

Ce mémoire intitulé

Empreintes du désir dans le poème d'Espriu

Présenté par

Colin Gagné Zouvi

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Simon Harel

Président-rapporteur

Terry Cochran

Directeur de recherche

Barbara Agnese

Membre du jury

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès arts

Avril 2021

© Colin Gagné Zouvi, 2021

Résumé

Le poète Salvador Espriu (1913-1985) est l'auteur d'une œuvre méditant sur l'absence. Son long poème composite, écrit sur plusieurs décennies, donne à penser l'inscription du poème comme expression singulière dans l'horizon de l'œuvre entrevue comme itinéraire spirituel.

Le poème d'Espriu est hanté par la possibilité de se saisir, par les moyens du langage, de ce qui ne s'offre pas aux sens. Afin de comprendre cette articulation du sensible (le poème, la langue, la présence) et du suprasensible (la poésie, l'œuvre, l'absence), je fais appel à la notion de désir, envisagée à la fois comme pulsion fondamentale du littéraire, et comme représentation du discours figuratif.

Dans le but de dépouiller ce désir des métaphores qui correspondent à la thématique amoureuse, et pour en dégager la forme d'un élan, je passe par l'archive des représentations d'Éros dans des textes de la tradition européenne (Platon, Apulée, Dante, Lull), avant d'interroger le désir à l'œuvre dans la poétique de Salvador Espriu, ce désir qui fouille les images de la mort, les mots de la langue catalane et les inscriptions littéraires et religieuses, s'en servant comme appui pour accéder à ce qui les dépasse.

Mots-clés : éros ; poésie ; absence ; Salvador Espriu ; tradition ; langue catalane ; littérature vernaculaire

Abstract

The poet Salvador Espriu (1913-1985) is the author of a body of work that meditates on absence. His long composite poem, written over several decades suggests the inscription of the poem as a singular expression in the horizon of the work seen as a spiritual itinerary.

Espriu's poem is haunted by the possibility of grasping, through language, what is not available to the senses. So as to understand this articulation of the sensible (poem, language, presence) and the suprasensible (poetry, the work, absence), I call on the notion of desire, considered both as a fundamental drive of the literary and as a representation of figurative discourse.

In order to strip this desire of the metaphors that correspond to the theme of love, and to extract the shape of an impulse I pass through archive of representations of Eros in texts from the European literary tradition (Plato, Apuleius, Dante, Lull), before questioning the desire at work in Salvador Espriu's poetics, this desire which delves in the images of death, the words of the Catalan language and literary and religious inscriptions, using them as a support to access what is beyond them.

Key words: eros; poetry; absence; Salvador Espriu; tradition; Catalan language; vernacular literature.

Table des matières

Résumé	1
Abstract	2
Table des matières	3
Dédicace	4
Remerciements	5
Préface	6
Chapitre 1 : de la littérature érotique à l'éros littéraire	14
Éros & Psyché	17
Fragments et figures	19
Temps et espace d'éros	23
Vers l'éros littéraire	27
Chapitre 2 : <i>El cant dels ocells</i> ou le fond de l'écriture	29
Le regard à la source du poème	29
<i>Voir pour parler</i>	35
Le livre de l'ami et de l'oiseau	39
La panthère de Dante	44
Chapitre 3 : Un cantique en filigrane	50
<i>Maintenir les voûtes</i>	50
Paolo	53
<i>Avec de la musique</i>	59
<i>La chambre interdite</i>	63
Labyrinthe à chanter	68
Chapitre 4 : Amour et prosopopée	71
Le mort-figuré	71
Salom et le <i>double photographique</i>	77
<i>Le cadavre de la langue</i>	81
Conclusion : vers le jardin	91
Bibliographie	97

À la mémoire de Francine Nadal

Remerciements

Je remercie mon directeur, Terry Cochran, pour ses enseignements et son accompagnement, et pour avoir guidé ma réflexion à chaque étape de la recherche et de l'écriture, ainsi qu'Èric Viladrich i Castellanas, qui m'a appris le catalan, pour son soutien depuis près de six ans. Pour leur aide, leurs encouragements ou leurs conseils, merci aussi à Rosa Delor i Muns, Rebecca Leclerc, Neus Penalba, Eric Savoy, Montserrat Caba, Elisabet Ràfols, Daphne Barile et Dobrin Plamenov.

Préface

Potser creieu
gens de fiar
uns ulls que tant
han estimat ?¹

Salvador Espriu²

L'œuvre littéraire du catalan Salvador Espriu (1913-1985) est hantée par l'absence. Ce qui s'absente hante le monde devenu entière figure de l'absence, où gisent les mots et les morts, les textes et les souvenirs. Dans les écrits du poète, chaque figure désigne l'impossible atteinte de ce qui n'est pas abordable depuis le regard, le langage, la vie, les sens. Elle sert cependant d'appui à l'impulsion du texte vers ce qui n'est ni sensible, particulier, multiple ou soumis au temps.

Chez le poète préoccupé par l'expression de l'absence, c'est-à-dire soulevé par ce qui témoigne d'un au-delà du sensible, il n'y a pas de poème sans une forme de désir produisant et organisant l'expression. Le paradigme érotique – qui rassemble dans la pensée le sensible et le suprasensible, l'absence et la présence, la psyché et son extériorisation, la figure et le sens littéral, tous articulés par l'élan vers un objet manquant – s'exprime traditionnellement dans le registre amoureux, ce qui n'est pas le cas d'Espriu. Le poète évoque le plus souvent ce désir sous la forme du « malson »³, du cauchemar. Le désir chez lui n'est pas un thème, ou très rarement, mais il est le moteur de l'écriture. Mon projet consiste à en soulever les traces, c'est-à-dire à rendre compte, depuis le texte, d'un élan propre à la tradition littéraire à laquelle Espriu appartient, et qui, travaillant les écrits du poète, conserve quelque chose de la tradition. Cette lecture permet d'interpréter simultanément le poème et le projet poétique, et réunit dans une forme provisoire, celle de l'interprétation, les aspects, parfois isolés par la critique, de la poétique de Salvador Espriu.

¹ Salvador Espriu, *Poesia* (Barcelone : labutxaca, 2013), 455. « Peut-être croyez-vous qu'on ne peut se fier à des yeux qui ont tant aimé ? »

² Bien que certains des textes du poète soient accessibles en traduction française, j'ai traduit les citations d'Espriu en français pour l'ensemble du mémoire.

³ Espriu, 2013, *op. cit.*, 452.

Je dresse dans les deux premiers chapitres une archive de l'éros littéraire en le lisant dans des représentations littéraires et philosophiques. L'objectif de cette première partie, qui s'appuie sur des textes parfois très éloignés du poème d'Espriu, est de séparer le thème du désir de l'éros comme mouvement organisant le texte. Elle est nécessaire, car elle fait valoir que cette séparation n'est jamais entièrement réalisée, dans la mesure où les figures traditionnelles de la littérature sur l'éros apparaissent, à l'état de trace, dans une poésie que j'appelle érotique, mais qui porte sur autre chose que l'amour.

L'archive de l'éros littéraire n'est jamais exhaustive, l'objet du désir étant infiniment poursuivi et manquant, et j'ai choisi des textes qui rendent précisément compte d'une indistinction du thème et de l'écriture érotiques. Cette indistinction appartient aux sources de la tradition. C'est le cas de la littérature portant sur Éros, à savoir *Le Banquet* de Platon et la fable mettant en scène Éros et Psyché dans les *Métamorphoses* d'Apulée, où déjà se donne à lire non pas seulement l'éros comme objet du discours, mais comme son moteur.

À partir du *Banquet* de Platon, j'aborde donc la représentation du daimôn Éros, afin de décrire les modalités d'une écriture du désir ayant le désir pour objet. Je poursuis ensuite cette archive en lisant la fable d'Apulée, afin de montrer comment le paradigme érotique s'exprime dans une représentation littéraire sous la forme d'un récit, d'une réduction au sensible du concept d'éros. Éros comme objet indéfinissable s'inscrit toujours partiellement entre la pensée et l'écriture, entre l'intérieur et l'extérieur, et se donne à lire dans les mouvements de la psyché. Lorsque les figures de la fable (amant invisible, Psyché, château, nuit, lampe) tombent, subsistent les grandes lignes de ce récit de l'écriture. Sans ses images, ses mots, ses fables ou ses métaphores, l'éros comme paradigme est inabordable. Il lui faut des figures, et avec les figures vient tout le problème de la représentation de ce qui n'est pas de ce monde.

Le processus érotique, puisqu'il ne se donne à lire que dans le mouvement spirituel qu'il engage, est lui-même innommable : il ne se réduit pas à l'expression d'une seule matérialisation, par exemple celle de la métaphore amoureuse, celle de l'amour comme itinéraire spirituel. Mais appeler ce paradigme *érotique*, cela consiste à le désigner par l'entremise de l'une de ses métaphores.

Je fais pourtant valoir, dans le deuxième chapitre, que le paradigme érotique prend en charge, dans l'histoire littéraire, d'autres thèmes et objets que ceux de l'amour romantique. Il prend en charge ceux, par exemple, de la transcendance, du deuil, de la langue, du sacré. Je ne saurais le nommer et le

circonscire, le réduire à un idéal, car ce serait faire l'économie des figures, écritures, représentations et fragments de ce qui n'est abordable que depuis ses inscriptions singulières. Au fil des textes, la *Vita Nova* de Dante, le *Llibre d'amic e amat* de Ramon Llull et les poèmes de troubadours et trobairitz, le désir littéraire à la source de l'expression est mis en relief, jusqu'à se présenter sous la forme d'une quête érotique non pas de l'éros, mais de la langue, ainsi que dans le *De vulgari eloquentia* de Dante.

Entre la langue idéalisée et les multiples vernaculaires, entre l'un et le multiple, la langue de l'écriture et le fond de la parole, il y a encore un élan amoureux. Le paradigme du désir a pour caractéristique première de s'appuyer sur le monde sensible, c'est-à-dire, en ce qui concerne mon projet, sur les expressions singulières de ce concept qui ne s'inscrit jamais intégralement. Cet élan, qui prend appui, chez Dante ou chez Llull, sur la langue singulière, m'est utile pour aborder le poème d'Espriu dans la deuxième partie du mémoire. Cette partie interroge notamment la façon dont l'expression en langue catalane est mise en scène dans le poème d'Espriu, ainsi que la tension entre l'œuvre et le poème, entre le poème et la poésie, entre la tradition et la référence. Les deux premiers chapitres permettent donc d'interpréter, dans les deux chapitres suivants, les traces de la tradition érotique dans le processus poétique de Salvador Espriu.

Depuis son premier ouvrage, *Israel*, publié en 1929, et jusqu'aux poèmes de *Per a la bona gent* (1985), Salvador Espriu a élaboré au fil de l'écriture ce qu'il appelait lui-même une « meditación sobre la muerte »⁴, en un long poème composite courant d'un livre à l'autre⁵. De façon générale, la critique littéraire envisage l'univers poétique de Salvador Espriu comme la représentation d'un monde détruit⁶, et le plus souvent comme une référence à la Catalogne de l'après-Guerre civile :

The catastrophe of Civil War cast a long and dark shadow upon Spanish writers, forced into exile or silence, or even killed in it. However, the Catalan-based writers known as the « generation of 36 », those who at the break of the war were only between twenty and twenty-six years old were ready to take forward the dynamic linguistic and cultural Catalan

⁴ Espriu, *Obres completes*, annexe 1 : *Enquestes i entrevistes, 1933-1973* (Arenys de Mar, Centre de documentació i estudi Salvador Espriu, et Barcelone, Ed. 62, 1995), 89. « Méditation sur la mort ».

⁵ « One needs to look no further than the titles of Espriu's books to agree that his drive was indeed fueled by a great sense of loss. His work, a seamless 'texte [sic] únic' as it has often been referred to, is truly a somber meditation on death just as the great poet of Sinera himself noted many times. » (Vilaros, « Salvador Espriu and the Marrano Home of Language », dans *Writers in Between Languages : Minority Literature in the Global Scenes*, dir. Olaziregi [Reno, University of Nevada UP., 2009], p. 267-268.)

⁶ Voir, par exemple : Bensoussan, 1991 ; Boyer, 1991 ; Llorens Cubedo, 2013 ; Prats, 2013 ; Puigverd, 2004 ; Pijoan i Picas, 1992.

heritage of the previous one hundred years (a generation that among others included Espriu, Agustí Bartra, Bartomeu Rosselló-Pòrcel, Pere Calders, Jame Vincens Vives, Mercè Rodoreda, and Rosa Leveroni), also had to endure the devastation the war brought upon their native language. They were witness to the repression of Catalan culture in the wake of Nationalist victory of 1939, and were left with a language wounded to such a degree that, still in 1953, the reality of its weakness prompted the poet Gabriel Ferrater to echo Paul Valery in a now famous line : Madame is dying (« Madame se meurt »). Madame, that is, Catalan, was indeed on the verge of dying in a postwar Catalonia, a land devastated by silence in Maria Aurèlia Capmany's words (« tierra devastada por el silencio »); a wasteland where silence spoke of fear and humiliation in Josep M. Castellet and Joaquim Molas's description (« un silence [sic] plè d'humiliacions i de por »).⁷

Le monde après le désastre se donne le plus souvent à lire, dans le poème d'Espriu, depuis les représentations de la langue catalane et de sa disparition. Espriu a par ailleurs conçu poétiquement une série de lieux et de personnages symboliques, inspirés du deuil; par exemple, le village de Sinera (anagramme du village d'Arenys de Mar) et la figure du défunt poète Salom (anagramme du nom de la mère d'Espriu, Molas). Cette dernière figure négative, celle du double poétique, fait basculer le poème entier dans la prosopopée, considérée, dans la dernière partie du mémoire, comme la figure amoureuse par excellence. Poète soumis à la censure franquiste, Salvador Espriu était très préoccupé par la disparition de l'expression en langue catalane, ainsi que l'écrit la professeure Denise Boyer dans sa préface à la traduction française de *Cementiri de Sinera* :

Le jeune écrivain catalan Salvador Espriu – il est né en 1913 – est convaincu quant à lui que le catalan est « mort » : il l'affirmera dans son œuvre poétique jusqu'au milieu des années cinquante, et lorsqu'il écrira, en 1948, son œuvre théâtrale *Première histoire d'Esther*, il la concevra comme des « funérailles à la langue catalane ». ⁸

Ce qui attire mon attention, dans ce problème de la survie de la langue catalane, soulevé par Denise Boyer, c'est la mise en scène d'une disparition qui a déjà eu lieu, et qui fait du poème d'Espriu une expression catalane après la mort. Le poète souligne, célèbre et déplore continuellement le fait que les langues, singulières et appartenant au sensible, ne relèvent pas de la transcendance. Les langues meurent, et le poète inscrit cet événement comme l'une des sources de sa production poétique. La *méditation sur la mort* d'Espriu tient lieu, dans les commentaires sur ses textes, de réservoir de la mémoire collective et personnelle, d'une « mémoire vivante de ce qui a vécu »⁹ et dont le poète témoigne. Dans

⁷ Vilaros, 2009, *op. cit.*, 268.

⁸ Boyer, « Cimetière de Sinera » dans Espriu, *Cementiri de Sinera* (Paris, José Corti, 1991), 7. Voir aussi Walters, 2006.

⁹ Bensoussan, « Les heures », dans Espriu, *Cementiri de Sinera* (Paris, José Corti, 1991), 50.

cette interprétation du processus poétique, la poésie – par exemple, les trente poèmes du recueil *Cementiri de Sinera* – constitue l’empreinte d’un « désir absurde d’un impossible retour en arrière »¹⁰, où le « souvenir enfantin de l’Arenys de Mar d’avant guerre »¹¹ est poétiquement converti en « una gran metàfora de la condició humana »¹².

Métaphore de la condition humaine, le monde d’Espriu est pour ainsi dire assimilé à un monde en perte de sens, façonné, imaginé par le poème en vue de sa resymbolisation. Le désir à l’œuvre correspond à celui de sauvegarder mémoire et signification. C’est ainsi que le projet d’Espriu fut envisagé comme une vaste entreprise de réparation du monde tel qu’il était avant l’événement d’un désastre. De ce point de vue se donne à lire l’influence considérable de la kabbale d’Isaac Luria et de la doctrine des *sefirot* sur le projet du poète, celui de la restauration du monde et de la langue. Cette influence fondamentale a été soulevée, interrogée et longuement commentée par la philologue et spécialiste des écrits d’Espriu, Rosa Delor i Muns¹³. Sans toutefois reprendre cette lecture des traces de la mystique juive, ce mémoire se penche sur le poème en tant qu’expression d’un itinéraire spirituel.

Nombre des textes qui abordent l’œuvre d’Espriu s’intéressent à l’influence ou à la citation des traditions religieuses ibériques ou des cultures anciennes de la Méditerranée et de l’Asie dans lesquelles le poète a puisé¹⁴, particulièrement la tradition biblique, kabbalistique et les mythes de la Grèce et de l’Égypte anciennes, mais aussi le bouddhisme zen et la poésie japonaise¹⁵. L’abondance de référents culturels et littéraires dans les écrits du poète catalan participe d’une conception de l’acte de lecture qui met en scène l’intervalle entre l’écriture et l’interprétation et qui, propulsé par le désir de l’autre, appelle un monde encore à venir. Cependant, l’évocation des innombrables figures de la perte et de la survivance ne témoigne pas seulement d’une resymbolisation, ou de l’« impossibilitat de reconstruir el record a través de les paraules »¹⁶. Il y a chez Espriu une mise en scène de l’écriture, une façon de « jouer » la mémoire et la lamentation, le deuil et la représentation, une façon de figurer au second degré. La lecture du désir, qui présuppose une opacité du monde sensible, permet d’aborder les figures

¹⁰ Boyer, 1991, *op. cit.*, 7.

¹¹ *Idem*.

¹² Puigverd, « Un poema d’Espriu sobre la mort », dans *Lectures de Salvador Espriu*, dir. Torner (Barcelone, Proa, 2004), 17. « En une grande métaphore de la condition humaine »

¹³ Voir Delor i Muns, 2014.

¹⁴ À titre d’exemple, voir Malé, 2007; Turull, 1995; Vidal, 2016; Delor i Muns, 1991.

¹⁵ Voir Delor i Muns, 1989; Delor i Muns, 2014b; Más Lopez, 2017.

¹⁶ Puigverd, 2004, *op. cit.*, 18.

dans leur signification irrésolue. Ce n'est pas un déchiffrement du texte à partir des références au processus d'écriture, aux événements historiques de la Catalogne ou aux symboles issus de traditions. Écriture, histoire et tradition s'entresignent, dans la mesure où la figure (par exemple, le défaut du langage comme métaphore du franquisme) ne constitue pas un objet « moins réel » que la réalité à laquelle elle réfère. Le désir est cet élan de la psyché l'empêchant de s'arrêter sur une seule figure (et d'en faire un symbole). Ainsi, chez Espriu, il concerne moins ses objets – la langue, le souvenir, la terre, le dieu absent –, interchangeables, et dont la fonction est en quelque sorte mise en scène, que leur articulation entre sensible et suprasensible.

D'une part, il y a le poème, la terre dévastée présente au regard, la langue catalane. D'autre part, il y a tout ce qui ne s'offre pas aux sens : le concept de poésie, le paysage disparu, la langue sans langue en deçà et au-delà de toute expression. Il y a un fond de la parole, chez Espriu, qui est parfois la source, parfois l'horizon du poème, et entre sensible et suprasensible il y a une tension, un élan et un désir. Ce qui manque, ce qui est perdu, ce qui n'est pas encore arrivé, ce qui meut l'écriture tout en étant hors de notre monde s'inscrit dans le poème sous la forme d'une trace.

Ce monde à franchir, représenté dans le poème, est l'appui sensible d'un désir qui ne reconstitue pas le perdu, ne répare pas, ne ramène pas à la mémoire, mais pointe et s'élance en direction de ce qui est insaisissable. Ce mémoire reprend les enjeux fondamentaux de la lecture du poème d'Espriu, ceux de la figuration du monde détruit, de la représentation de la mort de la langue et de la citation des traditions, en se concentrant d'abord sur la lecture du désir. Il propose de réinterpréter la *méditation sur la mort* du poète Espriu à partir de cette notion.

