, adaptée à l'expression de sentiments violents. Par contre, avec l'élégie romaine, où des poètes comme Catulle, Tibulle, Propertius, chantent leurs peines et joies d'amour causées par des maîtresses qu'ils baptisent déjà d'un nom fictif (Lesbia, Delia, Cynthia), le lyrisme semble se chercher et se trouver une définition en se resserrant sur un trait thématique, et ce trait c'est justement l'amour. En effet, quand les poètes élégiaques latins veulent définir leur veine lyrique en l'opposant à celle des poètes épiques, ils n'ont de cesse de préciser : eux chantent les combats, nous nous chantons l'amour⁽³⁾. Ainsi Propertius : « Vous me demandez pourquoi j'écris si souvent de mes amours, pourquoi mon livre ne respire que la mollesse. Ah, ce n'est pas Calliope, ce n'est pas Apollon qui me dictent mes vers : le génie qui m'inspire, c'est ma maîtresse. S'avance-t-elle, resplendissante, sous un tissu de Cos, je ferai un « volume » entier sur le tissu de Cos ; ai-je vu ses cheveux épars errer sur son front : je fais de sa chevelure un éloge qui la rend joyeuse et fière ; de ses doigts d'ivoire fait-elle résonner la lyre, j'admire sa facilité, son art dans la touche ; abaisse-t-elle ses paupières pour chercher le sommeil, poète, je découvre mille raisons nouvelles ; la voici nue, me disputant son voile que je viens de lui arracher, et c'est un poème, une véritable Illiade (...) Les vers mâles ne conviennent pas à mes forces et je ne ferais pas à César sa place parmi les aïeux phrygiens. Le pilote parle à ses vents, le laboureur de ses taureaux, le soldat compte ses blessures, le pâtre ses brebis ; moi, je livre combats après combats sur une couche étroite : que chacun passe donc ses jours dans la carrière où il excelle » (II, 1). Le début des *Amours* d'Ovide campe même une scène amusante. Ovide avait commencé un poème épique dans le mètre ample approprié, l'hexamètre dactylique. Survient alors le dieu Amour, qui éborgne d'un pied le second hexamètre dactylique, créant le distique élégiaque. Du même coup, il décoche au poète sa

3. De la même façon, au seizième siècle, Louise Labé opposera sa lyre qu'elle place sous l'invocation de « l'amour lesbienne », revendiquant l'héritage de Sappho, à une poésie qui chante « les bruyants tonnerres » de Jupiter, ou « les cruelles guerres » de Mars. (*Élégie I*).

flèche, donnant au poème son véritable sujet. C'est donc bien l'élégie romaine qui constitue, dans la tradition, le point d'origine de cette prédominance massive de la poésie d'amour qui caractérise la poésie lyrique, comme si sa vocation propre était de dire l'affinité de la langue et de l'amour. Il reste à mettre en évidence l'impossible qui hante cet amour dont parlent les poèmes, par où le sujet accède à la dépossession.

2 — Lyrisme et invocation : Toi, la Chose

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 sens. C'est ce qu'illustre un beau poème du mystique Soufi Hallaj (857-922), qui appartient à cette grande poésie arabe, source essentielle de la poésie des troubadours et de Dante, et par là de toute la lyrique occidentale, où les motifs mystiques et amoureux se trouvent indissolublement liés :

« Je m'étonne de Toi et de moi
 O Toi que désire le désirant
 Tu m'as rapproché de Toi
 Au point que j'ai cru que Tu étais moi
 Et je me suis absorbé dans l'amour
 Au point que Tu m'as anéanti en Toi
 O mon bonheur dans la vie
 Et ma quiétude après l'ensevelissement !
 Dans ma crainte et ma confiance
 Toi seul tu m'accompagnes
 O Toi dont les jardins des signes
 Embrassent toute apparence
 Si je désire une chose
 Tu es tout ce que je désire »

A une tout autre époque, on trouve un emploi assez analogue du « Toi » indécidablement amoureux et divin, dont la majuscule indique la transcendance, dans certains poèmes d'Emily Dickinson, la recluse volontaire. Par exemple, celui-ci :

« Parce que Tu comblais ma Vue —
 et que je n'avais plus d'Yeux
 pour le sordide absolu
 D'un Paradis
 Et si Tu étais perdu, je le serais —
 Mon Nom dût-il
 Résonner plus haut
 dans la Céleste renommée —
 Et si Tu étais — sauvé — et moi —
 Condamnée à être
 Où Tu ne serais pas —
 Ce moi — pour moi serait l'Enfer —
 Que Nous unisse donc — dans l'absence
 Toi là-bas — moi — ici —
 Par cette Porte entrebâillée
 Que sont les Mers — la Prière —
 Et — Blanc Viatique —
 Le Désespoir » —