La chose fut maintes fois répétée : Espriu n'écrivait que très peu sur le désir, pas plus que sur le sentiment amoureux, sinon dans un seul poème, intitulé « Amb música ho escoltaries potser millor »¹⁷. Espriu est, le plus souvent, l'absent du désir, le poète débarrassé de son corps amoureux. Il me faut pourtant passer par l'amour pour saisir un peu de sa présence au monde, au langage, car le

¹⁷ À propos du poème « Amb música ho escoltaries potser millor », Sebastià Alzamora insiste sur le fait que la présence la thématique amoureuse chez Espriu est sans précédent (Alzamora, « L'únic poema d'amor de Salvador Espriu », *Lectures de Salvador Espriu*, dir. Torner [Barcelone, Proa, 2004], 11) ; de même, Montserrat Abelló s'intéresse à ce poème en tant qu'il évoque « un tema amorós, força insòlit fins i tot en la poesia lírica d'Espriu » : « un thème amoureux, très insolite, même dans la poésie lyrique d'Espriu. » (Abelló, « La incomprensió, el desamor », *Lectures de Salvador Espriu*, dir. Torner [Barcelone, Proa, 2004], 66)

poème d'Espriu n'est pas composé de concepts, d'idées, mais d'éléments du sensible qui portent les empreintes de ce désir. Rosa Delor i Muns avait eu une pensée semblable, au sujet de l'amour, à la lecture d'*El caminant i el mur*. Dans l'ouvrage fondamental des études espriennes, *La Càbala i Espriu*, elle se souvient avoir dit au poète lui-même que le recueil *El caminant i el mur* était un livre d'amour. Espriu lui avait alors répondu : « No sap com li agreixo això que m'ha dit. »¹⁸ Rosa Delor i Muns avoue s'être longtemps demandé quelle conception de l'amour organise l'œuvre du poète, avant de suggérer que, « desvinculada del llast del desig eròtic »¹⁹, sa poésie est portée par un amour « en el sentit més pur del terme »²⁰ : amour filial, conjugal et maternel enraciné dans l'enfance, et qui continue d'opérer dans les mouvements du je poétique.²¹

Dans ce mémoire, je ne fais pas de différence entre l'objet « érotique », « maternel », « charnel », « amoureux » du désir fait écriture. La distinction qui me préoccupe est celle qui oppose les objets sensibles et l'objet suprasensible. Mon objectif est de faire valoir le poème comme lieu d'une articulation, le lieu d'une abolition désirée de leur différence. Dans « L'image du corps dans la poésie de Salvador Espriu », la professeure Denise Boyer écrit que « la sexualité chez Espriu fait l'objet d'une occultation complète, puisque dans les cas fort rares où il évoque l'amour d'un couple, c'est en passant tout à fait sous silence sa dimension érotique »²². Que signifie l'*occultation complète* de la sexualité ? Comment en rendre compte, s'il n'y a rien de plus érotique que le manque, l'absence, ce qu'on ne retrouve pas, mais que l'on cherche parce qu'il manque ? Comment se saisir du poème, le lire, s'il faut faire l'économie de ces corps qui, dans l'œuvre d'Espriu, apparaissent très furtivement, en pièces, et qui traversent l'œuvre : corps de pendus, de lépreux et de fous, doigts, yeux, lèvres, « llengua que penja en el pal de la set »²³, « podrits cossos / [...] ja miques / de confit / a la boca / que remuga / brins de dona, / de marit²⁴ », sensations du corps, cris et éclats de rire ou encore « la fugida/d'un jove/cos nu. /Xop del tot/de suor / sangonosa »²⁵ ?

¹⁸ Espriu, cité dans Delor i Muns, *La Càbala i Espriu : una poètica de la llum* (Barcelone, Balasch, 2014), 317. « Vous ne pouvez pas savoir comme j'apprécie ce que vous m'avez dit. »

¹⁹ *Ibid.*, 318. « libéré du poids du désir érotique »

²⁰ *Idem.* « dans le sens le plus pur du terme. »

²¹ *Idem.*

²² Boyer, « L'image du corps dans l'œuvre poétique de Salvador Espriu », *Iberica*, II, 1979, 69.

²³ Espriu, *Poesia*, 359. « langue qui pend au gibet de la soif. »

²⁴ *Ibid.*, 431. « corps pourris déjà confits dans la bouche qui rumine brins de femme, de mari ».

²⁵ *Ibid.*, 442. « la fuite d'un jeune corps nu. Trempé de sueur sanglante. »

J'énumère ces brins de corps, car la lecture de l'éros chez Espriu s'appuie sur les restes, les traces ou les émanations de ce qui manque, de ce qui s'absente dans le texte. La poésie comme sublimation du désir peut-elle se passer de l'élan auquel elle renonce, de cette expérience corporelle, affective qui agit sur le poème comme une trace du sensible, un noyau qui se tait lorsqu'on l'approche ? Rosa Delor i Muns parle, dans son essai, du renoncement au corps, du corps passé sous silence comme de la formation d'un *corps d'engendrement poétique*²⁶. Elle aborde ainsi le désir d'engendrer, de se faire véhicule de l'histoire qui a abandonné le champ du sexuel pour investir celui de la production poétique. À quel moment ce passage a-t-il lieu ? Que reste-t-il de la première épreuve ? L'éros littéraire nécessite une lecture des traces, car « l'esforç humà mai del tot no s'esborra »²⁷. L'effort est un espace, une vieille carte d'un vieil atlas, entre le je et sa dissolution désirée dans l'autre. Il y a un espace de l'effort humain fait trace, une extériorisation de la psyché en marche, déposé entre l'œil et le sens ; c'est le texte.

²⁶ Delor i Muns, 2014, *op. cit.*, 147, reprenant le concept du corps d'engendrement chez Charles Mopsik.

²⁷ Espriu, *Poesia*, 139. « l'effort humain ne s'efface jamais »

Chapitre 1 : De la littérature érotique à l'éros littéraire

El cuerpo se acuerda de un amor como encender la lámpara²⁸.

Alejandra Pizarnik

Ce chapitre et le suivant porteront sur une archive du paradigme érotique à travers une représentation philosophique et des représentations littéraires. Si l'éros est une forme de connaissance, une façon d'aller plus loin que le réel, et qui nécessite l'affect, l'éros littéraire désigne la tentative de se saisir de l'insaisissable par les moyens du langage. Dans le *Banquet* de Platon, ce paradigme entre dans la philosophie, et avec lui la part irrationnelle, périlleuse, de l'expérience de la connaissance. L'éros platonicien est le « lieu de rencontre entre l'Intelligible et le Sensible »²⁹. En tant que texte, le *Banquet* est un résidu de la psyché, en somme une inscription de la pensée. Mais si la psyché, dans ce contexte, s'extériorise sous la forme du texte philosophique, elle est aussi représentée. Le récit d'Apollodore la décrit comme l'espace où un daimôn, Éros, « établit sa demeure »³⁰.

Il sera question, à propos de l'éros, de ce qui loge dans la psyché, mais aussi de sa survivance au-delà de la mort, notamment par l'entremise de ses extériorisations dans la matière, toutes inscriptions, qu'elles soient enfantement, rêve, texte ou image. Avoir ce daimôn dans l'âme, c'est aussi vouloir posséder encore, au-delà de la dégradation de la matière, et le désir dans la psyché la pousse hors d'elle-même. Ainsi en est-il « chez l'être fécond et déjà gonflé de sève, [du] transport violent qui le pousse vers la beauté »³¹.

Le texte de Platon, par l'entremise de la narration d'Apollodore, réunit les fonctions opposées de la psyché: celle d'intérieur, de réceptacle, et celle de s'extérioriser partout, dans la pierre, le papier, la parole, le geste. Entre l'extériorisation qui porte atteinte à l'unité de la psyché en la substituant à des

²⁸ Pizarnik, *Poesía completa* (Barcelone, Lumen, 2018), 277. « Le corps se souvient d'un amour comme allumer la lampe » (Pizarnik, *L'enfer musical*, trad. Jacques Ancet [Paris, Ypsilon, 2012], 37.

²⁹ Puccini-Delbey, *Apulée : roman et philosophie* (Paris, PUPS, 2017), 156.

³⁰ Platon, « Le Banquet », *Phédon, Le Banquet, Phèdre*, trad. Vicaire (Paris, Gallimard, 1996), 126.

³¹ *Ibid.*, 307.

inscriptions, et le désir de lui rendre, par l'inscription, sa forme unifiée, se dessine l'espace-temps d'un cheminement fait d'épreuves. Cet intermédiaire, ce temps et lieu d'une ascension, a trouvé, en Occident, sa représentation la plus fidèle dans la figure d'Éros. Cette figure permet de résoudre pour la pensée l'intériorité et l'extériorité de la psyché, et les mouvements par lesquels ces fonctions se traduisent. Elle permet de résoudre l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur dans une représentation de l'unification qui rend la psyché envisageable, pensable. Éros ainsi introduit, sous la forme d'un paradigme, tient lieu de métaphore pour l'écriture. Avec lui se noue l'intériorité et l'extériorité de la psyché, et la question : est-ce que j'écris éros ou c'est éros qui m'écrit ?

Dans la définition qu'en fait Platon, il est le désir de « ce qui n'est pas encore présent, ce qu'on ne possède pas, ce qu'on n'est pas, ce dont on manque »³². C'est la négation de la présence de l'objet qui fait naître le désir. Mais Éros n'est pas l'objet de l'éros, et vouloir définir Éros, à travers l'éloge notamment, signifie le confondre avec ses objets, ainsi que le fait Agathon dans le *Banquet*. Chacun des discoureurs du texte tente une définition d'Éros dans « le plus bel éloge dont il soit capable »³³. Il fonde un discours soit sur une idéalisation de l'amour³⁴, soit sur des objets du désir³⁵, passant de l'un au suivant : amour des corps, des âmes, recherche du beau, de l'harmonie, etc.

À l'instar du daimôn qu'elle tente de saisir, la représentation d'éros s'offre d'abord par ses objets qui en sont autant de reflets et de figures. De la même manière, la psyché où loge Éros s'élève « en passant d'un seul beau corps à deux, puis de deux à tous, puis des beaux corps aux belles actions, puis des actions aux belles sciences »³⁶. Les objets désirés, bien qu'ils puissent être manquants temporairement ou distants sont pourtant, eux, sensibles et abordables par la description et l'évocation. Lui, Éros, reste indéfinissable, sinon par la négation : *ce qu'il n'est pas, ce dont il manque, ce qu'il n'a pas*. Il

³² *Ibid.*, 294.

³³ *Ibid.*, 105.

³⁴ « Je déclare donc que de tous les dieux, qui sont heureux, l'Amour (s'il est permis de le dire sans éveiller leur jalousie) est le plus heureux, car il est le plus beau et le meilleur. » (*Ibid.*, 125).

³⁵ « L'autre Amour, lui, participe de l'Aphrodite céleste ; celle-ci, tout d'abord, est étrangère à l'élément féminin et participe seulement du sexe masculin ; ensuite elle est la plus ancienne et ignore l'impulsion brutale. De là vient que se tournent vers le sexe mâle ceux que cet Amour inspire : ils chérissent ainsi le sexe qui par nature est le plus fort et le plus intelligent. Et l'on peut reconnaître, jusque dans ce penchant à aimer les garçons, ceux qui sont purement poussés par cet amour, car ils n'aiment pas les garçons avant qu'ils commencent à faire preuve d'intelligence. » (*Ibid.* : 110).

³⁶ *Ibid.*, 144.

ne peut pas être beau, par exemple, s'il désire la beauté, puisque l'amour est amour de ce qui manque³⁷. Quels qu'ils puissent être, les objets d'Éros constituent sa définition négative.

Au fondement du paradigme érotique est mis au jour, avec lui, le problème de la représentation de ce qui, indéfinissable, ne s'appréhende que depuis l'expérience. En effet, pour en venir à Éros en présence, il importe de faire l'expérience du sensible, celle des objets, reflets et négatifs d'Éros, et d'en éprouver la faillibilité. Dans le *Banquet*, c'est seulement à l'issue d'une série de discours, qui tentent tour à tour de circonscrire Éros dans un éloge, que Socrate prend la parole³⁸.

Dans le texte de Platon, cette mise en scène du banquet et des épisodes de parole joue un rôle dans la production du sens et sa transmission. Le discours de Socrate serait tout autre s'il n'était pas précédé des autres discours, et il ne serait pas le même s'il n'était pas compris dans le récit qu'en fait le narrateur Apollodore. Du discours de Phèdre à celui d'Agathon, et jusqu'à celui de Socrate, il y a un éros, un transport érotique dans la tentative d'une représentation du daimôn. La représentation de l'unicité d'Éros est médiatisée et contrecarrée par la multiplicité des discours en dialogue.

La dimension littéraire du *Banquet* tient notamment de la transmission des discours par l'intermédiaire d'un narrateur. Aussi, l'Éros du discours de Socrate est donné à lire dans le discours rapporté de Diotime. En ce qui concerne le *Banquet*, l'identité de personnages qui agissent comme intermédiaires dans la transmission des discours est importante, tout particulièrement l'identité de Socrate, qui apparaît comme l'une des figures d'Éros. Si Éros n'est pas un dieu, mais un daimôn, affirme Diotime, c'est parce qu'il n'est pas la Beauté, mais qu'il la désire. Il est en somme un amant³⁹.

Lorsqu'Éros est idéalisé, il semble que le discoureur ait voulu faire l'économie de l'expérience sensible des objets du désir. Éros idéalisé est rangé du côté du suprasensible, mais d'un suprasensible précipité, illusoire puisqu'il n'est pas dévoilé par une expérience. Cependant, le *Banquet* ne met pas en garde contre l'erreur de confondre Éros avec ses objets, ainsi que cette erreur est commise par les protagonistes dans leur évocation d'Éros. Plutôt, le texte fait comprendre que ces erreurs, qui sont des erreurs de parcours, participent de l'ascension de la psyché.

³⁷ *Ibid.*, 136.

³⁸ *Ibid.*, 130.

³⁹ Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique* (Paris, Albin Michel, 2002), 124.

L'éros est un processus; daimôn, il est un intermédiaire entre les dieux et les humains. Ainsi que l'exprime le philosophe Pierre Hadot, Socrate lui-même est un « médiateur entre la norme idéale et la réalité humaine »⁴⁰. À l'instar du daimôn qui n'est pas la Beauté, mais l'aime, la désire, Socrate n'est pas sage puisqu'il désire la sagesse : « [c]'est pourquoi Socrate le philosophe revêtra, pour la conscience occidentale, les traits d'Éros, l'éternel vagabond en quête de la vraie Beauté »⁴¹.

Faut-il donc toujours parler d'Éros par discours interposés ? La mise en scène du propos de Diotime transmis par Socrate en tant que figure d'Éros permet de comprendre que le daimôn n'apparaît jamais sans ses masques, ses voiles et détours de parole. Dans un tel texte philosophique, qui se constitue de discours en dialogue, il est requis de recourir à la négation pour appréhender Éros. Cependant, le paradigme érotique sera éprouvé, ressenti, vécu autrement dans sa représentation littéraire, car l'opacité, la figuration, la nécessité du détour, à propos d'Éros, façonne l'expérience littéraire. Elle a ses propres moyens, contraintes, limites et possibles qu'il s'agit maintenant d'étudier, afin de faire un pont entre la littérature sur Éros et l'éros de la littérature. J'aborderai dans la suite de ce chapitre une représentation de la théorie platonicienne, la *fabula* d'Éros et Psyché, figurant dans *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses* d'Apulée.

Éros & Psyché

Comme c'est le cas du *Banquet*, la représentation d'Éros chez Apulée nous est transmise par le discours d'une figure médiatrice, cette fois une vieille dans une caverne, consolant une jeune fille avec des « histoires de bonnes femmes »⁴². Le daimôn et la psyché apparaissent dans le conte comme les protagonistes de ces histoires. Le texte ne cherche plus à faire l'éloge, à définir, ni tout simplement à parler d'Éros, mais le représente sous les traits d'un personnage. Je suivrai dans ce texte le déploiement d'une ascension vers le divin, qui prend, chez Apulée, la forme d'un récit, mais qui se trouve condensée dans le texte de Platon. Cette ascension est celle de la psyché qui, dans le conte, correspond au personnage de Psyché.

⁴⁰ *Ibid.*, 103.

⁴¹ *Ibid.*, 120.

⁴² Apulée, *L'Âne d'or ou les Métamorphoses*, trad. Grimal (Paris, Folio, 1975), 141.

Éros inconnu prend place dans le récit, s'installe en somme dans l'existence de Psyché, une jeune vierge de grande beauté. Cette élection d'un domicile dans la psyché/Psyché a sa représentation, qui est l'inverse de la représentation philosophique : dans le *Banquet*, l'éros entre dans la psyché, alors que chez Apulée, la jeune fille est kidnappée par Éros qui la fait séjourner dans son palais⁴³. Ce renversement de l'intérieur et de l'extérieur permet à l'auteur d'aborder le daimôn par des termes positifs. Son séjour, visible, transparent et accessible par les sens, fait l'objet d'une description : « [Psyché] voit une fontaine transparente comme cristal et, au cœur du bosquet, près de la cascade de la fontaine, un palais s'élève, construit non point par des mains d'homme, mais par un art divin. »⁴⁴

Le mystérieux amant qui loge dans le palais ne se montre jamais; il apparaît chaque nuit en voix et en étreintes : « le mari inconnu était là, il était monté sur le lit, il avait fait de Psyché sa femme et, avant le lever du jour, il s'était retiré. [...] Et cela se continua pendant longtemps. »⁴⁵ Le conte met éventuellement en scène une faute, celle de Psyché, et qui consiste en l'accomplissement du désir de saisir le mari par la vue, intégralement et immédiatement, alors que ce saisissement est frappé d'un interdit.

Au cinquième livre des *Métamorphoses*, Psyché dévoile Éros à la lumière d'une lampe à l'huile. Elle surprend le daimôn, transgressant l'interdit, et il disparaît. Psyché est tour à tour « stupéfaite »⁴⁶ et « enflammée, à chaque instant davantage, de désir pour l'Amour »⁴⁷. Poussée par l'envie de mourir, elle se jette dans un fleuve qui doucement la « déposé[e] sur ses bords couverts d'herbe et de fleurs »⁴⁸. On suit ensuite l'itinéraire de la psyché séparée du daimôn dans un monde qui lui fait éprouver la distance, le manque, la disparition qu'elle essaie de résoudre. Le conte trouve sa résolution dans la façon dont Éros, figuré d'abord par son objet sensible – l'amant invisible, sa caresse – devient peu à peu et au fil des erreurs de Psyché, l'objet d'une obéissance, Éros en personne.

⁴³ *Ibid.*, 149.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Ibid.*, 151.

⁴⁶ *Ibid.*, 167.

⁴⁷ *Ibid.*, 168.

⁴⁸ *Ibid.*, 169.

Je tenterai de faire valoir que l'Éros représenté dans ce texte littéraire est irréductible à sa seule définition, c'est-à-dire à l'abstraction d'une description idéalisée qu'il est possible de trouver dans tel ou tel ouvrage philosophique. À l'instar de Psyché qui *doit* passer par le sensible pour accéder au suprasensible, l'Éros d'Apulée n'est abordable que dans le fil d'une représentation qui fait intervenir le sensible du texte, le temps de la lecture, ses affects, ses détours. Si l'on souhaite en venir à l'éros littéraire, il importe en somme de traverser le texte.

Fragments et figures

Dans le conte d'Apulée, Éros est d'abord fragmenté dans diverses perceptions, surtout sonores : « le son d'une voix désincarnée »⁴⁹. Voix sans corps, il n'apparaît pas de façon unifiée, sauf une fois qui sera fatale. Quand il se faufile la nuit « dans les maisons d'autrui »⁵⁰, ce sont les demeures des autres, celles de dieux ou d'humains où Éros, chaque fois, est un autre. Ni divin, ni humain, toujours l'intermédiaire, il ressemble au *daimonion* de Socrate, cette voix, dès lors qu'il avertit Psyché des malheurs qu'elle encourt si jamais elle cède à la curiosité de voir son visage ou si elle ose en parler avec ses sœurs.

Le mari apparaît donc à Psyché en voix, dans une rencontre qui n'est jamais entièrement réalisée. À l'image de cette perception fragmentée, le conte présente de nombreuses occurrences du sonore, des voix émanant d'une source cachée. Par exemple, les rumeurs sont nombreuses : quand Psyché séjourne au palais, aux oreilles des sœurs se répand « [l]e bruit de l'aventure »⁵¹, alors qu'une mouette rapporte à Vénus la nouvelle de la blessure de son fils⁵². Tout commence d'ailleurs lorsque dans les villages, les rumeurs sèment à tous les vents le désir de chacun et chacune de voir celle qui est comme une nouvelle Vénus⁵³.

⁴⁹ *Ibid.*, 151.

⁵⁰ *Ibid.*, 144.

⁵¹ *Ibid.*, 151.

⁵² *Ibid.*, 172.

⁵³ *Ibid.*, 142.