Hors symbolique, la place que désigne ce « Toi » est celle d'un non dicible et non figurable. C'est la place de la Chose, l'Autre absolu du sujet, qui à la fois fait attendre la plénitude et l'affirme comme impossible⁽⁴⁾. Lieu d'une perte originaire, nous dit Lacan, sans qu'il y ait eu perte de quelque chose à proprement parler, et pur manque d'où procède tout désir⁽⁵⁾. Si le Dieu de la mystique est celui qui se dérobe, comme il apparaît encore chez ce mystique athée, ce mystique méontologique d'aujourd'hui qu'est le poète Paul Celan qui conteste la lyrique du sujet en posant comme interlocuteur, « *o einer o keiner o niemand o du* », une personne non-personne, derrière laquelle s'ouvre l'abîme d'une absolue illégitimité⁽⁶⁾, il apparaît, avec une belle constance dans la tradition, que les Objets de la lyrique amoureuse, non seulement sont mis à la place de la Chose, mais sont comme transparents devant elle, cachant mal

4. C'est dans le séminaire VII, *l'Éthique de la psychanalyse* (Seuil, 1986), que Lacan, commentant un texte de Freud, *l'Entwurf*, introduira le concept de *das Ding*, la Chose, comme Autre primordial du sujet, sur lequel se détachera l'objet du désir, comme objet toujours retrouvé, qui postule donc une perte originaire. La jouissance de la Chose maternelle, et donc la plénitude, sont interdites par la loi de la prohibition de l'inceste.

5. Chez Lacan, la perte est perte de rien, il n'y a pas d'expérience de satisfaction originaire, et la Chose est un pur manque, à la différence de Freud et de Mélanie Klein qui construisent en ce lieu un mythe, soit le corps perdu de la mère. Voir Bernard Baas, op. cit. infra.

6. Voir mon livre *Dans la main de personne*, Cerf, 1986.

leur peu de réalité. J'évoquerai un dizain de la *Délie* de Maurice Scève qui, tant il radicalise tout ce que je veux démontrer, pourrait être le héros éponyme de ce livre :

XVIII

Qui se delecte à bien narrer histoires,
Perpétuant des haultz Princes les gestes,
Qui se triumphe en superbes victoyres,
Ou s'enaigrist aux Satyres molestes
Qui chante aussi ses amours manifestes,
Ou se complaict a plaisamment descrire
Farces, et Jeux esmouvantz Gentz a rire.

Mais moy : je n'ay d'escrire autre souci
Fors que de toy, et si ne sçay que dire,
Sinon crier mercy, mercy, mercy.

Ce poème est une théorie des genres, suivi d'une poétique. En effet, dans les sept premiers vers, Scève décrit successivement la poésie épique, la poésie satirique, la poésie amoureuse banale, la poésie comique, puis il définit dans les trois derniers vers, en l'opposant bien sûr tacitement à cette poésie amoureuse banale qui « chante ses amours manifestes », la position propre de son poème, qui est d'affronter un objet affolant, inhumain, cette Chose que désigne le « toi » mi-extatique mi-terrifié, qui retrouve ici toute sa fonction de « pronom d'appel »⁽⁷⁾. En face de ce « toi », mais ceci est sans doute propre à Scève, l'écriture s'éloigne du chant, et dans son désarroi, se tient à mi-chemin du silence (« et si ne sçay que dire ») et du cri (« sinon crier mercy, mercy, mercy »), toujours elle est conquête sur le silence et le cri⁽⁸⁾. Crier mercy, c'est bien sûr crier grâce, le mot n'a pas d'autre sens à l'époque, et il évoque le thème de la belle dame sans mercy.

L'objet mis à la place de la Chose : je fais ici bien sûr allusion à la formule de la sublimation qu'introduit Lacan, selon laquelle elle élève l'objet à la dignité de la Chose, définition qui lui permet d'introduire immédiatement le motif de l'amour courtois, puisqu'il le présente comme un des paradigmes les plus accomplis de cette sublimation⁽⁹⁾. En effet, l'amour des poèmes d'amour, dans

7. *Ethique de la psychanalyse*, p. 69.