Le bruit circule, vient aux oreilles de qui n'a pas vu de ses yeux. Le palais d'Éros est le lieu où résonnent, s'adressent à Psyché, les « voix sans corps »⁵⁴ dissociées de leur lieu d'énonciation, ainsi que la musique sans musiciens. Le conte, dans toutes ses représentations, est modelé à l'expérience de la psyché. Il est l'espace-temps démoniaque de la psyché, déposé dans un texte. Ainsi, à l'image de Psyché percevant Éros de façon fragmentaire, le texte donne à lire une représentation du monde fragmentée en sons, en visions, en ombres et en lumières.

Le fragment implique l'intégralité de ce dont il est une partie. Quelque chose manque, dans la perception, et ce manque fonde la curiosité. Les sœurs de Psyché inventent de toutes pièces la rumeur qui court : le mari de Psyché serait un « serpent énorme, un monstre replié en mille nœuds »⁵⁵ qui l'engrosse pour la dévorer. La terreur suscitée par ce récit mensonger éveille en Psyché la folie de dévoiler le monstre. À ce moment du conte, lorsque Psyché est sur le point de céder à la curiosité, il manque à l'unité du mari son aspect visuel.

La fragmentation de la perception tient de la figuration d'Éros. Figurer Éros, c'est le fragmenter : substituer son unité, sa littéralité, à des figures. Celles-là échouent à restituer Éros intégralement, car elles s'y substituent, mais elles le désignent, le contiennent, le portent. Fragmentation et figuration : les deux processus vont ensemble. Le fragment sonore d'Éros, sa voix dans l'obscurité, est une figure du daimôn, ce qui ne revient pas à dire que la figure est une *partie* de ce vers quoi elle pointe. La partie se fait figure. La figure est un objet en soi, un événement dans le récit, mais elle pointe en direction d'autre chose. Ces figures correspondent aux objets du désir, partiels, mais signifient toutefois ce dont ils sont dépourvus, ce qui ne leur est pas présent, c'est-à-dire l'unité, le désir en personne. Parce qu'elle désigne autre chose qui manque, la figure est objet de désir. Dans le conte d'Apulée, elle est menaçante. La voix d'Éros, fragment et figure, est hantée par un surgissement à venir.

Éros dans la nuit des autres figure un éblouissement. L'éclat auquel s'expose Psyché, lorsqu'elle cède à la curiosité de voir le visage de son mari (ce qui manque, ce dont il est alors dépourvu), est inscrit en lui comme l'est le jaillissement de sa lumière, menaçant d'un aveuglement. Chaque visite de l'amant invisible, chaque nuit, en somme, expose au désir de voir le visage pour la première fois. Pour la première fois, et pourtant le voir, c'est s'en souvenir, car le désir s'éveille la nuit, creusé par les nuits

⁵⁴ *Ibid.*, 150.

⁵⁵ *Ibid.*, 163.

précédentes. Aussi, la figure pointe vers l'intégrité d'une image manquante, qui manque et n'a pourtant jamais été contemplée, du moins dans ce monde-ci. Dans *La nuit sexuelle*, qui comporte un chapitre sur Éros et Psyché, l'écrivain Pascal Quignard écrit :

[N]otre ne vue ne porte jamais vraiment jusqu'à la scène qui nous fit et que nous répétons néanmoins sans fin au cours des étreintes où les corps s'additionnent et se redissocient. Brusque éclair comme le coup de foudre qui tombe longtemps avant que le tonnerre gronde, longtemps avant que le chant s'élève, longtemps avant que la langue humaine se comprenne. Cette scène précède le corps encore sans existence qu'elle fabrique – qu'elle *figure*, qu'elle *portraiture*.⁵⁶

Si *notre vue ne porte jamais vraiment jusqu'à la scène qui nous fit* (cette scène figurée dans chaque étreinte, figurée dans la progéniture), c'est qu'elle précède historiquement notre regard. La complète anamnèse d'amour est proscrite, ainsi que l'exprime Quignard dans sa préface au *De deo Socratis* d'Apulée : « [q]uel est l'homme où la femme qui peut encourir de redevenir bête et porter la lumière plus avant que soi dans le temps? »⁵⁷ Un interdit concerne le mouvement de dévoiler. La naissance et la non-existence agissent comme barrières à ce dévoilement. Dans le conte d'Apulée, l'épaisseur de la nuit d'amour s'insinue entre le désir et sa réalisation. Ce n'est pas l'objet de ce dévoilement, l'apparence d'Éros, qui pose un problème, mais l'interdit concerne le regard de Psyché *como encender la lámpara*, écrirait Alejandra Pizarnik : comme immédiatement, intégralement, embrasser du regard.

L'accès à Éros et l'ascension de la psyché doivent être progressifs, la patience protégeant des éblouissements. Éros jette une lumière dont la psyché ne se remet pas : « la lumière même de la lampe se fit plus joyeuse et plus vive »⁵⁸. C'est en surprenant le sommeil d'Éros que Psyché éblouie devient Psyché désirante. Ce qu'elle verra n'est pas seulement à la ressemblance du daimôn, ce n'est pas seulement *comme* un dieu, l'amant n'est plus uniquement lumière de consolation (« je te tiens, toi, ma lumière »⁵⁹). Non, Psyché n'a pas, avec sa lampe, dévoilé une image du désir, mais elle a dévoilé « l'Amour lui-même »⁶⁰, c'est-à-dire sans métaphore, sans comparaison.

⁵⁶ Quignard, *La nuit sexuelle* (Paris, Flammarion, 2007), 16-21.

⁵⁷ Quignard, « Petit traité des anges », *Le démon de Socrate* (Paris, Payot, 1993), 20.

⁵⁸ Apulée, *op. cit.*, 166.

⁵⁹ *Ibid.*, 160.

⁶⁰ *Ibid.*, 166.

Invisible, Éros éveille une peur qui préfigure le désir. La peur, dans tout le conte d'Apulée, participe du désir; on s'y soumet, on la rencontre sur les chemins d'Éros : « dans quelle nuit pourrais-je me cacher pour échapper à l'œil inévitable de la puissante Vénus ? »⁶¹, se demande Psyché. Aux côtés du sommeil et de la mort, en quoi Éros est-il menaçant?

Ce qui est menaçant dans la figure, c'est le sens littéral, « [c]ar il y a aussitôt deux corps chez celui qui se met à parler et qui devient langage : un corps sublime posé 'orthographiquement' sur un corps obscène »⁶². Ce qui lie l'éblouissement à la source du désir et le désir de l'expression, c'est l'entrée dans le monde du langage. Ma lecture porte jusqu'à présent sur une inscription de la psyché extériorisée dans un texte. La représentation littéraire est cette extériorisation, et le texte donne à lire les rumeurs de la psyché. Ainsi, le discours figuratif, l'articulation de l'un et du fragment, tout ce qui, dans la représentation, fait écho au paradigme vers lequel elle pointe, concerne la matérialisation d'une pensée par les moyens du texte. L'espace du texte n'est pas l'espace érotique, mais celui d'une psyché propulsée par un élan qui la projette et lui donne une forme à l'extérieur d'elle-même. L'éros sera l'une des pulsions fondamentales de l'écriture, logée dans la psyché pour produire son extériorisation et organiser son inscription.

Je reviens à la révélation d'Éros telle qu'elle est déjà travaillée, figurée par des épisodes précédents du récit. Le problème à la source de toutes ces mésaventures est un problème de figuration. Chez les gens du village où réside Psyché, au début du conte, la déesse Vénus a été remplacée par son image. La beauté de la vierge Psyché produit un grand désordre dans la représentation du divin. Psyché célébrée partout ne désigne pas, à la façon du symbole, la déesse en personne, mais elle fait s'épuiser le désir de tout un chacun dans un objet mortel. Vénus se plaint que « [son] image [soit] partout promenée par une fille destinée à mourir »⁶³. Cette incarnation d'une « beauté sans pareille »⁶⁴ cause à Psyché son « repentir »⁶⁵. Les sœurs de la jeune fille, elles, sont punies pour avoir cédé à la jalousie. Elles veulent prendre la place de leur sœur. Le repentir et le châtement font envisager aux âmes (inclinées à l'entendre) qu'il y a derrière les objets du désir autre chose encore, dont les objets sont autant de reflets. Le conte décrit la quête de ce que les objets ne font que figurer.

⁶¹ *Ibid.*, 180.

⁶² Quignard, *Le sexe et l'effroi* (Paris, Gallimard, 1994), 145.

⁶³ Apulée, *op. cit.*, 143.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Idem.*

Ce ne sont pas les sœurs ni les villageois.es, qui serviront, dans le conte, à exemplifier cette quête, mais Psyché contemplant dans la chambre la beauté du mari, le beau en soi qui la fait tomber « amoureuse de l'Amour »⁶⁶. Un seul instant, dans la vision d'Éros, toutes les figures tombent. L'éclair suffit; ce que Psyché contemple alors ne recèle plus rien de caché. Elle est éblouie, aveuglée. Cet aveuglement est la première disparition d'Éros. Puis, Éros disparaît en s'envolant, promène partout sa disparition, celle déjà survenue dans l'aveuglement que produit sa vision. Ainsi, derrière l'image arrachée au sommeil du daimôn, il y a toujours une autre image, jusqu'à ce que la psyché arrive à sa source.

Temps et espace d'éros

La rencontre de Psyché et d'Éros n'aura pas été le fruit de la patience. Elle ne le sera d'ailleurs jamais. La patience vient trop tard. Toujours, d'abord, il y a l'éblouissement, le rapt de la psyché qui se met en marche dans le noir uniforme. La mise en scène d'une traversée du sensible traduit l'intelligibilité du mouvement de la psyché. En effet, c'est seulement à l'issue de son voyage que la psyché peut entrevoir l'éros sous la forme d'un chemin parcouru, ainsi que le fait valoir la philosophe Maria Zambrano :

La psyché a cessé de murmurer; tranquillement elle s'étreint de ses deux bras, pour se réveiller, si elle se réveille, dans une situation imprévisible, imprévue, inédite, « si j'avais su », « si on nous avait avertis », « on ne nous a pas prévenus », « nous ne le savions pas » ...⁶⁷

La punition, la fuite d'Éros, est le commencement de l'initiation de Psyché. Son mouvement ascendant n'est pas encore intelligible; viennent d'autres apprentissages. Le conte d'Apulée donne à lire l'itinéraire en quelque sorte aveugle de la psyché propulsée par des élans. Si Psyché ne peut donner une forme pour elle-même à son itinéraire, ignorante du lieu où la poussera le désir, le texte littéraire donne tout de même à sentir cette forme, pour la lecture, comme une inscription, un sillon tracé par la psyché en marche. La rencontre d'Éros, au cœur du conte, organise la lecture de ce qui suit, mais

⁶⁶ *Ibid.*, 168.

⁶⁷ Zambrano, *De l'aurore* (Arles, Éditions de l'éclat, 2015), 31.

aussi de ce qui précède. Ce qu'ignore la psyché, la forme et le sens de son aventure, est accessible par une lecture à rebours : *si j'avais su...*

Je retourne en arrière, aux premières captivités, celles qui font passer la vierge Psyché dans un monde intermédiaire, celui de la nuit du palais d'Éros. Le palais est un théâtre où se joue la scène amoureuse, la nuit dans la nuit qui recèle le visage aimé. Cette vision du visage renvoie encore à une autre nuit, qui renverra à une autre, infiniment. Déjà, le rapt de Psyché est une noce de mort. La « plaintive mélodie lydienne »⁶⁸ anticipe l'apparition d'un monstre qui raptera la vierge. Si le village pleure un « hymen funèbre »⁶⁹, c'est que l'on sait que Psyché est, comme face à la mort, la proie d'un autre monde. Le roc où elle siège ressemble à un port : la réunion de la psyché et du daimôn ne peut qu'avoir lieu, dans une représentation qui fidèle à la théorie platonicienne, dans un espace escarpé, c'est-à-dire difficile d'accès, périlleux et limitrophe. Espace entre vie et mort, l'obscurité faisant apparaître les torches est un espace entre la veille et le sommeil. Psyché raptée au quatrième livre des *Métamorphoses* se réveille entre les premières pages du cinquième, sur un « lit de gazon frais comme rosée »⁷⁰. Entre les deux livres, seuil et jardin, la charnière du récit représente un sommeil.

J'insiste sur un autre monde accessible depuis le sensible : amour, sommeil, littérature, mort. Ces mondes surgissent, saisissent ou bien ils accueillent, enveloppent. Que la psyché se glisse en eux, ou qu'elle en soit la proie saisie à la pointe d'un rocher, est une seule chose. On peut dans un sens ou dans l'autre représenter le franchissement de ses seuils : rapt, sortie de ce monde ou jaillissement d'un monde dans l'autre. Il faut entrevoir la psyché comme un intérieur, le réceptacle de l'autre monde, mais aussi la saisir dans son mouvement vers l'extérieur, dans sa propension à aller au-delà d'elle-même, au-delà de la dégradation de la matière, vers une autre matière supportant son désir de continuité. L'éros comme intermédiaire, comme seuil des mondes, entre dans les représentations de la psyché pour lui donner forme, car la psyché n'est visible que dans son mouvement. En ce sens, l'éros logé dans la psyché la met en mouvement pour que sa forme soit intelligible. En mouvement, dans ses intériorisations et extériorisations.

⁶⁸ Apulée, *op. cit.*, 146.

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Ibid.*, 148.

Psyché au bord du sommeil, au bord de la mort, au bord de l'amour, est d'abord invisible. Pour que la psyché soit lisible, pour qu'elle soit offerte à la lecture elle se met à signifier, il faut un mouvement. Éros logé dans sa première transparence engage la psyché sur la voie de l'inscription. Elle se remplit de désir, s'extériorise et prend la forme de son extériorisation. Inscrite dans la matière, elle appelle le sens. Cette inscription est une figure d'elle-même, une métaphore cherchant, mais empêchant et repoussant l'unité de la psyché et de l'éros, c'est-à-dire empêchant et repoussant la réalisation du désir qui constituerait l'unité du sens.

Si un mouvement l'a fait apparaître, ses inscriptions creusent, inversent, réfractent, transportent le sens. Dans la transparence de la psyché se jouent ces déplacements et ces mutations. Les étreintes de Psyché sont brûlantes, et transforment les jours en nuits où elle se trouve « tout à fait morte »⁷¹. La lumière sur le visage aimé le repousse, le met en fuite. L'éros est cette chose qui met en mouvement la masse transparente, informe de la psyché. Une fois découverte la figure d'Éros, et une fois Éros disparu, Psyché se lève, sort d'elle-même et va dans le monde.

Cette mise en marche représente une captivité. La psyché est captive du mouvement du désir. Captivée, elle ne peut s'en remettre qu'au sensible, au monde sensible, c'est-à-dire aux manifestations partielles, tous reflets, de ce qui lui manque et qu'elle a très subitement connu. Le chemin est sinueux, indécis : chercher Éros ou se donner la mort, mourir encore, craindre, sinon semer Vénus. Où aller, par quel chemin atteindre ce qui est semé en moi, qui m'a, et dont je suis, semé ? Cette représentation spatiale du temps de l'éros répond à l'orientation du sens : dans quel sens aller et quel sens donner à mon désir ? Ces questions indiquent une signification par le mouvement. Le mouvement de la psyché se donne à lire dans une représentation de l'espace.

Dans le conte d'Apulée, un sens est donné au désir par le biais de l'obéissance à laquelle se soumet peu à peu Psyché. Cette obéissance traduit le passage d'un objet sensible (Éros, l'amant) à un objet suprasensible (Éros, le désir). D'abord, Psyché abandonnée va de temple en temple implorer des déesses qui lui refusent leur aide. Dans le temple de Cérès, « apercevant là des épis de blé, d'orge et des outils de moissonneurs jetés pêle-mêle, elle décide de les trier et de les ranger “avec ordre” (*rite*) »⁷². Ainsi que le fait remarquer la latiniste Géraldine Puccini-Delbey, il y a une dimension religieuse au

⁷¹ *Ibid.*, 152.

⁷² Puccini-Delbey, *op. cit.*, 235.

processus par lequel l'âme chemine. La quête de Psyché prend la forme du travail rituel, et sa plainte tend vers la prière. Lorsque les déesses refusent de l'aider, elle est mise face à la déesse qu'elle craint : « elle passe alors du stade de la prière à celui de l'obéissance (*obsequium*), et décide de se rendre volontairement à Vénus. »⁷³ Le passage à l'obéissance se traduit par une série d'épreuves imposées par Vénus à Psyché. Géraldine Puccini-Delbey explique comment ces épisodes du conte insistent sur le silence. Ce silence obéissant renvoie à l'avertissement d'Éros adressé à Psyché, au sujet de ses sœurs : il ne faut pas parler. Psyché entre dans le monde du silence comme dans la sphère du religieux. Elle accepte silencieusement les défis de Vénus jusqu'au dernier, qui est une véritable épreuve du silence :

Psyché respecte scrupuleusement les consignes de la Tour. C'est « en silence » (*per silentium*) qu'elle dépasse l'ânier infirme, donne au passeur une pièce en péage, reste insensible à la prière du mort et à celles des tissandières. C'est ainsi qu'elle parvient à accomplir sa mission auprès de Proserpine et à ressortir, vivante, des Enfers. Le parcours de Psyché a ainsi enseigné l'importance de l'apprentissage du silence ou, plus exactement, de l'interdiction de parler.⁷⁴

D'une épreuve à l'autre, Psyché apprend à ne plus désirer en Éros la caresse de l'amant, mais à le désirer en tant que dieu, en tant qu'il est radicalement autre, c'est-à-dire à le vénérer dans un désir qui l'élève elle. Telle est, chez Platon, la « voie véritable de l'amour »⁷⁵. Il aura fallu passer par les beautés d'« ici-bas »⁷⁶ qui en font désirer de plus élevées, et désirer celles-ci pour « connaître enfin la beauté en elle-même »⁷⁷. Le silence obéissant renouvelle le regard de Psyché. Le fait que la sublimation de l'objet amoureux passe par la métaphore du silence n'est pas anodin. Dès le premier livre du conte, « la pauvreté du langage humain »⁷⁸ ne peut exprimer la beauté de Psyché. La réalisation du désir requiert à la fois la parole (qui cherche, investit le monde sensible pour trouver) et une méfiance envers celle-ci (qui déplace, chasse, voile).

Psyché consent, au fond du palais, à vivre dans le noir : « même les ténèbres de la nuit ne m'empêchent point de voir : je te tiens, toi, ma lumière. »⁷⁹, dit-elle à Éros. En faisant du mari une métaphore de la lumière, mais aussi en dressant verbalement son portrait imaginaire à ses sœurs, Psyché

⁷³ *Ibid.*, 238.

⁷⁴ *Ibid.*, 225.

⁷⁵ Platon, *op. cit.*, 144.

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ Apulée, *op. cit.*, 142.

⁷⁹ *Ibid.*, 160.

le remplace en tant qu'absent et l'absente plus encore. Le langage dessine le corps qui se tient hors de sa portée. Mais la loi de silence qui dérobe ce corps aux sens meurt, agite à distance le corps qui lui est invisiblement attaché. Suffit-il de ne pas parler, dans un silence qui serait celui du renoncement ? Le langage alors serait du côté des choses mortes, ne sachant que nommer, pétrifier dans les signes le vivant, me faisant oublier le temps de la lecture et le temps de la parole, coups portés dans le langage et qui l'animent, soutiennent et donnent forme au désir.

Vers l'éros littéraire

Dans le conte de Psyché et Éros, lecture et écriture sont une seule chose. Ce qui est accessible par les sens, ombres ou reflets de ce qui est interdit d'accès, attise la soif d'expression qui fait sortir de soi et produire du sensible. À ma lecture du conte, il manque l'image choisie par les peintres. J'ai décrit l'éblouissement de Psyché et la révélation du daimôn, mais je n'ai pas parlé de la lampe, qui « soit abominable perfidie, soit envie criminelle, soit qu'elle connût aussi le désir de toucher un corps si beau [...] laiss[e] tomber du haut de sa flamme une goutte d'huile bouillante »⁸⁰.

La lampe, métonymie, trahit Psyché. Sa curiosité la perd à l'extrémité d'un geste vers l'invisible. Ce geste porte dans l'ombre et dans la lumière, simultanément. « Tel est le sens du clair-obscur »⁸¹, écrit Quignard, au sujet des enfantements qui sont le travail de la « scène » d'amour dérobée aux vivants. Quignard évoque aussi dans *La nuit sexuelle* la *lucubratio* romaine, le travail nocturne que les Romains « exercent [...] à la lueur »⁸² du *lucubrum* : la lampe, lumignon, qui luit (*luceo*) dans l'ombre (*umbra*). L'âme désirante fait le clair-obscur autour d'elle. Elle se rend elle aussi visible, le clair-obscur la signifiant en tant que mouvement gradué. Cette inscription de la psyché par le mouvement d'une lampe fait écho à l'écriture qui en est une autre. Psyché se tient métonymiquement dans la lampe dont la lueur est rendue visible par l'ombre. La continuité d'ombre et lumière, dans une même image, traduit leur interdépendance.