8. Le même motif, qui relie les mots « cri » et « mercy », apparaît dans bien d'autres dizains de Scève. Cf. IXXXII, CXCVII, CCXLIV. Voir Pascal Quignard, *La parole de la Délie*, p. 50 sq., Mercure de France, 1974. Par ailleurs, Gisèle Mathieu-Castellani a bien montré comment, par la syntaxe elle-même, la langue de Scève tend vers le cri (*Scève syntaxier*, in *Lire Maurice Scève, Textuel*, 1986).

9. *Ethique de la psychanalyse*, pp. 133 et 150, 174 sq.

son rapport abrupt avec la Chose, a peu à voir avec la pulsion, sinon peut-être celle qui fait le tour du vide de la Chose, la pulsion de mort, il a peu à voir avec le corps. Il s'agit de désir pur — que Lacan définit aussi comme le désir de désirer.

D'un bout à l'autre de la tradition, l'amour des poèmes d'amour semble animé d'une passion le plus souvent extrêmement lucide de l'impossible. Elle vient aussi rappeler que c'est au défaut d'un rapport sexuel absent qu'advient l'amour et la langue, et la langue de l'amour liée dans une infinie réversibilité à l'amour de la langue, où se résout l'aporie qui tient ensemble ces deux énoncés de Char, « le poème est toujours marié à quelqu'un », mais « le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir ». En effet, apparue d'abord dans la lyrique occitane qui est comme l'origine de droit de toute cette poésie, une bizarrerie qu'on pourrait baptiser « la perversion platonique » est à généraliser, derrière toutes ses variantes époques et individuelles (« amour de loin », « amour platonique », « amour d'une morte », par exemple), elle me semble structurale, c'est-à-dire absolument transhistorique, comme on le verra quand il sera question de ses résurgences jusqu'en notre siècle, la poésie amoureuse banale, qui existe, paraissant bien fade par rapport à la tradition du haut lyrique amoureux. C'est sans doute le mouvement de nostalgie qui emporte le lyrique vers la Chose, en lui faisant finalement sacrifier ou brûler tout objet de désir, qui explique que d'un bout à l'autre de la tradition, les œuvres lyriques naissent d'une femme inaccessible, perdue, morte, sinon purement fictive. Ou même, plutôt de son nom : tels les illustres noms de dame qui balisent la tradition. Par rapport à la biographie, ceux-ci apparaissent presque toujours comme des faux noms, parce qu'ils sont faux par essence par rapport à cette Chose qui est le Toujours perdu, mais pas moins que les noms biographiques. S'il faut une médiation entre le plan de la Chose, homologue à l'Inconditionné absolu kantien, et celui des amours empiriques ou biographiques, il semble qu'il faille la trouver dans le nom⁽¹⁰⁾. Mais si les noms de dame, senhals ou surnoms pétrarquistes, sont presque toujours de faux noms, on est en droit de se

10. Bernard Baas, dans une étude lumineuse parue dans *Ornicar* n° 43, *Le désir pur*, a montré que c'était une critique du désir pur, au sens kantien, qu'avait tenté d'établir Lacan. S'il est vrai que la Chose est un hors signifié, absolument irréprésentable, et homologue à l'Inconditionné absolu kantien, il faut un objet médiateur pour que la faculté de désirer a priori qui procède du pur manque puisse s'appliquer à des objets de désir empiriques ou *épi-thumènes*, jouant le rôle du schème dans la première *Critique* kantienne. Accessible seulement dans le fantasme, c'est l'objet a, l'objet cause du désir, qui rend désirables les objets désirés parce qu'ils le recèlent, que Baas définit comme le schème du désir. En ce qui concerne la lyrique amoureuse, qui a affaire assez visiblement à la Chose, ma thèse serait que c'est le nom propre qui joue le rôle de l'objet a.

demander s'il y a d'autre amour dans les poèmes d'amour que l'amour du nom. C'est le nom qui soutient le désir pur. Sans cette inscription signifiante, autour de laquelle l'écriture amoureuse se déploie, il serait pur désir de rien. Pour éviter la recension érudite, qui tournerait vite au catalogue, et ne pas être forcée de m'appesantir trop longtemps sur les parties les mieux étudiées du corpus, pour lesquelles l'évidence de ma thèse est d'ailleurs aveuglante — je veux parler des troubadours, de Pétrarque et de Dante — mon développement ne sera pas forcément chronologique, ou plutôt ne sera pas seulement chronologique, puisqu'il s'agit de dégager des constantes. Je ne me sens non plus en rien obligée à l'exhaustivité. Que les exemples que j'apporte soient comme des citations d'un corpus à tous égards immenses, et qu'ils engagent le lecteur à en trouver d'autres.