⁸⁰ *Ibid.*, 168.

⁸¹ Quignard, 2007, *op. cit.*, 21.

⁸² *Idem.*

Lorsque la psyché dévoile le mari endormi, sa vision traverse toutes les figures. Éros littéral éblouit. Lorsqu'il disparaît, Psyché s'engage dans un processus de signification, visant le sens littéral. C'est alors tout le monde sensible qui se donne à lire. Il reste à Psyché à éprouver la difficulté de cette lecture. Quel est donc cet éblouissement, ce rapt à la source du littéraire ?

Je risque sur la page à lire la lueur d'une lampe à l'huile. Cette métaphore de la lecture désigne le mouvement par lequel le littéraire voile et dévoile, saisit ensemble le visible et l'invisible, l'absence et la présence. Lorsque je lis le conte d'Apulée, le littéraire comme concept ne m'apparaît pas. La lumière le voile lorsqu'elle est portée sur le texte. Je parle du littéraire comme d'une chose qui n'est pas là lorsque je lis. Ce qui réunit les textes – un principe, un fondement, un critère, un paradigme ? – s'il se dévoile, lorsqu'il se dévoile, voile le texte à son tour, puisque le paradigme ne se donne que déjà multiplié, fragmenté, extériorisé dans des expressions singulières. Si j'aborde une pulsion fondamentale du littéraire, l'éros, je ne peux le faire qu'au clair-obscur, c'est-à-dire à tâtons, en faisant valoir l'impossible unité du concept.

L'éros dans le conte d'Apulée fait progresser la psyché par images participant de mises en scène. Elles font sentir la distance, le temps, l'espace difficiles à franchir. L'objet de mon désir, cet éros littéraire auquel l'unicité manque, ne se dit pas en un mot : il demande chaque fois une sorte de récit. L'éros est un problème philosophique qui éclaire le littéraire. La punition de la psyché prend la forme d'une question insoluble : comment parler de ce qui n'est pas là et dont l'absence se fait pourtant sentir ? Portée par ses représentations du sonore et de la transparence lumineuse, la quête de Psyché se répète dans les modalités du texte littéraire, éclairant le processus de la figuration. Endeuillé par une image manquante, je n'ai pour arriver au suprasensible que les voix, les textes, les formes, les tropes et les pages à franchir. La lecture de l'éros littéraire dans un texte sur l'éros conduit au problème du silence et de la parole, puis à ceux du langage et de la représentation.

Chapitre 2 : « El cant dels ocells » ou le fond de l'écriture

Écoute donc encore (ou s'il valait mieux oublier ?). Écoute, regarde, respire. Ce qui eut nom « ange » quand cela ressemblait encore à l'oiseau des hauteurs qui fond sur sa proie, à la flèche qui s'enflamme d'avoir voulu trop promptement porter la nouvelle en plein cœur, ce qui eut nom « ange » aura battu de l'aile un instant, peut-être, dans l'aire du monde. Un éclair qui, en l'absence de tout nuage, étonne et aveugle. Détourne-toi plutôt. Mais tu entends encore. Tu perçois les lieux, les intervalles. Autrefois déjà tu as pressenti ce rapport, cette figure. Il y a une constellation en plein jour, dans l'ouïe ! Il y a de l'eau qui sourd là, et là, et là ! Il y a de petits ouvriers emplumés qui arpentent, immobiles, l'immense, qui ne sont plus que sonores instruments de mesure, diapasons invisibles, lyre de céleste cadastre...

Philippe Jaccottet⁸³

Le regard à la source du poème

L'éros littéraire produit en un mouvement la représentation de l'intermédiaire et la représentation de l'immédiat. Aimer vise toujours le particulier et le sensible, mais il y a une tension, un regard en direction du suprasensible qui, lui, n'affecte pas. Dépouiller l'éros littéraire de ses images le révèle en tant qu'élan, en tant qu'idéalisation. Cette idéalisation est l'empreinte du désir dans les textes.

Ce qui eut nom « ange », ou dieu visitant les humains, ou daimôn « dans les maisons d'autrui »⁸⁴, cet Éros qui parfois fut, comme c'est le cas du conte d'Apulée, un corps, n'est plus qu'une fulgurance. Il s'est envolé, s'est fait insaisissable par les sens pour être en tous lieux saisissant. Ainsi que l'exprime Dante dans *Vita Nova*, s'il apparaît parfois dans les textes comme un corps doté de raison et de volonté, tourmentant les âmes de son plein gré, s'adressant aux humains et les abandonnant à sa blessure, cela relève uniquement de la représentation. Éros n'est pas une substance, mais un « accidenté in

⁸³ Jaccottet, *Paysages avec figures absentes* (Paris, Gallimard, 1976), 77-78.

⁸⁴ Apulée, *op. cit.*, 144.

sustanzia »⁸⁵. Expérience immédiate, sa figure prend la forme non pas d'un corps, mais d'un instant, c'est-à-dire une strie dans laquelle l'âme s'engage. Ainsi, avec les accidents, les dévoilements, les raptus d'Éros, la substance s'ouvre; elle s'ouvre chaque fois sur un peu de temps, un peu de récit.

Dans ce chapitre, je poursuis la recherche d'un élan du littéraire qu'une réflexion sur la littérature comme concept ne pourrait me faire percevoir. Le désir dont je parle se multiplie dans des représentations, des expressions dont la somme ne se réduit pas à quelque unité que ce soit. Le désir dont je parle ne s'épuise pas dans une seule représentation. Il importe de visiter ses archives, c'est pourquoi je soulève quelques images, quelques mots de quelques traditions dans l'espoir que leurs entrelacements, mis à distance, pourront rendre lisible, sensible, ce que je cherche. Avec Llull, Dante et la poésie vernaculaire, je tenterai de constituer une toile de fond pour ma réflexion.

Je pourrais dire : Éros donne du souffle, un espace sinueux pour le souffle, uniquement après l'avoir suspendu, et seulement *parce qu'il l'a suspendu*. Comme si la suspension du souffle était sa condition, et l'éblouissement, celle du regard. Je dis : *comme si*, car ce que je cherche, introuvable, se donne presque à lire, mais pas encore, et peut-être par la comparaison⁸⁶. Quelle est cette expérience, cette ouverture immédiate, lorsqu'Éros rapte mon souffle et mon regard ?

Il est impossible de dire cette sorte de saisie sans la représenter dans ce qu'elle n'est et n'a pas : temps, espace, forme et image. Pour la nommer, je dois la glisser dans un avant, un après, je dois donner du jeu de distances et d'échos. Ou bien dire ce qu'elle n'est pas, sinon ce à quoi elle ressemble, ce à quoi, incomparable, elle se compare. *L'expérience*, que pour la circonstance j'ai appelée *érotique*, lui risquant une forme, n'est pas différente de l'expérience religieuse, poursuivie par les mots de Michel de Certeau :

⁸⁵ Dante, « Vita Nuova », *Le opere*, vol. 1 (Rome, Salerno Editrice, 2012), XXV. « accident dans la substance » (Dante, *Vita Nuova*, trad. Guigues [Paris, Gallimard, 1974], XXV.) À partir d'ici, les citations de la *Vita nuova* ainsi que leur traduction française sont toutes extraites des éditions précédemment citées.

⁸⁶ Je pense au *Cantique des Cantiques*, où l'adverbe de comparaison (*ke*) abonde : « Comme un lotus parmi les vinettiers, telle est ma compagne parmi les filles. Comme un pommier parmi les arbres de la forêt, tel est mon amant parmi les fils. » (Chouraqui [trad.], « Cantique des Cantiques », *La Bible* [Paris, Desclée de Brouwer, 1989], 2, 2-3. Ce processus de figuration, mais aussi de symbolisation, est explicitement mis en lumière par le sujet du poème : « À ma jument, aux attelages de Pharaon, je te compare, ô ma compagne ! » (*Ibid.*, 1,9). *Ke* est aussi le premier mot du livre des *Lamentations* ; amour et mort s'unissent, car « l'amour est inexorable comme la mort » (*Ibid.*, 8,6).

« Vision » ou « contact », elle s'oppose alors à tout ce qui n'est pas vision ou contact; elle est en-deçà et au-delà de l'intelligible et du langage; elle se dresse, moment absolu et vertical, au milieu de nos discours désertiques et de nos pérégrinations au ras du sol, comme un temps privilégié et sacré dans une histoire profane, comme l'authentique paradoxalement situé parmi l'inauthentique, et découpant dans le monde le temps de ce qui n'est pas le monde.⁸⁷

L'expérience déployée en récit dans *Vita Nova* est semblable à ce que Michel de Certeau énonce au sujet de l'expérience religieuse. Après avoir vu Béatrice la première fois, commencent pour Dante les *pérégrinations au ras du sol*: « Da questa visione innanzi cominciò lo mio spirito naturale ad essere impedito ne la sua operazione. »⁸⁸. Ce n'est pas l'amour qui transforme, empêche ou conditionne le travail de l'esprit comme celui de la perception, mais bien la vision qui est sans retour : « Io tenni li piedi in quella parte de la vita, di là da la quale non si puote ire più per intendimento di ritornare. »⁸⁹ Elle est sans retour : elle représente un franchissement, mais cela veut aussi dire qu'elle ne se répète pas, que sa répétition (les multiples rencontres de Béatrice) n'est jamais intégrale. Sa répétition fragmente et déplace ce qui – la première vision – tient de l'unité, de l'intégrité, de l'immédiateté. Fragmente et déplace, redouble et donc construit du sens, appelle l'interprétation, nourrit la symbolisation : *vie nouvelle*.

J'ignore ce qui se tient dans la vision de Dante voyant Béatrice, mais je sais ce qui, au moment de cette vision, n'a pas lieu. Dans l'instant n'ont pas lieu le monde, l'intelligible, le langage, l'histoire, la subjectivité, le temps, l'espace, l'image, la distance, la soif, le désir, le manque, la ressemblance, l'extérieur, l'intérieur, l'expression, la caresse. Comment en parler, alors ? En circulant dans cette liste. Car il faut parler d'amour, et peut-être seulement d'amour⁹⁰, et si les yeux en sont le « principio »⁹¹, la

⁸⁷ de Certeau, *Le voyage mystique* (Paris, Cerf, 1988), 29.

⁸⁸ Dante, 2012, *op. cit.*, IV. « Depuis cette vision, mon esprit naturel commença d'être empêché dans son opération »

⁸⁹ *Ibid.*, XIV. « J'ai posé les pieds en ce lieu de la vie au-delà duquel on ne peut aller plus loin si l'on entend revenir. »

⁹⁰ *Ibid.*, XXV. « E la cagione per che alquanti grossi ebbero fama di sapere dire, è che quasi fuoro li primi che dissero in lingua di *si*. E lo primo che cominciò a dire *si* come poeta volgare, *si* mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra matera che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore. » « Et la raison pour laquelle certains poètes mal dégrossis eurent renommée de savoir *dire*, c'est qu'ils furent presque les premiers à *dire* en langue de *si*. Et le premier qui commença à *dire* comme poète vulgaire le fit pour pouvoir faire entendre ses paroles à une dame qui aurait malaisément compris des vers latins. Et ceci va contre ceux qui riment sur autre matière qu'amoureuse alors qu'une telle façon de parler fut trouvée dès l'origine pour chanter Amour. »

⁹¹ *Ibid.*, XIX.

bouche en est la fin. Inspiré de la poésie des troubadours, ce voir désigne l'expérience à la source de l'expression. L'amour s'offre, insoutenable au regard : « voi le vedete Amor pinto nel viso, / là 've non pote alcun mirarla fiso. »⁹² Insoutenable, et pourtant il y a une vision. Quelle est la différence entre voir et regarder ?

Si, nul ne peut regarder fixement, « fiso », ou encore *trop longtemps*, c'est parce que la vision au-delà du regard méconnaît toute durée. On ne peut dire du regard qu'il est fixe que par rapport à un temps donné. Cependant, en vérité, je ne peux regarder ni trop longtemps ni trop brièvement, de même que « je » n'ai pas la vision d'un objet, mais bascule entièrement dans l'objet qui n'en est alors plus un. Il n'y a pas de regard, « je » ne regarde pas, ce n'est pas « je » qui voit. La vision est une expérience sans je. C'est l'expérience de la fusion, de l'immédiateté, celle d'un mouvement si rapide qu'il efface la notion de rapidité, ainsi que l'exprime l'*amic* – le sujet désirant – dans le livre du catalan Ramon Llull :

Cantava e plorava l'amic cants de son amat, e deïa que pus ivaçosa cosa es amor en coratge d'amador, que llamp en resplandor, ni tro en oïment; e pus viva es aigua en plor que en ondes de mar; e pus prop es sospir a amor que neu a blancor.⁹³

Cette trente-huitième métaphore morale du *Llibre d'Amic e Amat* de Ramon Llull consiste en une évocation de la vitesse (*ivaçosa*) et de la distance (*prop*), lesquelles sont absentes à la vision/amour, mais qu'il importe à l'*amic* d'évoquer pour faire la description de l'amour. L'amour, tel que l'entend ici Ramon Llull, abolit temps et espace, qui sont les conditions de l'expression; dès lors, pour résister au silence, l'évocation d'amour s'appuie sur la comparaison (*pus...que*). De cette façon, au lieu de l'amour, ce sont les modalités d'un discours qui sont mises en relief ; la séparation du sujet (*amic*) et de l'objet (*amor*) concerne l'intelligibilité de ce discours.

Si l'expérience que l'*amic* chante et dit n'est pas une expérience du langage – car elle représente un franchissement de ses limites – la métaphore llullienne met en scène le rythme du sujet dans l'énoncé, la mise à distance des objets et la mise en scène d'une parole : *Cantava e plorava l'amic cants de*

⁹² *Idem*. « Amour a peint ce sourire [de Béatrice] / que nul ne peut trop longtemps regarder ».

⁹³ Llull, *Poesies*, dir. Alòs Moner (Barcelone, Els Nostres Clàssics, 1925), XXXVIII. « L'ami chantait et pleurait les cantiques de son Aimé, et il disait que l'amour est chose plus prompte [rapide] dans le cœur de l'amant que l'éclair à fulgurer [l'éclair dans l'éclat] et le tonnerre à ouïr [le tonnerre dans l'audition]; et plus vive est l'eau dans les pleurs que dans les vagues de la mer, et plus proche de l'amour le soupir que la blancheur ne l'est de la neige [la neige de la blancheur]. » (Llull, *Le livre de l'ami et de l'Aimé*, trad. Lévis Mano et Palau [Paris, Bartillat, 2008], XXXVIII. À partir d'ici, les citations de Ramon Llull et leur traduction sont toutes tirées de ces deux éditions.

son amat, e deïa que... Ce que j'essaie d'exprimer ici, c'est que la métaphore de Ramon Llull, exemplaire de la poétique de l'éros, me semble en dire beaucoup moins sur l'expérience de l'amour que sur l'expérience du langage. C'est pourquoi la métaphore érotique, dans ses mutations, ses objets interchangeables (la connaissance, l'amant, le dieu, la morte) transporte un paradigme de l'expression poétique, celui de la saisie de l'insaisissable par les moyens du langage.

Parfois, chez Llull, le discours sur l'amour se double d'un discours sur son évocation, comme dans la dix-huitième métaphore, où les yeux et la mémoire se disputent le meilleur rôle dans la relation à l'*amat* : « Qüestió lo enfre los ulls e la memòria de l'amic, cor los ulls deïen que mellor cosa és veer l'amat que membrar-lo, e la memòria dix que per lo remembrament puja l'aigua als ull e el cor s'enflama d'amor. »⁹⁴ Le souvenir de l'aimé, le *remembrament* produit toujours autre chose que l'aimé manquant; il produit le jaillissement de l'eau à la lisière du regard, à la lisière des yeux auxquels l'aimé est absent. Les larmes sont écriture à l'adresse de l'aimé, signes, « senyals d'amor »⁹⁵ : « ab temor, pensaments, llàgremes e plors recomptava l'amic a l'amat sos llanguiments. »⁹⁶

Larmes et écriture se substituent à la vision, alors que la vision essuie les larmes et détruit esprit et mémoire : « Ciò che m'incontra ne la mente, more, / quand'i vegno a veder voi, bella gioia »⁹⁷. Chez Dante, l'amour abolit tous les sens⁹⁸ et esprits, sauf celui d'amour. Sauf encore les « spiriti [...] visivi »⁹⁹ qui cependant demeurent « fuori de li strumenti loro »¹⁰⁰ : entièrement dirigés vers la vision amoureuse. La vision unifie les esprits en amour, en tuant les autres, « e quale ancide, e qual pingo di fore, / sì che solo remane a veder vui »¹⁰¹.

Dans ce sonnet XIV de Dante, « je » ne regarde plus, mais l'amour. Alors que chaque sonnet de la *Vita Nova* est expliqué par son auteur, dans une division des parties, Dante veut rendre compte,

⁹⁴ *Ibid.*, XVII. « Il y eut un débat entre les yeux et la mémoire de l'ami, car les yeux disaient que meilleure chose est de voir l'Aimé que s'en souvenir, et la mémoire dit que par le souvenir l'eau monte dans les yeux et le cœur s'enflamme d'amour. »

⁹⁵ *Ibid.*, XLVIII. « signes d'amour »

⁹⁶ *Idem.* « avec pensées, crainte et larmes [et pleurs], l'ami conta à l'Aimé ses tourments ».

⁹⁷ Dante, 2012 *op. cit.*, XV. « Tous mes tourments meurent dans ma mémoire / lorsque je viens vous voir, ô belle joie ».

⁹⁸ *Ibid.*, XI.

⁹⁹ *Ibid.*, XIV. « esprits de la vue ».

¹⁰⁰ *Idem.*, « hors de leurs instruments ».

¹⁰¹ *Idem.*, « tuant les uns, boutant hors les autres, / seul il demeure à vous regarder ».

à la suite de celui-là, de l'amour indivisible : « Questo sonetto non divido in parti, però che la divisione non si fa se non per aprire la sentenza de la cosa divisa »¹⁰². La division appartient à l'interprétation comme à l'expression. L'amour n'est pas *cosa divisa*, tranchée, il n'appelle ni ne se réduit à une *sentenzia*. La connaissance prodiguée par l'expérience de la vision ne se donne pas à lire : « questo dubbio è impossibile a solvere a chi non fosse in simile grado fedele d'Amore »¹⁰³.

Quelle est cette connaissance immédiate, affective, indivise ? Qu'est-ce qu'un sonnet qu'il serait inutile de diviser, mais qui, telle la nuée *mise* entre l'ami et l'aimé, est *illuminé par l'amour*¹⁰⁴, qu'est-ce qu'une écriture qui se veut à la ressemblance de l'amour, de cette « échelle dangereuse car presque toujours invisible qu'il faut graver jusqu'au bout pour arriver à la raison »¹⁰⁵, cette « raison nouvelle [qui] devrait être une *vita nuova* »¹⁰⁶ ? Qu'est-ce qu'une vie nouvelle, qu'est-ce qu'un regard renouvelé par la vision, un « je » revenu de sa mort provisoire, une résurrection ?

Ce qui est remarquable dans le texte précédemment cité de Ramon Llull, c'est qu'il n'y a pas d'issue à la *questio* qui oppose les yeux et la mémoire, c'est-à-dire l'expérience et l'expression, la présence et la figure¹⁰⁷. Cette coprésence du visible et de l'invisible, du silence et de la parole, le fait que je lis sur fond de silence, et silencieusement d'ailleurs, fonde l'éros littéraire. Métaphore d'une métaphore (éros) dont le référent s'est perdu, la vision en est la représentation privilégiée ; non pas seulement parce que la lecture est affaire de deux yeux sur la page, mais parce que la vision saisit ensemble l'absent et le présent, le visible et l'invisible : « le visible, en se renversant dans nos yeux, devient l'invisible dont s'alimente notre mentalité. »¹⁰⁸, écrit le poète Bernard Noël dans son *Journal du regard*. Mais ce n'est pas tout, car l'éros n'est pas, dans ce cas de figure, l'invisible, mais plutôt ce qui articule le visible et

¹⁰² *Idem.*, « Ce sonnet, je ne le divise pas en parties parce qu'on ne divise que pour donner le sens des choses divisées »

¹⁰³ *Idem.*, « Cette obscurité nul ne peut la dissiper qui n'est pas à ce point un fidèle d'Amour. »

¹⁰⁴ « Enllumenà amor lo nuvolat qui es mes enfre l'amic e l'amat; e féu-lo enaixí llugorós e resplendent con és la lluna en la nit, e l'estel en l'alba, e lo sol en lo dia, e l'enteniment en la volentat. Et par aquell nuvolat tan llugorós se parlen l'amic e l'amat. », « L'Amour illumina la nuée qui s'interposait entre l'ami et l'aimé et la fit ainsi lumineuse et resplendissante comme la lune dans la nuit, l'étoile à l'aube, le soleil dans le jour et l'entendement dans la volonté; et à travers cette nuée resplendissante se parlent l'ami et l'aimé. » (Llull, *op. cit.*, CXXIV).