3 — Descriptions de la Chose

Même si la Chose, qui n'est l'objet d'aucune représentation, est d'abord un non dicible, il arrive que des écrivains s'en approchent au point d'en donner, à leur insu, une description. J'ai choisi à dessein trois exemples hors du corpus, *stricto sensu*, de la lyrique amoureuse, et très proches de nous dans le temps.

Le poète Fernando Pessoa, qui n'a guère écrit de poèmes d'amour et n'aima jamais, platoniquement, qu'une bien pâle Ophelia vite écartée de sa vie, remarquait comme incidemment que « les meilleurs poèmes d'amour sont généralement dédiés à une femme abstraite »⁽¹¹⁾. Et en un chapitre du *Livre de l'intranquillité* intitulé « Notre-Dame du Silence » qu'il faudrait pouvoir entièrement citer, il évoque et invoque un Objet au-delà des objets, dont l'absence frappe à jamais le monde de celui qui en est l'orphelin éternellement nostalgique et dans le deuil, de mélancolique vacuité. En deuil de la Chose, plutôt que d'un quelconque objet, Pessoa ou son semi-hétéronyme Bernardo Soares correspond tout à fait à ce que Julia Kristeva, dans son livre *Soleil noir*, appelle un « dépressif narcissique »⁽¹²⁾ :

11. *Erostratus*, *La Différence*, 1987, p. 72.

12. *Soleil noir, dépression et mélancolie*. Réédité chez Folio, Gallimard, 1989. Le livre de Kristeva est un beau livre, surtout par ses lectures de Holbein et de Nerval, dont le « soleil noir » devient emblématique de l'absence de la Chose, ou même de sa représentation, mais il reste ambigu dans l'emploi du concept de Chose, qu'elle ne travaille pas, dit-elle, dans le sens lacanien, sans qu'on comprenne très bien comment elle le travaille — à mon sens c'est un mixte de kleinisme, de freudisme et de lacanisme. Elle reste dans la fiction de l'objet perdu, parce qu'elle part de la littérature, et que les poètes — et ici le cas de Nerval est exemplaire, j'y reviendrai — reconstruisent souvent une telle fiction.

« Toi seule est pure, Dame des Rêves, que je puis concevoir comme amante sans concevoir de tache, parce que tu es irréaliste. Toi je peux te concevoir comme mère et t'adorer, parce que tu ne t'es jamais laissée souiller ni par l'horreur de la fécondation ni par l'horreur de l'enfantement.

Comment ne pas t'adorer alors que tu es la seule adorable ? Comment ne pas t'aimer, si toi seule es digne d'amour ?

Qui sait si, en te rêvant, je ne te crée pas, réelle dans une autre réalité ; si tu ne dois pas, là-bas, devenir mienne, dans un monde différent et pur où nous pourrions nous aimer sans corps tactile, avec d'autres gestes pour nous étreindre, et d'autres attitudes essentielles pour la possession ? Qui sait même si tu n'existes pas déjà et si, loin de te créer, je ne t'ai pas simplement vue, d'une autre vision, intérieure et pure, dans un monde différent et parfait ? Qui sait si te rêver ne fut pas simplement te rencontrer, si t'aimer ne fut pas le fait de penser à toi, si mon mépris de la chair et mon dégoût de l'amour ne furent pas l'obscur désir avec lequel, sans te connaître, je t'attendais anxieusement, et la vague aspiration, qui m'a fait, sans rien savoir de toi, te vouloir ?⁽¹³⁾

Qui sait même si je ne t'ai pas déjà aimée, dans un ailleurs imprécis dont la nostalgie cause peut-être ce perpétuel ennui qui est le mien. Tu es peut-être une vague nostalgie de mon être, présence de distance, femelle pour d'autres raisons, peut-être, que celles qui font que l'on est.

(...)

Faiseuse de choses absurdes, fileuse de phrases sans lien, que ton silence me berce et m'endorme, que ton pur être me caresse, m'apaise et me reconforte, ô Dame de l'Au-delà, ô Impériale d'Absence, Vierge-Mère de tous les silences, Foyer des âmes qui ont froid, Ange gardien des délaissés, Paysage humain, tout irréel de triste, d'éternelle perfection.

(...)

Mais toi, dans ta vague essence, tu n'es rien. Tu n'as pas de réalité, pas même une réalité qui serait à toi seule. En fait, je ne te vois pas, ne te sens même pas. Tu es comme un sentiment qui serait en même temps son propre objet, et qui appartiendrait tout entier au plus intime de lui-même. Tu es toujours le paysage que j'ai été sur le point d'entrevoir, le bord de la tunique que j'ai failli voir, perdu dans un Maintenant éternel, situé au-delà de la courbe du chemin. Ton profil est de n'être rien, et le contour de ton corps idéal défait, en perles isolées, le collier de l'idée même de contour. Tu es déjà passée, tu as déjà été, je t'ai déjà aimée — te sentir présente, c'est sentir tout cela.