¹⁰⁵ Zambrano, *op. cit.*, 38-39.

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ Ainsi que chez Jean de la Croix : « Descubre tu presencia / y mätenne tu vista y hermosura; / mira que la dolencia de amor no bien se cura / sino con la presencia y la figura » : « Découvre ta présence / que ton aspect et ta beauté me tuent / sache qu'à la souffrance / d'amour il n'est de cure / que par la présence et par la figure. » (de la Croix, *Cantique spirituel*, éd. bilingue, trad. Ancet [Paris, Gallimard, 1997], 78-79).

¹⁰⁸ Noël, *Journal du regard* (Paris, P.O.L., 1988), 24.

l'invisible, ce qui cherche l'invisible dans le visible, lequel figure le surgissement de ce qui n'est pas présent au regard¹⁰⁹.

Voir implique un fond d'invisible, et l'écriture vient sur fond de silence ou sur fond de parole continue, inarticulée. C'est, encore une fois, l'huile brûlant dans une sorte de corps, cette coupe transparente, la psyché, faiseuse d'ombres et d'éclats, et qui avance. Vers qui, vers quoi ? La flamme de la lampe en a la connaissance, sans jamais pouvoir nommer. Sans jamais cesser de vouloir nommer l'objet de cette connaissance « qui fait que les amants demeurent seuls, flottants, voletant comme des colombes égarées au milieu de ce qui engendre l'ordre même ».¹¹⁰ Une fois la vision consommée, il reste à l'amant le regard, c'est-à-dire le « je » qui se tient derrière les yeux et qui cherche à s'inscrire, à se projeter dans le visible pour s'y plonger plus avant. Or, ainsi que l'exprime Bernard Noël, « tout regard se double d'une métaphore : le réel fait figure dès qu'il est dans nos yeux »¹¹¹. Il en va de même de l'écriture, cet autre désir de prendre, d'être pris, autre passivité du désir qui fait qu'« aucune image ne peut être littérale »¹¹², comme le fut la vision. Il est captivant, cet entêtement à vouloir dire ce qui ne se dit pas, captivant : arrimage de la lecture, mais aussi, autrement, le renoncement de tant de poètes.

« *Voir pour parler* »

Le paradoxe de l'éros littéraire, c'est qu'il trouve son expression la plus vive dans une mise en scène de sa propre fin : mise en scène du silence, de l'amour comblé ou de la mort, de la présence ; mise en scène qui est le résidu de l'éros là où il n'a plus lieu d'être. Je bascule dans un lieu de captivité joyeuse, dans un lieu de douleur et de sensations, d'errance, un labyrinthe, un jardin. Ce lieu est déposé sur un autre lieu, sur l'autre de tout lieu dont je perçois quelques échos, quelques odeurs, quelques

¹⁰⁹ Il faut lire, en voulant le saisir, ce regard passant d'un texte à l'autre, de « Veau quien quisiera / rosas y jasmínes, / que si yo te viera, / veré mil jardínes », « Que ceux qui voudront voient / la rose et le jasmin, / car en te voyant, moi, / je verrai cent jardíns. » (d'Avila, *Je vis mais sans vivre en moi-même*, éd. bilingue, trad. Amselem [Paris, Allia, 2008], II), à « los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibujados », « les yeux si désirés / que je porte en mes entrailles gravés » (de la Croix, *op. cit.*, 78-79.), puis « Ouvre mes yeux, pour que je contemple les merveilles de ta loi » (Psaumes 119, 8), penser à la *Chekhina*, cette « belle jeune fille qui n'a pas d'yeux » (*Zohar. Genèse 2*, trad. Mopsik [Paris, Verdier, 1984], II, 95a), à « mon crime à moi / avoir des yeux » (Ovide, *Tristes Pontiques*, trad. Darrieussecq [Paris, P.O.L., 2008], III, V, 47-50), et à « Dibujo en mis ojos la forma de mis ojos » (Pizarnik, 2016, *op. cit.*, 285), « Je dessine dans mes yeux la forme de mes yeux » (Pizarnik, 2012, *op. cit.*, 49).

¹¹⁰ Zambrano, *op. cit.*, 39.

¹¹¹ Noël, *op. cit.*, 57.

¹¹² *Idem*.

figures. Le paradoxe de l'éros littéraire, c'est que dans le même geste il me pousse et me rattrape, vers cet en-deçà de tout lieu tout en m'empêchant d'y sombrer. C'est ce qui m'éloigne de l'objet de mon désir lorsque je cours vers lui, et le concept survivant aux textes pour me faire saisir à quel point le silence participe de l'expression. Dans le texte singulier, l'éros tendu vers le silence de la fusion amoureuse met en lumière les modalités de cette expression sur fond de silence. L'éros comme concept sera ce tamis dans lequel git le sensible, parole survivant à son élan vers la disparition.

Un jour Dante a renoncé à la béatitude en Béatrice pour écrire des sonnets, ainsi qu'il l'explique dans *Vita Nova* à de nobles dames : « in quello [l'amour de Béatrice] dimorava la beatitudine, ché era fine di tutti li miei desiderii. Ma poi che le piacque di negarlo a me, lo mio signore Amore [...] ha posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno »¹¹³. Et lorsque les dames demandent à Dante le lieu de cette béatitude, le poète répond : « In quelle parole che lodano la donna mia »¹¹⁴. Le chemin vers la béatitude, l'ascension de la psyché vers la fusion avec l'objet de son désir, passe par l'écriture de sonnets. On retrouve dans ce processus érotique de la composition quelque chose du silence obéissant de la Psyché d'Apulée, de cette obéissance qui se traduit par le renouvellement de l'objet aux yeux du sujet désirant : louer Béatrice divinisée ou Éros, divinité et littéral.

Cette obéissance, ce passage à l'écriture, désigne un déplacement du sens de l'objet, sa métaphorisation. Les *parole* du poète se font les reflets, les objets partiels de l'absente. À la ressemblance d'Éros, le daimôn, elles sont aussi des intermédiaires ; elles ne représentent pas une relation immédiate avec l'objet du désir, mais un entre-deux, une caresse : lien et rupture. Ce pouvoir et cette limite de la parole sont mises en scène dans le texte de Dante lorsque le poète décrit un processus d'écriture dans lequel l'amour pour Béatrice doit être dissimulé, détourné par d'autres objets. Lorsque Dante évoque une autre dame, qui sert de « schermo di tanto amore »¹¹⁵, ou lorsqu'il chante Béatrice sans jamais s'adresser à elle, il met en scène son processus d'écriture et donne à lire les procédés du poème. Cette écriture répond à l'injonction d'Amour : « di queste parole ch'io t'ho ragionate se alcuna cosa ne dicessi, dille nel modo che per loro non si discernesse lo simulato amore che tu hai mostrato a questa e che ti

¹¹³ Dante, *op. cit.* XVIII. « c'est en lui que résidait ma béatitude laquelle était la fin de tous mes désirs. Mais depuis qu'il lui a plu de me le refuser, mon seigneur Amour [...] a placé toute ma béatitude en ce qui ne peut m'être ôté. »

¹¹⁴ *Idem.*, « Dans les paroles qui louent ma dame. »

¹¹⁵ *Ibid.*, VI. « bouclier à un si grand amour »

convèrrà mostrare ad altri »¹¹⁶. Si ailleurs, dans d'autres textes, l'opacité du poème – cet obstacle contre la présence de l'objet du désir – représente un échec de la parole, ici il est la matérialisation d'une loi amoureuse à laquelle le poète obéit. La béatitude loge dans l'extériorisation d'un espace mental, l'inscription poétique qui transporte, renouvelle le sens, succède au regard qui transforme.

Ce lieu de l'amour est celui du poème des *trobadors* et *trobairitz*. Je ne dis pas qu'il est celui de leur poésie, mais celui de leur poème, de chaque poème (ou *canço*, *cobla*, *stanzia*), car c'est dans son expression singulière, arrachée à l'abstraction de la poésie comme concept, que le chant se fait lieu de sens. « Lai on es ma voluntatz »¹¹⁷, écrit Bernart de Ventadorn, là est le lieu du poème, ainsi que l'écrit le médiéviste Jean-Charles Huchet : « 'lai' se tient non seulement l'objet qui suscite le désir mais le désir lui-même [...] Lieu où l'objet du désir se donne à voir sous la 'semblance' d'un corps »¹¹⁸. *Sous la « semblance » d'un corps*, celui de la dame, encore une fois l'objet du désir est produit par la comparaison, façon de dire que le poème est sans objet, sans destination, mais qu'il est le lieu de l'écriture, du *trobar clus*, le lieu-clôture du désir fait langage. Pour que le langage se retourne sur lui-même, il faut que l'objet du désir soit évoqué en tant qu'absent. Il faut que le dialogue tombe. La dame n'offre pas de réponse à l'évocation du poète :

Le troubadour vit dans l'attente d'un retour de ce regard envoyé par la Dame acceptant enfin de le regarder. Voir pour parler. Voir les yeux regarder, recevoir le regard de cette qu'un « senhal » fait chez Bernard de Ventadorn « Bel Vezer », « Beau Voir », pur regard, pour qu'enfin naisse la parole. La courbe du regard, revenant ainsi vers sa source, image le trajet de la parole adressée à la Dame dont le silence renvoie au troubadour son propre chant comme discours de l'Autre.¹¹⁹

Le poème tient lieu de non-réponse de l'autre. Il en fait un lieu, une joie de la parole. Dans le propos de Jean-Charles Huchet, le désir ne s'épuise pas dans un objet, mais retourne au sujet de l'expression, et ce retour, cette inscription, ne se donne pas à lire comme une présence de l'aimée, mais comme une parole en présence. Une parole, et donc un rythme : rupture et lien dans la langue, rupture et lien dans l'économie fantasmatique : « incertitude non pas de *l'objet* d'amour »¹²⁰, écrit Julia Kristeva,

¹¹⁶ *Ibid.*, IX. « si de ces paroles que je viens de te dire tu en répété quelques-unes, dis-les de manière qu'on ne puisse découvrir l'amour simulé que tu lui as porté et que tu devras simuler pour une autre »

¹¹⁷ de Ventadorn, cité dans Huchet, « Les femmes troubadours ou la voix critique », dans *Littérature*, no 51 (Paris, Larousse, 1984), 71. « Là où est mon désir » (trad. Huchet, 71)

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ *Idem.*

¹²⁰ Kristeva, *Histoires d'amour* (Paris, Denoël, 1983), 90.

mais « incertitude du lien, de la position du sujet amoureux envers l'autre »¹²¹. Le propos de Kristeva concerne la figure, le discours figuratif. Dans une *stanzja* – chambre – de langage, les figures s'entrelacent, l'expression figurative mouvant la signification.

Voici le lieu des enlacements équivoques. J'ignore le lien qui unit la figure et son référent, comme celui du poète avec l'objet de son désir. Cet amour est-il conjugal, légal, charnel ? « Nuptial »¹²², répond Paul Ricoeur, au sujet du *Cantique des Cantiques*. Il est le lieu où les figures « s'entresignent plutôt qu'elles ne se hiérarchisent »¹²³, ne se réduisent à une relation univoque. Il est le lieu où « s'entrecroisent les figures de l'amour »¹²⁴ et le lieu, dégagé par les métamorphoses exégétiques du *Cantique des Cantiques*, où s'entrelacent les textes¹²⁵.

Ce lieu d'une étreinte autrement impossible, impossible à l'extérieur du lieu, est un espace provisoire : il a la durée du poème. Dans les *albas* du Moyen Âge, les amoureux se rencontrent à l'aube, tout juste un peu avant la clarté. Poème clandestin, l'union que met en scène l'*alba* est interrompue par le cri du guetteur ou le chant des oiseaux, le *chœur de l'aube* qui, d'une part, accompagne la parole unificatrice et, d'une autre, signifie sa limite. Le poème fait lieu de l'absence de lieu, lieu de l'événement de l'abolition de tout lieu :

Al alba venid, buen amigo, al alba venid.
Nos hemos reconocido, nos hemos desaparecido, *amigo, el que yo más quería.*
Yo, asistiendo a mi nacimiento. Yo, a mi muerte.
Y yo caminaría por todos los desiertos de este mundo y aun muerta te seguiría buscando, a ti, que fuiste el lugar de l'amor.¹²⁶

¹²¹ *Idem.*

¹²² Ricoeur, *Penser la Bible* (Paris, Seuil, 1998), 456.

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ Pizarnik, 2018, *op. cit.*, 256. « *À l'aube, doux ami, venez, à l'aube venez.* Nous nous sommes reconnus, nous nous sommes disparus, *ami par moi le plus aimé.* Moi, assistant à ma naissance. Moi, à ma mort. Et j'allais traverser tous les déserts de ce monde et même morte j'allais continuer à te chercher, toi, toi qui as été le lieu de l'amour. » (Pizarnik, *Extraction de la pierre de folie*, trad. Ancet [Paris, Ypsilon, 2013], 65). Dans cet extrait sur lequel s'achève le long poème en prose « Le songe de la mort ou le lieu des corps poétique », la poète Alejandra Pizarnik entrelace la citation d'une *aube* (texte en italiques) avec sa propre évocation de l'ami. Cet entrelacement est le *lieu de l'amour*.

Je poursuis la lecture de l'éros littéraire, cette fois dans son expression catalane, en me tournant vers Ramon Llull. La *Comèdia del beato Remon Llull*, une biographie théâtrale franciscaine, écrite par un auteur anonyme au XVIII^e siècle, raconte la venue à l'écriture du poète¹²⁷. Alors qu'était jeune marié le philosophe, poète, romancier, théologien, missionnaire majorquin Ramon Llull, surnommé Ramon le fou (*Ramon lo foll*), Barbe fleurie (*Barbaflorida*) et Doctor Phantasticus, un désir fou le faisait pourchasser une dévote dans les rues de Palma; lorsque celle-là lui montra ses seins rongés par un cancer¹²⁸, son désir muta en folie de dieu, il quitta Palma, la vie maritale et partit mener une vie d'itinérant mystique en Méditerranée, au Maghreb et en Italie, sur l'île de Chypre et jusqu'en Arménie¹²⁹.

Blanquerna de Ramon Llull, écrit en 1283 à Montpellier, est considéré comme le premier roman écrit en catalan. Il raconte les aventures d'un autre fou de dieu, Blanquerna, qui devient moine, puis abbé, puis pape et qui, sous les conseils d'un certain mendiant nommé Ramon, réforme l'Église, puis devient ermite. C'est à ce moment que Blanquerna compose le *Llibre d'Amic e amat*, un recueil de trois cent soixante-cinq métaphores morales (une pour chaque jour de l'année), qui clôt le roman. Le livre développe allégoriquement les épisodes d'une relation périlleuse avec la transcendance personnifiée, à la manière du *Cantique des Cantiques* et du *Cantique spirituel* de Jean de la Croix : « Les carreres per les quals l'amic encerca son amat són llongues, perilloses, poblades de consideracions, de sospirs et de plors, e enluminades d'amors. »¹³⁰ Le temps du désir de l'*amat* prend la forme de multiples chemins peuplés des malheurs liés à l'expression de ce désir. Ce temps est celui d'une errance, c'est-à-dire d'une quête du sens (orientation et signification) dans un espace fermé, celui de la prison d'amour¹³¹.

La représentation de l'espace clos et sinueux, espace d'égarements, mais fermé sur lui-même, fait écho aux mouvements de la psyché amoureuse, ou encore de la psyché à laquelle l'amour a donné une forme sensible, celle de pensées et de remémorations : « Les vies d'amor són llongues e breus per

¹²⁷ *Comèdia del beato Remon Llull*, dir. Díaz i Villalonga (Montserrat : Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999).

¹²⁸ Díaz i Villalonga, 1999, 153.

¹²⁹ Cazenave, « Ramon Llull ou la folie d'amour », *Le livre de l'ami et de l'Aimé* (Paris, Bartillat, 2008), 8.

¹³⁰ Llull, *op. cit.*, II. « Les voies par lesquelles l'ami cherche son Aimé sont longues, périlleuses, peuplées de considérations, de soupirs et de pleurs, et illuminées d'amour. »

¹³¹ *Ibid.*, CXV.

ço com amor és clara, nèdea, vera, subtil, simple, forts, diligent, llugorosa, abundosa de novells pensaments e d'antics remembraments »¹³².

Cet espace est une représentation de l'inscription de psyché, de sa trace. Il fait écho à l'espace du livre lui-même, car la psyché, poussée dans l'errance par le désir, se rend lisible : « un llibre on eren escrites totes les llangors que amor li donaria per son amat, e tots los grats que n'havia. »¹³³ Ces chemins multipliés à l'intérieur de la prison d'amour sont l'inscription d'un désir. Cette mise en scène de l'éros est aussi une mise en scène du processus de signification engagé dans la lecture et l'écriture. Mais en premier lieu, je lis un texte qui signifie par des *voies d'amour* l'espace de l'expression. Cette expression – j'en ai dit quelque chose plus tôt – trouve une représentation récurrente dans les pleurs de l'*amic*. Ces pleurs sont des « missatges »¹³⁴ à l'adresse de l'Aimé, des expressions de son amour. Le problème auquel fait face l'*amic* consiste en ce que ses peines sont des « muntiplicaments d'amor »¹³⁵; multiples peines, elles ne rendent pas compte de l'amour qui les provoque, et dont la connaissance serait unique, immédiate. Dans la représentation de Ramon Llull, ces pleurs, comme d'autres expressions, d'autres sensations (pensée, souvenir, souffrance) nouent l'amor de l'*amic* pour l'*amat* et celui de l'*amat* pour l'*amic*¹³⁶. L'amour n'existe qu'en tant que ce qui lie et sépare en même temps l'ami et l'Aimé. C'est le livre, et c'est *lo nuvolat*, la nuée illuminée par amour, c'est-à-dire rendue visible, mise en lumière par l'amour sans jamais être dissipée.

Ce qu'offre la *corda*, le *nuvolat*, le sensible et le lisible, c'est la possibilité de la comparaison qui donne forme à l'Aimé : « — Digues, foll : çde què es fa la major comparació e semblança? Respòs: — D'amic e amat. Demanaren-li per qual raó. Respòs que per amor, qui estava entre ambdós. »¹³⁷ *La meilleure comparaison*, la comparaison la plus fidèle à elle-même est celle qui rend sensible l'absence. Son pouvoir s'étend à toute l'expérience de la parole parce que la figure fait du monde sensible un lieu à la ressemblance de ce qui n'est pas là, et de l'expression une expérience du manque. Cela rappelle la

¹³² *Ibid.*, LXX. « Les voies d'amour sont longues et brèves parce que l'amour est clair, pur, net, véritable, subtile, simple, fort, diligent, radieux, abondant en pensées nouvelles et en souvenirs anciens »

¹³³ *Ibid.*, XIV. « un livre où étaient écrites toutes les langueurs qu'amour lui donnait pour son Aimé et tout le gré qu'il en avait. »

¹³⁴ *Ibid.*, CV. « messages »

¹³⁵ *Ibid.*, LXXII. « multiplications d'amour »

¹³⁶ *Ibid.*, CXXXI. « la corda en què les dues amors se nuaven era de pensaments, llanguiments, sospirs e plors. », « la corde qui nouait les deux amours était de pensées, de douleurs, de soupirs et de pleurs ».

¹³⁷ *Ibid.*, CXC. « 'Dis, fou, entre quoi est la meilleure comparaison et ressemblance ?' Il répondit : 'Entre l'ami et l'Aimé.' On lui demanda la raison. Il répondit : 'Par l'amour qui est entr'eux.' »

comparaison dans le *Cantique des Cantiques*, la façon dont le poème fait lien au lieu d'une rupture, ainsi que dans l'*Infierno musical* d'Alejandra Pizarnik, où cette fois c'est la poète qui est invisible : « Nadie puede salvarme pues soy invisible aun para mí que llamo con tu voz. En dónde estoy ? Estoy en un jardín. Hay un jardín. »¹³⁸

Évidemment, il y a des comparaisons qui ne visent pas à rapprocher le sensible du suprasensible, mais toujours dans la comparaison il y a un lien manquant, rompu ou inexistant qu'il s'agit d'établir, et ce lien implique un concept. Dans le *Llibre d'amic e amat*, on ne compare les amours que parce qu'ils sont incomparables. La comparaison se substitue à la fusion impossible. Pourquoi l'amour de l'ami et l'amour de l'Aimé sont-ils incomparables? demanderait-on au fou de dieu. – Parce que l'amour de mon Aimé est *un*, alors que mon amour pour lui s'exprime à travers la multiplication de l'amour dans ses expressions : larmes, métaphores, douleur, pensées.

Je ne peux pas dire mon amour à l'Aimé car le disant je le multiplie et le divise et le vide de la connaissance qu'il prodigue. Je ne peux pas le dire, cet amour, mais malgré le défaut de la parole, l'Aimé le lira, ainsi que je l'ai vu en train de lire le livre de mes pleurs, ce livre dans lequel « les jours sont tous inscrits, avant qu'un seul ne soit formé »¹³⁹. L'adresse de ce message inentamé par l'expression n'est pas seulement impossible, mais elle est inutile, car l'Aimé a déjà la connaissance de cet amour comme il a la connaissance immédiate et unifiée de chaque état dont je suis fait : ses yeux ont vu mon *golem*.¹⁴⁰

Il me semble que l'expression littéraire pointe déjà dans le texte de Ramon Llull vers le lieu où elle n'a pas de raison d'être, le lieu sans faille et sans désir. Pour l'amour est un arbre, aimer est son fruit et les peines en sont fleurs et feuilles, c'est-à-dire que ce qui en l'Aimé est une seule chose¹⁴¹, se donne à lire à l'aimé dans une représentation, et donc déjà dans la fragmentation ou la multiplication. L'ami est déjà frappé d'une représentation mentale de l'amour, dès lors que la pensée est image, reflet, supplément.

¹³⁸ Pizarnik, 2018, *op. cit.*, 266 : Nul ne peut me sauver car je suis invisible même pour moi qui m'appelle avec ta voix. Mais où suis-je ? Je suis dans un jardin. Il y a un jardin. » (Pizarnik, 2012, *op. cit.*, 16).

¹³⁹ *La Bible*, trad. Chouraqui, *op. cit.*, (Louanges 139, 16).

¹⁴⁰ *Idem*.

¹⁴¹ *Ibid.*, LXXXVI.

À cet amour, l'*amic* doit trouver un langage¹⁴² qui puisse en restituer l'unité¹⁴³. La question qui m'occupe depuis le début de ce texte est, si je la formule depuis la métaphore du regard, comment rendre visible ce qui est invisible, faire advenir ce qui n'apparaît pas intégralement ? L'ami dit l'absent en mettant en lumière la façon dont l'Aimé signifie son absence. Il la signifie, l'Aimé, en se rendant sensible à l'ami. Pour l'ami, « totes coses visibles »¹⁴⁴ lui représentent l'Aimé.

Ce qui apparaît aux yeux du fou de dieu est une ombre, de même qu'il faut une *noche oscura*¹⁴⁵ pour en distinguer la lumière, qu'il y a un aveuglement à la source du désir de Psyché, et que « tota la meva vida es lliga a tu, / com en la nit, les flames a la fosca »¹⁴⁶, comme l'écrit le poète majorquin Bartomeu Rosselló-Pòrcel en septembre 1937. La sensation de l'Aimé dans le monde nécessite l'interruption des autres sens, des *esprits naturels*, chez Dante. Au fond, l'ami est une sorte d'aveugle : il trébuche sur des épines, mais tombe sur un lit d'amour¹⁴⁷. Il voit en chaque chose autre chose que ce qu'il voit, c'est-à-dire que le sensible dans ses yeux se met à *signifier* :

Cantava l'aucell en un ram de fulles e de flors, e lo vent menava les fulles e aportava odor de les flors. Demanava l'amic a l'aucell què significava lo moviment de les fulles ni l'odor de les flors. Respòs: — Les fulles signifiquen en llur moviment, obediència; e l'odor, sufre e malanança.¹⁴⁸

Le discours de l'oiseau sur le rameau qui n'est pas encore cueilli, pas encore dégagé de l'arbre, fait écho à la posture de l'ami face à un monde dont le sens *doit* être dégagé. La présence de l'Aimé

¹⁴² *Ibid.*, XCVIII.

¹⁴³ On trouve une semblable articulation de l'un et du multiple dans certaines expressions de la tradition juive, par exemple dans le *Midrash Shir haShirim Rabba*, commentaire du *Cantique des Cantiques*, ainsi que dans le commentaire d'Élija de Vilna (XVIII^e siècle). On peut lire à ce sujet l'essai de Stéphane Mosès intitulé *L'Éros et la loi* (voir dans la bibliographie). Lorsque l'amante du *Cantique* demande à son aimé de lui « prodigue[r] les baisers de sa bouche » (Ct. 1,1), ce sont les baisers d'une seule bouche. Elle ne peut pas saisir son aimé en tant que bouche, en tant qu'unité, mais par ses figures toujours aux moins doubles : échos d'une voix, bruits de pas, parfums. Élija de Vilna fait référence à la transmission de la loi, qui est *une* loi, mais qui dans la bouche humaine prend la forme de multiples commandements. Il y a une « voix anonyme et indifférenciée » (Mosès, *L'Éros et la loi* [Paris, Points, 1999], 67), perdue, et ses échos. Là s'inscrit l'effort amoureux de restituer cette voix par l'observance des commandements, c'est-à-dire de restituer l'unité de cette loi par l'entremise de ses éclats.

¹⁴⁴ Llull, *op. cit.*, XL. « toutes choses visibles »

¹⁴⁵ Ainsi que dans le poème de Jean de la Croix qui porte ce titre.

¹⁴⁶ Rosselló-Pòrcel, *Poesías. Poesie*, éd. bilingue, trad. Pomar (Valence, Calembur, 2002), 136. « Toute ma vie est liée à toi, comme dans la nuit les flammes aux ténèbres. » (ma traduction).

¹⁴⁷ Llull, *op. cit.*, XXXVI.

¹⁴⁸ *Ibid.*, LVIII. « L'oiseau chantait sur une branche feuillue et fleurie, et le vent balançait les feuilles et apportait les parfums des fleurs. L'ami demandait à l'oiseau ce que signifiaient le mouvement des feuilles et le parfum des fleurs. Il répondit : 'Les feuilles, en leur mouvement, signifient obéissance, et le parfum souffrance et malheur. »

dans la figure de l'arbre signifie l'obéissance, la souffrance, le malheur qui, parce qu'ils sont les rameaux, les feuilles et les parfums de l'arbre – parce qu'ils sont plus ou moins attachés à l'arbre – sont une joie aux yeux de l'ami, comme l'est celle de tendre en écriture vers l'objet de l'amour. L'ami semble pleurer, mais dans ce monde renversé par le désir, les aveugles ne pleurent pas : ils écrivent.

L'oiseau accompagne l'ami dans ses *pérégrinations au ras du sol*. Il chante sur sa branche dans un chant que l'ami transcrit et façonne à son langage. Le chant de l'oiseau possède nombre des propriétés du chant de l'Aimé : il est inintelligible, continu, un, inarticulé, mais il est cependant bel et bien audible, accessible par les sens. L'oiseau ne représente pas l'altérité radicale de l'Aimé – il est de ce monde –, mais son chant représente une altérité de la parole humaine qui, elle, est intelligible, discontinue, multiple, articulée. Le chant d'oiseau ne signifie rien si je ne suis pas amoureux. L'oiseau et l'ami ont en commun la langue d'amour, ou plutôt ils ont en commun de signifier l'amour dans une langue qui n'en est pas une. Cela ne veut pas dire que le chant des oiseaux est une langue amoureuse, mais cela veut dire que le chant d'oiseaux, comme l'amour chez Ramon Llull, transmet quelque chose qui est au-delà du langage humain : « Si no ens entenem per llenguatge, entenam-nos per amor; cor en lot eu cant se represento a mos ulls mon amat »¹⁴⁹.

Ainsi, le chant des oiseaux appartient à cette ombre à lire dans laquelle est plongé l'ami, à ce jardin où circulent l'amante du *Cantique des Cantiques* comme celle d'*El infierno musical*. Il faut de l'ombre pour le voyage aveugle, de l'invisible pour le regard et le chant d'oiseaux pour le langage ; il faut une sorte de source indivise pour que puisse s'en arracher l'expression, ainsi que l'exprime Maria Zambrano :

Continuité du chant du merle, de tous les langages non humains : sacrifiés à la parole discontinue, la musique et le poème les rachètent. Et ce cantique de toutes les créatures qui s'élève sans arrêt forme le sol de la parole, laquelle, pour peu qu'elle le sente, serait obligée de devenir le ciel qui recueille cet hymne sans fin, si du moins elle obéit pleinement à ce qui la soutient, à la musique, cette musique de l'univers. La parole ainsi, serait déjà manifestement, malgré ses vides et ses discontinuités, la générosité illimitée, immense, que l'on pourrait ressentir comme le signe d'une résurrection, signe de l'Aurore, Aurore elle-même.¹⁵⁰

¹⁴⁹ *Ibid.*, XXVII. « Si nous ne nous comprenons par le langage, comprenons-nous par l'amour, car en ton chant mon Aimé se présente à mes yeux. »

¹⁵⁰ Zambrano, *op. cit.*, 123-124.

Le poème rachète-t-il ce qui est *sacrifié à la parole discontinuée*, comme le sensible rachèterait le suprasensible ? Disons à l'issue de ces quelques pages que le poème du désir en fait l'effort. Pourquoi ai-je parlé de ce regard, de cette vision, de cette eau unifiée à la source des larmes d'un fou de dieu, et pourquoi les oiseaux, ce chant pour les aveugles ? Je m'accroche à des images et à leur rythme pour avancer, à ce qui s'offre à la lecture, pour me trouver un peu plus proche, un peu plus loin de l'objet de ma recherche. Pour bouger, en somme, car l'immobilité est l'absence de trace, et le mouvement est inscription, la seule chose qui soit intelligible. J'ai dû extraire du texte de Ramon Llull, en fin de parcours, cette image du chant d'oiseaux avec l'intuition qu'elle me conduirait quelque part, sans doute à la même image qui, hantant d'autres textes, n'offre pas sa source : elle a été vue une fois, avant le regard, dans une vision qui rend aveugle.

La panthère de Dante

Comment dire ce qui est invisible, ce qui n'apparaît pas intégralement, mais auquel j'accède, partiellement, depuis le sensible ? Surtout, dans quelle langue le dire ; qu'est-ce que le dire dans *une* langue ? Environ dix ans après avoir composé son prosimètre *Vita Nova* en italien, Dante écrit, en latin, *De vulgari eloquentia*. Dans cet essai resté inachevé, le poète se met en quête d'une langue pour la poésie.

Dante oppose le langage humain à celui des anges, lequel représente une « capacité intellectuelle rapide et ineffable, qui leur permet de se manifester aux autres, soit par le seul fait d'exister, soit au moyen de ce miroir resplendissant dans lequel tous se reflètent en pleine beauté et se contemplent avidement »¹⁵¹. Les anges ont cette capacité de *manifester* un message sans aucune médiatisation par le langage : « ils n'ont [...] aucun besoin d'un signe linguistique quelconque »¹⁵². La *capacité intellectuelle* des anges a quelque chose de celle de l'oiseau : elle ne produit pas de signes linguistiques. On prête une langue à l'ange, on traduit son immédiate connaissance dans *une* langue, comme on le fait de la langue de l'oiseau dans le *Libre d'amic e amat*. Cependant, dans l'économie des textes qui mettent en scène ces figures, chez Dante ou chez Llull, la « parole » de l'ange et de l'oiseau représente un autre du langage humain, mais aussi un arrière-plan – un *sol*, écrit Maria Zambrano – de la parole.

¹⁵¹ Dante, « De l'éloquence en langue vulgaire », *Œuvres complètes*, trad. Pézard (Paris, Pléiade, 1965), 388.

¹⁵² *Idem*.

Ces deux figures m'intéressent parce qu'elles contribuent, dans la tradition, au développement d'une poétique du langage et permettent de conceptualiser (mais aussi de signifier et de mettre en récit) le rôle de la langue singulière dans l'écriture poétique. Selon Michel de Certeau lisant Kircher, Schott ou Reuclin, l'ange réunit le nombre et le singulier¹⁵³. De plus, il est une parole métaphorique, car il invente « un autre espace, cré[e] un possible à l'intérieur de ce que les faits voient comme impossible »¹⁵⁴. À l'instar de l'Éros d'Apulée, l'ange chez Michel de Certeau se faufile *dans les maisons d'autrui* : il franchit des seuils. Mais sous quelle forme *pass*-t-il, s'il n'est pas véritablement un message constitué de signes rationnels¹⁵⁵ ? Pour Michel de Certeau, le message de l'ange, « c'est l'énonciation même »¹⁵⁶, l'événement de parole apparaissant et disparaissant (simultanément car hors du temps) :

Comme photographié au moment où il s'en va, en cet instant où apparaître, c'est disparaître, l'ange court-circuite à la fois les différences de temps (le passé et le futur), d'espèce (le bestial et le céleste) et de sexe (il est bisexué, androgyne). À ce titre même il est « *novus* », sauvage comme la fin de l'histoire. Éclair d'un jugement, fulgurance d'une « interprétation » telle que l'entendait Jacques Lacan (« addition [...] qui fait apparaître en un éclair ce qu'il est possible de saisir au-delà des limites du savoir » [Lacan 1962]), il a forme d'un acte énonciatif, mais sans message ni locuteur. Hors temps.¹⁵⁷

La définition de l'interprétation que de Certeau cite du séminaire de Lacan sur l'angoisse rappelle la *capacité intellectuelle rapide et ineffable* de l'ange de Dante et son apparition par l'entremise du *miroir resplendissant*. Il importe ici de comprendre pourquoi Dante fait intervenir cette figure de l'ange dans le cadre de sa recherche d'une langue pour la poésie, et dans le cadre d'un essai qui met en valeur l'usage poétique de la langue vernaculaire. La présence de l'ange représente ce que la langue n'est pas. La langue est soumise au temps ; le latin s'est historiquement divisé en langues vernaculaires¹⁵⁸, et le langage, à l'image des locuteurs, « ne peut être durable et éternel »¹⁵⁹, mais il est « instable et changeant[e] ». La quête de Dante concerne par ailleurs le langage comme chose sensible, car celui qui n'est pas ange « ne peut transmettre quelque chose d'une raison à une autre que par l'intermédiaire des sens. »¹⁶⁰

¹⁵³ de Certeau, *La fable mystique. XVIe-XVIIe siècle, II* (Paris, Gallimard, 2013), 257.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 261.

¹⁵⁵ Dante, 1965, *op. cit.*, 389.

¹⁵⁶ de Certeau, 2013, *op. cit.*, 263.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 265.

¹⁵⁸ Dante, 1965, *op. cit.*, 396.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 397.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 389.

Dante se lance dans une chasse à « la langue la plus noble et la plus illustre d'Italie »¹⁶¹, qui prend la forme d'une comparaison des variantes du vulgaire italien. La chasse de Dante est une quête érotique, dans la mesure où elle passe par le divisé, le fragmentaire, l'objet partiel du désir de parole, c'est-à-dire le langage singulier, comme un *rachat* (écrivait Zambrano) de la parole des anges comme de celle des oiseaux, *sacrifiée à la parole discontinuë*. Ce que cherche Dante, c'est une langue pour la poésie : « seulement dans les chansons on retrouve tout ce qui du sommet des têtes des poètes illustres coula jusqu'à leurs lèvres »¹⁶². Pour dire *tout* ce qui coula de la tête à la bouche (*fine d'amore*), il faut une forme illustre : célèbre, illuminant¹⁶³ sans toutefois être l'*éclair* de la connaissance angélique. Par illuminer, cette fois je ne veux pas dire la fulgurance de l'éclair ou de la vision, mais une façon de donner forme à l'intermédiaire de la parole humaine en l'éclairant. Produit de la métaphore que représente la *langue illustre*, cet espace éclairé est comme la *stanza*, une structure donnée par le poème : « chambre spacieuse capable de contenir l'art entier »¹⁶⁴.

Il n'y avait pas à son époque de diseurs d'amour en langue vulgaire, affirme Dante dans *Vita Nova*¹⁶⁵. L'amour se disait en latin, et en latin l'amour prenait la forme d'un corps doté d'une raison : Éros chez Apulée, par exemple, ainsi que Psyché, dont on parle comme s'ils étaient des personnes. Traditionnellement on parle de cette façon des *cose non vere*, et le « diseur par rime »¹⁶⁶, le poète en langue vernaculaire fera de même. Dans *Vita Nova*, Dante met ainsi en garde contre l'interprétation erronée qui ferait croire que le poète conçoit l'amour comme une substance et comme un humain. L'amour est, encore une fois, un « accidente in sustanzia »¹⁶⁷, un espace de sens creusé métaphoriquement dans la matière. C'est pourquoi il est moins question d'amour que de lecture et d'écriture dans *Vita Nova*.

Dante cherche à inscrire la poésie vernaculaire dans une tradition; la façon dont il représente cette inscription passe par la métaphore amoureuse, ainsi que dans *De vulgaris eloquentia*. Pour dire ce qui n'apparaît pas (la poésie comme concept), Dante s'attache à ce qui se donne à lire, le poème, et

¹⁶¹ *Ibid.*, 400.

¹⁶² *Ibid.*, 417.

¹⁶³ comme l'amour *illumine* la nuée mise entre l'*amic* et l'*amat*.

¹⁶⁴ Dante, 1965, *op. cit.*, 428.

¹⁶⁵ Dante, 2012, *op. cit.*, XXV.

¹⁶⁶ *Idem*.

¹⁶⁷ *Idem*. « accident dans la substance »

notamment l'amour dans le poème. Car si la poésie ne s'offre pas aux sens, le poème oui, ainsi que l'haleine d'une panthère¹⁶⁸ que chasse Dante, et qui désigne *la langue la plus noble et la plus illustre d'Italie*.

La panthère de Dante est l'Éros de Psyché, l'*amat* de l'*amic*. Le désir d'en avoir enfin l'entière connaissance rend le poète sensible à ses reflets, ses figures, son parfum, bref à son mode d'apparition impliquant la fragmentation de la perception. La panthère ne se montre pas, et Dante constate qu'il y a un peu d'elle, mais jamais tout, dans chaque variante du vulgaire italien. Encore une fois, le texte de Dante est exemplaire d'un désir d'accès au suprasensible qui passe par le sensible. La panthère est traditionnellement une représentation du christ, car elle repose un temps avant de ressurgir dans un rugissement¹⁶⁹. Dans les *Étymologies* d'Isidore de Séville, elle est la *pan-* thère, l'amie de *tous* les animaux (sauf du dragon)¹⁷⁰, ainsi que Dante cherche le vulgaire italien dont la noblesse pourrait le substituer à *tous* les vulgaires italiens. Vulgaire des vulgaires, *Cantique des Cantiques*, Bestiaire des bestiaires : le superlatif articule l'un et le multiple, produit une représentation qui les saisit ensemble.

Dès la première phrase du septième chapitre de son livre des animaux, portant sur les oiseaux, Isidore de Séville explique qu'il n'y a qu'un mot pour plusieurs variétés d'oiseaux¹⁷¹. Ils sont tous appelés *avis* parce qu'ils n'ont pas de *via* : ils voyagent dans *l'a-via*, l'absence de chemin¹⁷². *Les voies* (vies) *d'amour sont longues et brèves parce que l'amour est [...] abondant en pensées nouvelles et en souvenirs anciens*, écrit Ramon Llull. Qu'est-ce qu'une étymologie ? Une définition par le résidu, une lecture vers la source des images, en somme une science érotique de la langue qui trace des *vias* dans *l'a-via*. L'absence de chemin, l'accumulation millénaire d'un magma de traces est la condition même du tracé aérien, comme le chant d'oiseaux, cette inarticulation continue, représente la condition de la parole humaine.

Dans son roman *Les larmes*, l'écrivain français Pascal Quignard évoque ce qui serait le premier texte littéraire en français, la traduction de la séquence latine sur sainte Eulalie, martyre de Barcelone. Au moment de la mort de la sainte, l'âme lui serait sortie du corps sous la forme d'un oiseau. Quignard

¹⁶⁸ Dante, 1965, *op. cit.*, 407. « Après avoir chassé la panthère dans les montagnes et les pâturages d'Italie sans réussir à la trouver, menons notre enquête de manière plus rationnelle pour pouvoir enfin, grâce à un travail assidu, prendre définitivement dans nos filets celle qui exhale son parfum partout et qui n'apparaît nulle part. »

¹⁶⁹ Éphésiens : 2,13.