13. Je ne commente pas la misogynie patente, particulièrement virulente, de tout ce passage. Elle découle de la problématique propre à Pessoa, de l'homosexualité plus ou moins sublimée qu'on lui a souvent attribuée.

(...)

Tu n'es aujourd'hui que le profil de ce livre, profil créé de toutes pièces, heure qui s'est incarnée et séparée des autres heures. Si j'avais la certitude que tu sois, je bâtirais une religion sur ce rêve de t'aimer.

Tu es ce qui manque à tout. Tu es ce qui manque à toute chose pour que nous puissions l'aimer toujours⁽¹⁴⁾. Clef perdue des portes du Temple, chemin secret qui mène au Palais, Ile lointaine que la brume empêche à jamais de voir... »

Quant à Victor Segalen, il a su transformer son non-voyage au Tibet, entrevu depuis sa frontière, mais resté terre promise et interdite, en un poème d'amour pour la Chose, figure de tout inaccessible, au-delà du but visible de la quête du voyageur. En effet, certaines des séquences de son grand poème *Tibet* sont hantées par la présence féminine de celle qu'il nomme « l'Autre, l'Autre, la reine du royaume d'ailleurs » :

« Je me défends de t'aimer, Bod, en dépit de ce tutoiement :
 L'hymne « *j'aime* » est réservé pour Elle
 Mâle-Tibet tu comprendras mon ardeur en amant :
 Voici (ce n'est pas une amoureuse !)
 Elle est divine au bout du monde et plus diverse que tes monts :
 Elle est extrême, mon démon. »
 (séquence XIV)

« Je t'offre, Tibet, mes pas errants.
 Non point au hasard, non point en amour de toi-même,
 Mais — seul, du cortège pénétrant...
 Non point destiné à ton cœur de glacier et de beurre et de figures. —
 Moi seul en route vers le Divers.
 Vers toi-même haut, — vers le plus étrange et inaccessible...
 Vers Elle que je n'atteindrai pas.
 Je pérégrine et suis en quête à travers toi de la conquête
 De l'Autre, de l'Autre au regard-dieu... »
 (séquence XLIV)

Et c'est encore la Chose que figure cette nuit où il se dissout qu'atteint le Bataille de *L'expérience intérieure*. A cause de l'objet, plus loin que l'objet, au bout de tout désir d'objet :

14. Souligné par moi.

« Le spectacle désiré, l'objet, dans l'attente duquel la passion s'exorbite est ce pourquoi "je meurs de ne pas mourir". Cet objet s'efface et la nuit est là : l'angoisse me lie, elle me dessèche, mais cette nuit qui se substitue à l'objet et maintenant répond seule à mon attente ? Tout à coup je le sais, le devine sans cri, ce n'est pas un objet, c'est ELLE que j'attendais ! Si je n'avais pas cherché l'objet, je ne l'aurais jamais trouvée. Il fallut que l'objet contemplé fasse de moi ce miroir altéré d'éclat, que j'étais devenu, pour que la nuit s'offre enfin à ma soif. Si je n'étais pas allé vers ELLE comme les yeux vont à l'objet de leur amour, si l'attente d'une passion ne l'avait pas cherchée, ELLE ne serait que l'absence de la lumière. Tandis que mon regard exorbité LA trouve, s'y abîme, et non seulement l'objet aimé jusqu'au cri ne laisse pas de regret, mais il s'en faut de peu que je n'oublie — ne méconnaisse et n'avilisse — cet objet sans lequel cependant mon regard n'aurait pu « s'exorbiter », découvrir la nuit.

A contempler la nuit, je ne vois rien, n'aime rien. Je demeure immobile, figé, absorbé en ELLE. Je puis m'imaginer un paysage de terreur, sublime, la terre ouverte en volcan, le ciel empli de feu, ou toute autre vision pouvant « ravir » l'esprit. Pour belle et bouleversante qu'elle soit, la nuit surpasse ce possible limité, et pourtant ELLE n'est rien, il n'est rien de sensible en ELLE, pas même à la fin l'obscurité. En ELLE tout s'efface, mais exorbité, je traverse une profondeur vide et la profondeur vide me traverse, moi... »⁽¹⁵⁾

15. *L'Expérience intérieure*, pp. 144-145, Gallimard, 1973.