¹⁷⁰ de Séville, *Étymologies, Livre XII : Des animaux*, trad. André (Paris, Belles-lettres, 2012), XII, ii.

¹⁷¹ *Ibid.*, vii.

¹⁷² *Idem*.

écrit : « Le français sort du latin comme [...] un oiseau sort du cou de la sainte. »¹⁷³, puis «*En-la-lia* dans la langue des anciens Grecs signifie *Belle parole*. La ‘belle parole’ nommant en grec le français sort du monde antique comme un oiseau de la coquille qu’il brise »¹⁷⁴.

Pour faire trace du passage du latin au vernaculaire, pour lier les amants dans les *aubes*, doublant la langue d’amour de l’*amic*, pour lier l’invisible chant à l’appel de l’image poétique chez Jaccottet, il y a des oiseaux. Il y a des oiseaux, c’est-à-dire qu’il y a du sensible, quelque chose qui se présente comme une multiplicité du sensible pointant vers l’unité : *le* chant *des* oiseaux.

El cant dels ocells est une chanson traditionnelle catalane de Noël. La musique est bien connue, emblématique de la fin de la dictature franquiste, car le violoncelliste catalan Pau Casals est sorti d’un très long silence avec ce « chant ». Dans un enregistrement à la Maison-Blanche, réalisé devant les Kennedy, le *cant dels ocells* est doublé du sanglot du violoncelliste Casals. Peu de temps avant sa mort, le poète catalan Salvador Espriu a quant à lui écrit pour la chanteuse Marina Rossell une nouvelle version du chant d’oiseaux : *Nou cant dels ocells*.

Le deuil ou la *joy* de la parole, joie d’amour qui est l’espace – *stanzia* - d’un seul mot, d’un seul poème arraché au fond continu de la parole trouve une représentation familière dans le chant des oiseaux. Persistant dans l’histoire littéraire, accompagnant l’aube des amoureux et des dormeurs, invisible et pourtant sensible, seulement sensible, ce chant représente l’éveil des sens et marque la fin de l’expérience fusionnelle ; il réveille le « je » de sa torpeur en se faisant entendre comme non-je. Il donne une langue à la parole, il s’offre, lui qui est inarticulé. Dans le poème de Salvador Espriu, je comble l’absence d’oiseaux dans la musique par des objets à sa ressemblance (girouette, écriture); j’entends ce chant comme s’il était déjà perdu :

Escolta cants d’ocells,
el vent en els penells
de la claror, no gaire
aixec d’ales al blat,
d’on ve, just desvetllat,
el bleix primer de l’aire.

[...]

¹⁷³ Quignard, *Les larmes* (Paris, Grasset, 2016) 151.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 152.

En el meu aspre cor,
inictacte, ple tresor,
l'enyor de l'oreneta.
Ja no combat l'esglai
ferint puntes d'espai,
corba subtil, sageta.

[...]

Esbat ordits de fum.
Xop d'esplendors de llum,
nu sota l'or del dia,
senyorejant camins,
segueix somnis endins :
et guia l'alegria.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Espriu, 2014, *op. cit.* 512-514. « Écoute chants d'oiseaux, le vent dans les girouettes de la clarté, presque une levée d'ailes sur le blé d'où vient, tout juste dévoilé, le premier halètement de l'air [...] Dans mon cœur rugueux, intact, plein trésor, la nostalgie de l'hirondelle. Déjà je ne combats plus l'effroi qui blesse avec des pointes d'espace, courbe subtile, flèche [...] Ourdissages secoués de fumée. Trempé de splendeurs de lumière, nu sous l'or du jour, dominant les chemins, j'avance dans mes rêves : te guide la joie. »

Chapitre 3 : Un cantique en filigrane

Comment figurer le désir sinon comme un mot
qu'on ne peut prononcer jusqu'au bout, parce
qu'on en oublie la fin ou qu'on en perd la voix ?

David Nebreda¹⁷⁶

« *Maintenir les voûtes* »

Salvador Espriu appartient à une génération d'écrivains dont les balbutiements littéraires, à une époque de promesses pour la culture, la littérature et la langue catalanes, furent brutalement interrompus par la Guerre civile espagnole, cette rupture se prolongeant dans la Seconde Guerre mondiale et les décennies de la dictature franquiste qui ont pesé sur l'Espagne. L'exil et la mort des proches d'Espriu, particulièrement la disparition du poète ami Bartomeu Rosselló-Pòrcel, mort des suites de la tuberculose pendant la guerre d'Espagne, ainsi que le souvenir des étés d'enfance à Arenys de Mar, convergent dans le mythe de Sinera, village imaginaire dont le cœur est un cimetière marin, le *cementiri de Sinera*¹⁷⁷.

Le cimetière de Sinera, comme construction langagière, tient fragilement en place au-dessus de l'espace humide, sableux, d'un deuil à faire, dans un équilibre que le poète s'efforce de maintenir :

Damunt la sorra molla
suporto l'equilibri
d'un ordre arquitectònic.

Subtil, pietosíssim,
resignat sota dogmes,
combato contra
pensaments singulars
per metafísics
camins de fred i pluja.

¹⁷⁶ Nebreda, *Chapitre sur les petites amputations* (Paris, Léo Scheer, 2004), 46.

¹⁷⁷ C'est d'ailleurs le titre de l'un des recueils de Salvador Espriu.

La veu trencada, cristall
del meu dolor, diumenges
amb demà sempre igual,
sempre igual, mentre s'apagua
la llum d'abril i miro
de maintenir les voltes.¹⁷⁸

Maintenant *les voûtes* au-dessus des morts, le poète signifie l'absence en lui substituant un lieu symbolique construit pour le deuil. Le cimetière de Sinera appartient au langage, il est un lieu de sens tenu à bout de bras. Je ne parlerai pas de la poésie d'Espriu, et moins de ses poèmes que de *son* poème, unique et composite, car je souhaite rendre compte de la façon dont Espriu saisit l'un et le multiple dans une idéalisation de son propre processus poétique. Je souhaite rendre compte de cette tension entre l'architecture – la construction – et sa dissolution, qui fait écho à la tension entre le sensible, le particulier du poème et l'unité du concept de poésie.

Il y a une ambiguïté, une indécision dans le poème d'Espriu entre l'idée de l'œuvre, cet *ordre architectonique* travaillé par le poète, et l'expression de chaque poème, de chaque livre. Très tôt, Salvador Espriu a travaillé ses écrits avec une certaine préoccupation pour la cohérence de l'œuvre complète, par exemple en s'intéressant au nombre de poèmes par recueil (quarante, le plus souvent) et aux échos d'un texte à l'autre¹⁷⁹. D'autre part, il a manifesté à l'occasion certaines réticences à l'égard de l'organisation de ses textes et des limites conceptuelles imposées à son travail poétique, comme ici dans la note liminaire du *Llibre de Sinera* dans la quatrième édition des œuvres complètes :

¹⁷⁸ *Ibid.*, 173-174. « Sur le sable mouillé je supporte l'équilibre d'un ordre architectonique. Subtil, très pieux, résigné sous des dogmes, je combats des pensées singulières par de métaphysiques chemins de froid et de pluie. La voix brisée, cristal de ma douleur, des dimanches au lendemain toujours pareil, toujours pareil, alors que s'éteint la lumière d'avril et que je veille à maintenir les voûtes. »

¹⁷⁹ « Salvador Espriu és clarament un poeta del tipus arquitectònic. De manera lenta, meticulosa i rigorosa va construir la seva obra poètica, en què cada poema i cada llibre serveix de propòsit ben específic dins d'un gran disseny general. » (Abrams, « Un ars poetica divina i humana », *Lectures d'Espriu*, dir. Torner (Barcelone, Proa, 2004), 75-76. « Salvador Espriu est clairement un poète de type architectonique. De façon lente, méticuleuse et rigoureuse, il a construit son œuvre poétique dans laquelle chaque poème et chaque livre tient une fonction bien spécifique dans un grand dessin général » (ma traduction). Dans ce texte, Sam Abrams oppose le *poète architectonique* (tel Espriu) et le poète préoccupé d'abord par le « poema concret que té entre les mans » (*Idem.*) Le « poème concret qu'il tient entre les mains ». Je dirais par ailleurs que l'écriture d'Espriu est tendue entre le pôle de l'œuvre et celui du poème. C'est notamment ce que je tenterai de faire valoir dans ce chapitre.

Un molt il·lustre crític literari que s'ha volgut ocupar de la meua activitat diguem-ne poètica, que fins avui se n'ha volgut ocupar tal vegada amb més deteniment i amb més rigor que qualsevol altre dels seus col·legues, va agrupar, separant-los de la resta, cinc llibres meus, sota el títol genèric d'«Obra lírica», un títol discriminant que suggereix un imaginable disegni de límit i també d'exclusió. Com que ningú no l'ha refusat i tothom el va repetint, hauré d'admetre que aquest «aïllament» és encertadíssim. Tanmateix, com que el meu esforç literari, el meu llarg aprenentatge, és cíclic i sense interrupcions, sense una concepció d'unitats en absoluts discretes [...] gosaria demanar una obertura d'aquest cicle, amb la possibilitat d'afegir-hi, almenys, el recull objecte d'aquestes línies.¹⁸⁰

Effort littéraire, long apprentissage : au-delà du propos ironique contenu dans cette note liminaire, Salvador Espriu s'exprime clairement sur son projet littéraire, qui doit être compris comme un processus. Il y a l'horizon de l'œuvre, jamais exaucée, la somme des poèmes organisés, pensés, travaillés, faite œuvre. Elle est une idée, l'abstraction ou le fantasme d'une somme d'inscriptions ; elle est absente au poème qui pointe vers elle. Le reproche que l'on devine dans la note liminaire ne concerne pas la division conceptuelle des textes comme interprétation de l'œuvre, mais plutôt la façon dont l'interprétation de cet *illustre critique* impose un frein au désir, en le dirigeant prématurément des objets partiels (le poème) à l'idéal de l'œuvre. Si le poème d'Espriu est déjà une œuvre, balisée par des cycles, il devient au poète impossible de poursuivre cette certaine épreuve du sensible qu'est l'écriture. Car l'œuvre, ce concept, ne peut pas se passer de ses expressions singulières. L'horizon de l'unité de l'œuvre, chez certains poètes, représente un élan qu'il ne faut pas franchir trop vite.

Dans ce propos, je retourne à la question de l'éros littéraire. Un élan provoqué par le particulier pointe vers une unité, une abstraction, une idée, l'œuvre par exemple. Mais l'œuvre ne s'offre pas aux sens ; elle n'existe pas avant le poème, comme un document originel qu'il s'agirait de projeter dans la matière. De la même manière, le concept ou le paradigme d'éros n'apparaît pas en tant que tel lorsque je tente une réflexion sur le poème.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 384. « Un illustre critique littéraire qui a voulu s'occuper de mon activité, disons, poétique, qui jusqu'à présent a voulu s'en occuper avec plus d'attention et de rigueur que quelques-uns de ses collègues, a regroupé, en les séparant du reste, cinq de mes livres, sous le titre générique d'«Œuvre lyrique», un titre qui désigne une exclusion et une limite imaginable. Comme personne ne l'a refusé et que tout le monde l'a répété, je devrai admettre que cette 'isolation' est une grande réussite. Comme mon effort littéraire, mon long apprentissage, est cyclique et sans interruptions, sans aucune conception d'unités en absolus distincts [...], j'oserais demander une ouverture de ce cycle, et la possibilité d'y ajouter, au moins, le recueil qui fait l'objet de ces quelques lignes. »

Ce qui apparaît, ce sont les expressions de ce paradigme, représentations qui sont des couches superposées, plus ou moins transparentes. Elles seraient parfaitement transparentes et me feraient saisir intégralement cet éros si, plongé dans la superposition des couches, mon œil ne se heurtait pas à quelques images, quelques récits, quelques métaphores survivant à quelques expressions. L'élan vers le suprasensible, provoqué et véhiculé par le sensible, et qui laisse une trace, c'est l'éros littéraire. Mais l'éros ne s'inscrit pas en tant que tel. Dans ma recherche, il ne se lit pas, je ne le lis pas dans les poèmes, mais il est l'horizon de ma lecture, le lieu vers où je tends, inaccessible, car chacune de ses expressions lui est en quelque sorte arrachée.

Paolo

Espriu a bel et bien écrit quelques poèmes sur l'amour, poèmes-adresses où l'amour romantique est un thème, mais un thème emprunté à d'autres textes, comme c'est le cas du poème « Paolo », qui réfère à l'imaginaire dantesque. Selon Delor i Muns, lisant ce poème, « L'ànima sensitiva dels afectes és sempre combatuda per 'amor', un vent arrabassador que per a Espriu és ja per sempre el de la poesia, sigui eròrica o no, sempre serà impuls d' 'amor', desig de coneixement de l'alteritat »¹⁸¹. Si l'amour n'apparaît pas, dans le poème, en tant que thème ou sujet du poème – bien qu'ici ce soit presque le cas – il constitue toutefois une scène d'écriture, un élan qui, selon Delor i Muns, se dirige vers la connaissance de l'autre en tant qu'objet du désir. « Paolo » serait exemplaire de l'amour espriuen en ce qu'il exprimerait le « crit de revolta de l'home que ha estat privat del seu objecte de desig (el femení) i tanmateix condemnat a aquest desig etern que mai no podrà calmar »¹⁸². L'assouvissement du désir, dans cette interprétation où le désir est écriture, se traduirait par le silence, la fin du poème, l'élan du poème s'épuisant dans l'unité. Ce serait la fusion du sujet poétique avec l'objet de son désir, qu'il soit l'autre, la transcendance ou encore l'unité de l'œuvre poétique.

¹⁸¹ Delor i Muns, 2014, *op. cit.*, 126. « L'âme sensible des affects est toujours combattue par « amour », un vent violent [qui arrache] qui, pour Espriu est déjà toujours celui de la poésie, qu'elle soit érotique ou non, toujours elle sera élan d'amour, désir de connaissance de l'altérité. »

¹⁸² *Idem.* « cri de révolte de l'homme qui a été privé de son objet de désir (le féminin) et ainsi est astreint [condamné] à ce désir éternel qu'il ne pourra jamais calmer. »

Dans le propos de Rosa Delor i Muns, la prison d'amour est prison d'écriture, prison du langage, un motif qui revient souvent dans les textes d'Espriu¹⁸³. La *stanza* des troubadours, l'espace du chant, met le poète comme sous verrous. Ainsi que le remarque Rosa Delor i Muns dans un article intitulé *Fonts dantesques a l'obra de Salvador Espriu* (1998), le poème « Paolo » de Salvador Espriu fait référence au cinquième Chant de l'*Inferno*, où le poète Dante, au second cercle des enfers, rencontre ceux et celles qui sont morts par amour :

Bon dia. Potser calma
l'aspre vent, i més lentes,
suaus, acompanyades,
vindran les noves hores
d'avui. Intentariem,
si fos cert, d'esguardar-nos,
a la llum, aquells rostres
envellits per vestigis
del fosc torb : però sempre
els ulls fidels, antigues
veus d'amour que retornen
amb el senzill bon dia.

Ai, enguany d'esperances,
llavis damunt de llavis
ja tan closos! Partiem
junts al vespre, ho sabies ?,
però no ens concedien
cap repòs. Ara, necis
em pregunten, en veure'm
turmentat, lamentable
ombra de mi, si estimo.
No responc i, per l'ampla
volta del nostre somni
maleït, de seguida
m'allunyo, recordant-me
amb tu, en el vol únic¹⁸⁴.

¹⁸³ Espriu, 2013, *op. cit.*, 175 : « Captiu del cantic, / el meu esforç inútil, qui pot guiar-me a l'alba ? » (« Captif du cantique, mon effort inutile, qui peut me guider jusqu'à l'aube ? ») et 295 : « primis llavis diuen tot els noms de la mort / i m'empresonen en una lenta cançó. » (« des lèvres minces disent tous les noms de la mort et m'emprisonnent dans une lente chanson »).

¹⁸⁴ *Ibid.* : 232-233. « Bonjour. Peut-être calme, l'âpre vent, et plus lentes, douces, accompagnées, viendront les nouvelles heures d'aujourd'hui. Nous essaierions, si c'était sûr, de regarder à la lumière ces visages vieillissés par les vestiges du sombre blizzard : mais toujours des yeux fidèles, d'antiques voix d'amour qui reviennent avec le simple bonjour. Ah! Cette année d'espérances, lèvres sur des lèvres déjà si fermées! Nous partitions ensemble le soir, le savais-tu ?, mais ils ne nous concèdent nul repos. Maintenant, des niais me demandent, en me voyant si tourmenté, lamentable, ombre de moi-même, si

Dans le chant de Dante, « Mentre che l'uno spirto [Francesca] questo disse, / l'altro [Paolo] piangëa »¹⁸⁵. Espriu fait parler dans son poème cet autre qui ne répond pas (*No responc*) aux *nevis*, aux niais, aux poètes, en somme, qui le voient tel qu'il leur apparaît, *ombra* parmi les ombres « ch'amor di nostra vita dipartille »¹⁸⁶. Les damnés du chant, ainsi Paolo, sont « i peccator carnali / che la ragion sommettono al talento »¹⁸⁷. Qu'est-ce que le désir et qu'est-ce que la raison, pour Espriu ? J'ai parlé de l'épreuve du sensible (le livre, le texte, le poème), qu'Espriu se refuse à franchir entièrement jusqu'à la composition de l'œuvre complète. Mais il demeure chez le poète un refus contraire, celui du sensible seulement : « sentir només, sense comprendre, / no em salvarà del vell furor del vent »¹⁸⁸, de ce *vent violent* qu'énonce Delor i Muns.

L'éros littéraire (que Delor i Muns appelle *vent* et *élan d'amour*) ne se fixe pas dans une forme. Il nécessite, pour l'appréhender, une forme de structure déployée dans le temps, une structure plus vaste et plus aveugle que le poème. Les écrits d'Espriu me semblent le lieu parfait pour explorer cette notion, car ils se présentent comme un processus, et donnent à lire quelque chose comme une biographie spirituelle. Mais l'unité de l'œuvre, cette intelligibilité du mouvement érotique dans l'unité de l'œuvre ne suffit pas à appréhender la poétique d'Espriu. Ce qui dans le poème est sensible œuvre à devenir chose intelligible lorsqu'il se résout dans l'idée de l'œuvre. À mon sens, le poème *dans* la poésie, le poème tendu *vers* l'œuvre, cette structure qui saisit ensemble l'intelligible et le sensible, fait valoir, à propos d'Espriu, un éros qui est la condition de la lecture¹⁸⁹.

j'aime. Je ne réponds pas et, par l'ample vouête de notre rêve maudit, à l'instant je m'éloigne, me souvenant avec toi, dans le vol unique. »

¹⁸⁵ Dante, *La Divina Commedia*, dir. Petrocchi (Turin, Einaudi, 1975), V. 139-140. « Tandis que nous parlait l'une de ces deux âmes, / L'autre pleurait. » (Dante, *La Divine comédie*, trad. Longnon [Paris, Garnier, 1966], V. 139-140). Les citations suivantes et leurs traductions, issues de la Divine comédie de Dante, sont extraites de ces deux éditions.

¹⁸⁶ *Ibid.*, V. 69. « qu'amour fit quitter notre vie »

¹⁸⁷ *Ibid.* : V. 38-39. « les pêcheurs de la chair, / Qui la raison soumettent au désir »

¹⁸⁸ Espriu, 2013, *op. cit.*, 295 : « sentir seulement, sans comprendre, ne me sauvera pas de la fureur du vent. »

¹⁸⁹ « Espriu volia que 'cada nou llibre [fos] una rèplica de l'anterior i alhora la confirmació o la intensificació d'un aspecte que en l'anterior apuntava' (Espriu 1975). De manera que a través d'una obra, que creix en espiral (forma genètica del laberint), podem seguir els camins de la seva meditació. » (Delor i Muns, « Salvador Espriu : una proposta entre el racionalisme cartesià, la moral pràctica de

Ce qui pourrait apparaître comme une poétique rompue à des oppositions (désir et raison, par exemple), se présente comme une poétique du clair-obscur, c'est-à-dire que les oppositions dans le poème se creusent ou se résorbent suivant un mouvement, un déplacement du désir en direction d'un objet, puis d'un autre, et ainsi de suite. Je pense à la lampe de Psyché. En direction de l'objet manquant, elle avance dans le monde sensible, produisant l'inscription d'une abolition lente, graduelle, irréalisée des contraires.

Espriu fait de cette tension entre l'objet suprasensible du désir et ses objets partiels, le lieu de son écriture. Un lieu, car chez Espriu le processus d'écriture se déploie le plus souvent dans les espaces. Je me trouve dans la strophe d'amour de Psyché comme dans ce « loco d'ogne luce muto, / che miggia come fa mar per tempesta, / se da contrari venti è combattuto »¹⁹⁰. Dans cette chambre infernale, « Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria »¹⁹¹. Je suis dans le lieu d'une tension douloureuse, celle de la joie (perdue, remémorée) dans la misère (éprouvée, sentie). *Recordant-me, amb tu, en el vol únic*, je ressens la douleur (ou la joie) d'une idée à même son absence à la matière. Je suis tiraillé entre ce qui est là (la langue, le sensible, le poème, la douleur présente) et ce qui n'est pas là (la poésie, l'œuvre, l'idée, le passé). Cette claire-obscurité est le fait d'un premier aveuglement. Ceux et celles qui sont morts par amour ont brûlé leurs ailes; raison ou désir, ils ont transcendé les contrastes et ont trouvé la lumière trop vive. Ensuite a commencé la marche au clair-obscur, le tiraillement de *vents contraires*, c'est-à-dire le tâtonnement inlassable, la lampe dans le noir, qui accentue les contrastes en voulant les dissiper et retrouver la seule lumière. C'est un *vol inutile, vacillant* dans les cercles de l'enfer ou de la chambre, et qui rappelle, ainsi qu'à Espriu, Psyché :

PSYCHÉ

Nua, vençuda

Sèneca i la mística jueva », dans *Zeitschrift für Katalanistik*, no. 23 (Francfort, Goethe-Universität, 2010), 30. « Espriu voulait que 'chaque nouveau livre [soit] une réplique de l'antérieur et en même temps la confirmation ou l'intensification d'un aspect inscrit dans l'antérieur'. De sorte qu'à travers une œuvre, qui croit en spirale (forme génétique du labyrinthe), nous puissions suivre les chemins de sa méditation. » (Ma traduction.)

¹⁹⁰ Dante, 1975, *op. cit.*, V. 28-30. « ce lieu sourd à toute lumière, / Qui mugissait comme fait la tempête, / Quand la mer se débat entre des vents contraires. »

¹⁹¹ *Ibid.*, V. 121-123. « Nulle douleur n'est pire [...] / Que de garder du temps heureux mémoire / Dans le malheur. »

per l'esplendor de l'alba,
la viatgera
plena de crims, inútil
vol vacil·lant, falena.¹⁹²

« Paolo » dit, dans son poème comme Psyché après la vue du visage : *nous essaierions, si c'était sûr, de regarder à la lumière ces visages vieilliss par les vestiges du sombre torb. Il n'est pas certain que nous pourrions nous voir.* Qu'est-ce donc que ce *torb*, ce vent chargé de neige qui *torba* – trouble – la vision, altérant le support d'une identification amoureuse ? Je cherche le visage derrière le masque, manquant, et ne le trouvant pas dans ce blizzard, car ce que je cherche ne se donne pas dans une inscription unique, il faut le chercher dans d'autres blizzards, dans un autre poème, celui qui vient immédiatement après, dans le recueil d'Espriu *Mrs. Death*, et qui s'intitule « El posseït », *le possédé* :

Però el torb em priva
de seguir l'amor únic.
I aquestes mans que vetllen
el foc volen de sobte
urpejar, amb vivíssim
desig de sang, i foscos
udols esqueixen llavis
que varen dir paraules.
Sóc ja obsessiva trama
d'aràcnid, fred designi
de mal, mentre contemplo
només llot i una fressa
de ventres rèptils puja
de la nit absoluta
cap a l'esclat de l'odi.¹⁹³

Les mains déchirent là où elles cherchent; les lèvres qui parlaient hurlent maintenant. Quelle violence et quel empressement dans cet amour fait haine, dans l'inassouvissement du désir devenu désir du sang. Je comprends que ce *torb* n'est que la figure désignant ce qui empêche d'atteindre l'unité. Le *torb* conduit à un autre *torb*, toujours à un autre poème. L'œuvre

¹⁹² Espriu, 2013, *op. cit.*, 200. « PSYCHÉ. Nue, vaincue / par la splendeur de l'aube, / la voyageuse / pleine de crimes, inutile / vol vacillant, phalène. »

¹⁹³ Espriu, 2013, *op. cit.*, 233 : « Mais le blizzard m'empêche de suivre l'amour unique. Et ces mains qui veillent le feu veulent tout à coup blesser [avec les griffes], avec un très vif désir de sang, et de sombres hurlements déchirent les lèvres qui ont dit des mots. Je suis déjà la toile obsessive d'araignée, le froid dessein du mal, tandis que je ne contemple que le limon et un bruissement de ventres reptiles monte de la nuit absolue, jusqu'à l'éclatement de la haine. »

dit cette impossible atteinte, intelligiblement, mais elle le dit une fois le *torb* éprouvé dans ses multiples formes. Espriu éprouve poétiquement, c'est-à-dire d'un objet sensible à un autre, la profondeur d'un manque et une vision devenue impossible. Cette recherche du visage, de l'altérité dans le noir, est aussi la recherche du miroir où se reconstituer un visage. À ce sujet, Rosa Delor i Muns écrit :

És dins l'ull d'aquest altre, en el mirall que aquest presenta, que es construeix la imatge del si-mateix. No hi ha consciència de si-mateix sense aquest altre que reflecteix i s'oposa. Però a mitjan segle XX el mirall s'havia trencat: Catalunya, Espanya, Europa, estaven malaltes, fragmentades, i el sentiment de l'exili s'instal·lava en el cor de la gent: el poeta és el malalt que n'explora els símptomes en ell mateix.¹⁹⁴

Il faut la sensation d'une rupture, cette maladie du poète malade de l'Europe, l'affect se dégageant des éclats de ce qui a éclaté, pour reconstituer, en idée ou en aspiration, l'unité d'une lecture, d'un sens. Espriu parcourt les fragments d'un miroir qui est l'horizon et la source de son écriture. Peu importe l'objet à sa portée; seul importe le geste, l'élan. Les mains du *possédé* creusent la surface sensible, creusent pour atteindre ce qui est en dessous. Mais la surface tient. Creuser la surface et pourtant ne pas la rompre, ne pas passer *au travers*, ne pas immédiatement passer de l'autre côté, c'est encore inscrire et faire empreinte.

Selon Rosa Delor i Muns, le projet poétique d'Espriu s'inspire de la mystique juive, particulièrement de la kabbale lurianique. Harold Bloom, dans *Kabbalah and criticism*, traduit la triple phase de condensation (*tsimsum*), brisure des vases (*shevirah haKelim*) et réparation (*tiqqun*) en termes esthétiques. Le processus de représentation, selon Bloom, désigne la traduction esthétique de la réparation¹⁹⁵. Elle est un « mending process »¹⁹⁶ dont l'objet ne saurait être le sens littéral, puisqu'une telle chose n'appartient pas au poème : « Poems cannot restitute, and yet they can make the gestures of restitution »¹⁹⁷. Le *tiqqun* est interprété comme une série de

¹⁹⁴ Delor i Muns, 2010, *op. cit.*, 21. « C'est dans l'œil de cet autre, dans le miroir que celui-là présente, que se constitue l'image du soi. Il n'y a pas de conscience de soi-même sans cet autre qui reflète et s'oppose. Mais au milieu du XXe siècle ce miroir s'était brisé : la Catalogne, l'Espagne, l'Europe étaient malades, fragmentées, et le sentiment de l'exil s'installait dans le cœur des gens : le poète est le malade qui en explore les symptômes en lui-même.

¹⁹⁵ Bloom, *Kabbalah and criticism* (New York, Seabury Press, 1975), 85.

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ *Idem.*

gestes de restitution qui, cependant, font, produisent autre chose, comme une interprétation qui ne mettrait pas au jour l'unité d'un sens (inabordable), mais plutôt de nouvelles configurations de sens, ce que la kabbale lurianique nomme les *partsufim*, les visages.

Au-delà de ses objets, il y a l'élan de restituer, car « captiu per sempre / de freds tentacles d'hores, / tant se val que t'estimi, / o bé qualsevol altra. »¹⁹⁸ Dans une pensée de l'éros qui se réduit à ses représentations érotiques (registre amoureux ou représentations du désir et de l'union sexuels), il paraît évident que Salvador Espriu n'est pas un poète érotique. Or, l'éros doit ici être compris comme un *geste de restitution*, un effort pour accéder à l'unité du sens par les moyens du langage qui contrecarrent le geste. Restent le geste et son inscription. Le registre amoureux, chez les poètes de l'amour, n'est que le support d'un geste choisi pour rendre cet élan pensable depuis une inscription.

« *Avec de la musique* »

De l'éros tel que je l'ai lu dans le conte de Psyché, je retiens l'aspect d'une rencontre éblouissante à la source du désir, puis celui de l'éros comme un processus ou un chemin. Ces deux représentations traditionnelles font trace, chez Espriu. Leur trace se lit notamment au fil d'une double représentation de l'accès à la connaissance. La première face de cette représentation exprime un accès immédiat, qui se passe du langage humain. C'est l'éblouissement, l'aveuglement, le fond continu de la lumière, l'unité, la fusion. La seconde est entièrement langagière et donc périlleuse, au risque de l'errance. Le poème « *Amb música ho escoltaries potser millor* » fait valoir ces deux formes de la connaissance et les oppose, donnant forme à une tension qui traverse le poème d'Espriu. Je transcris ce texte entier pour faire voir sa forme étranglée au milieu par la parole d'amour *t'estimo* :

Et diré sempre la veritat.
I si et parlo tan sovint de la meva
quotidiana, solitària mort,
i amb cruel accent carrego
aquesta única síl·laba

¹⁹⁸ Espriu, 2013, *op. cit.*, 231. « captif à jamais de froides tentacules d'heures, peu importe que je t'aime, ou bien n'importe quelle autre. »

del meu petit saber,
 és sols perquè m'agradaria que sentissis
 dintre teu, ben endins, on acaba
 el fred camí al teu darrer sepulcre,
 com humilment, silenciós,
 t'estimo.
 Veus? El suau vent a l'herba,
 i tu i jo, una dona i un home,
 i tots els noms de tan fràgil bellesa,
 i aquesta tarda per a nosaltres
 potser immortal.
 Però no vols endevinar mai als meus ulls
 qui sóc joc, com sóc jo, i ara m'omple
 de buida, densa, sorollosa
 argila de paraules,
 fins a fer-ne un insalvable mur,
 aquest curt pas
 que ja del tot em separa
 de tu.¹⁹⁹

Salvador Espriu souligne quelquefois dans son poème l'incompréhension que peut susciter une telle insistance sur la mort et la perte dans son écriture : « Ningú no ha comprès / el que jo volia / que de mi es salvés. / Mai no ha entès ningú / per què sempre parlo / del meu món perdut. »²⁰⁰ Dans « Amb música ho escoltaries potser millor », il écrit : je te parle de ma mort, je charge cette syllabe, mort, de toute la connaissance que j'en ai, afin que tu sentes comme je t'aime, c'est-à-dire silencieusement. Je te parle de ma mort pour que tu *sentés*, pour que tu *saches*, immédiatement, que je t'aime. Je t'aime est un message à transmettre, choisi pour le poème parce que le savoir qu'il transmet ne se passe pas d'un affect; il est le savoir d'un affect, il pourrait en être un autre, qui comme celui-là se heurte à un obstacle, celui de l'*argile de mots*. Pourquoi Espriu parle-t-il de la mort si son message à transmettre inévitablement ne

¹⁹⁹ *Ibid.*, 285. « Je te dirai toujours la vérité. Et si je te parle si souvent de ma quotidienne, solitaire mort, et si d'un cruel accent je charge cette unique syllabe de mon petit savoir, c'est seulement parce que j'aimerais que tu sentes au-dedans de toi, bien profond, là où s'achève le dernier sépulcre, combien humblement, silencieux, je t'aime. Tu vois ? Le vent doux sur l'herbe, et toi et moi, une femme et un homme, et tous les noms d'une si fragile beauté, et cette soirée pour nous, peut-être immortelle. Mais jamais tu ne veux deviner dans mes yeux qui je suis, comment je suis, et maintenant tu remplis d'une vide, dense, bruyante argile de mots, jusqu'à en faire un mur infranchissable, ce court passage qui déjà complètement me sépare de toi. »

²⁰⁰ *Ibid.*, 209. « Personne n'a compris ce que je voulais que de moi soit sauvé. Personne n'a jamais compris pourquoi je parle toujours de mon monde perdu. »

passé pas ? Ne faudrait-il pas voir dans cet échec une célébration de l'obstacle lui-même, ce fracas répété qui fait poème ?

Je te parle *si souvent* de ma mort pour dire que je t'aime, pour que la parole qui désire *faire sentir* immédiatement, échoue et donne une forme à cet échec, la forme du poème. Cet espace de sens n'est jamais la syllabe chargée de *mort* comme une arme le serait d'une seule balle; c'est plutôt, nous dit Espriu, l'espace de *tots els noms de tan fràgil bellesa*, du multiple, de ce qui est devenu multiple en passant par une première séparation : *tu i jo, una dona i un home*.

Le poème donne à penser un problème. Le problème, c'est que je t'aime n'est pas un concept. J'accède à cette connaissance par le particulier de l'expression. Je t'aime donne forme lisible, et donc mouvante, à la limite entre soi et l'autre. Mais Espriu veut *faire sentir* en se passant de l'expression, faire sentir à l'autre, en l'autre, avec une seule syllabe. La syllabe, comme figure, ne désigne pas le fragment d'une expression, mais l'unification de l'expression dans l'unité du sens, en somme la fin de l'expression. Dans le réseau métaphorique du poème, elle ne peut donc être que la syllabe *mort*, la même en français et en catalan. Le reste, notre parole, écrit Maria Zambrano, est un balbutiement, c'est à dire :

Ce que rien n'arrive à dire parce que la parole est insuffisante, ou ce qui dit tout, par l'immensité de l'amour, de la crainte, de l'approche de la présence, bien que seulement entrevue, car la présence totale donnerait la parole unique, la parole perdue ou mourir.²⁰¹

Le balbutiement, qui commence dans le poème après *t'estimo*, met au jour une présence *seulement entrevue*. L'expression d'une émotion rend l'émotion signifiante, mais elle est alors déjà une autre émotion, qui n'a pas laissé la première, l'inexprimée, intacte. La parole insuffisante préserve et menace l'intégrité du sujet et de l'objet de l'amour, alors que l'au-delà de cette rencontre furtive, sa réalisation intégrale, est une fusion, la dissolution dans l'unique syllabe *ou mourir*.

Espriu ne se défait pas d'un désir d'insuffler à la matière ce qui la dépasse. Il a reçu la langue et la fonction de nommer ce qui l'entoure. Rempli d'une argile de mots, il devient dans

²⁰¹ Zambrano, *op. cit.*, 106.

ce poème le golem, l'*inachevé*, strate de la matière en gestation que seul perçoit l'autre auquel il s'adresse, car cet autre voit simultanément toutes les couches, temps et espace, dans l'humain qu'il est devenu. C'est peut-être ainsi qu'il faut lire son poème, tout son poème : dans les couches, les langes du golem amoureux ou les strates du poème agglutinant les sources. Ici, Espriu est le golem, celui qui porte sur son front le mot *emet* (*Et diré sempre la veritat*), le mot qu'une seule lettre protège du mot *met* (mort). Dans la légende du golem de Prague²⁰², l'excès, la lettre, essuyée du revers de la main, fait apparaître le mot « mort » sur son front, et ce mot apparu le rend à l'inanimé. Faisant écho à cette image, je lis dans « *Amb música potser ho escoltaries millor* » une réécriture du cent trente-neuvième psaume biblique :

Tu pénètres mon repos, mon lever, et discernes de loin mon dessein.
 Tu jauges ma voie et mon accouplement;
 tu hantes toutes mes routes.
 Non, le mot n'est pas sur ma langue, que déjà tu le pénètres tout, IHVH Adonai.

[...]

Pas occulte, ma substance, pour toi, dont je fus formé en secret,
 brodé aux cryptes de la terre.
 Tes yeux ont vu mon embryon; et sur ton livre les jours sont tous inscrits,
 avant qu'un seul ne soit formé.²⁰³

« Embryon » est une traduction du mot *golem*. Dans ce psaume, le golem amoureux dit tu sais tout de moi, avant moi; tu as vu toutes les strates dont je suis fait, tu les vois simultanément, hors de tout temps; en somme, tout ce que je suis a été et sera, est présent à ta connaissance.

Les psaumes abondent dans le poème d'Espriu²⁰⁴, ces textes destinés au chant, mais auxquels le chant manque. *Avec de la musique tu écouterais peut-être mieux* en est un. Qu'est-ce qu'un psaume ? Et pour Espriu ? Un psaume est ce que l'on cite. Certains poèmes d'Espriu sont des reliquats d'adresses. Ils miment les gestes du psaume ; c'est le cas, par exemple du poème « 'Ix, 'Ixa, Elí, Elis ! »²⁰⁵, dont le titre fait référence à *ixar! ixar!*, une parole des pêcheurs

²⁰² On retrouve l'une des versions de cette légende dans le roman *Der Golem* de Gustav Meyrink (voir bibliographie).

²⁰³ Chouraqui [trad.], « Louanges », *La Bible* (Paris, Desclée de Brouwer, 1989), 139, 2-16.

²⁰⁴ Le poète a par ailleurs composé un texte intitulé *Per al llibre de salms d'aquests vells cecs*.

²⁰⁵ Espriu, 2013, *op. cit.*, 283.

catalans d'Arenys de Mar, à *élis-élis*, un mot d'enfants prononcé pour narguer, à *ish* et à *isha*, homme et femme en hébreu (*et toi et moi, une femme et un homme*), mais aussi à *Eli Eli Lama Sabachtani*, la question que Jésus en croix adresse au dieu, en citant déjà les premiers mots du premier verset du psaume 22.

Ainsi que l'écrit Philippe Lacoue-Labarthe, à propos de la poésie de Paul Celan, « [l]a citation de la prière est "libre de toute prière". Et c'est le poème qui vient au lieu et à la place de la prière. »²⁰⁶ Le poème d'Espriu, lorsqu'il s'adresse à un autre jamais nommé, n'a de l'adresse que le geste, amoureux, qui « ne dit pas, [mais] *est*, comme telle, la "rencontre" à partir de l'abîme ou du néant. C'est-à-dire à partir de la mort elle-même ».²⁰⁷ La *rencontre à partir de l'abîme* est aussi celle de « l'autre en toi »²⁰⁸, et la parole se fait parole d'un autre, l'autre de la parole. « *Amb música ho escoltaries millor* » est un poème qui se « confond avec l'adresse elle-même »²⁰⁹. La rencontre qui a lieu est précisément celle d'une parole avec l'obstacle auquel se heurte le désir de transmettre sans médiation, l'obstacle que l'on voudrait encore *chanter* au lieu de *dire*, car, traditionnellement, dans les poèmes, la musique est une figure de la connaissance immédiate : *avec de la musique, tu écouterais peut-être mieux*. Quand Espriu écrit *veus ?*, en catalan, cela signifie à la fois *tu vois ?* et *voix ?* Cette syllabe du langage n'a rien de l'unité du sens dont la syllabe « mort » est chargée.

« *La chambre interdite* »

Chez Salvador Espriu, les mots et les figures traditionnelles, les innombrables références aux traditions méditerranéennes, religieuses, au monde grec, au monde biblique, sont les « revenant[s] d'une poétique et d'une pensée »²¹⁰ dont le retour (ou la pêche, le remorquage érudit) signifie un désir. Autrement, le constat de la mort, représenté par l'*unique syllabe* chargée d'une connaissance immédiate, constitue l'arrière-plan du poème : c'est l'ombre pour la lumière du *Cantique spirituel*, l'inarticulé pour l'articulé, l'*a-via* pour la *via*, la poésie pour

²⁰⁶ Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience* (Paris, Christian Bourgois, 2015), 122.

²⁰⁷ *Ibid.*, 118.

²⁰⁸ *Ibid.*, 119.

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ de Certeau, 1984, *op. cit.*, 258. À propos de la figure des anges dans la modernité.

le poème, l'œuvre pour le *long apprentissage*. Les mots du langage, chez Espriu, sont l'appui sensible pointant vers l'événement de la mort au fond inabordable du poème. Cela ne revient pas dire que le poème d'Espriu est un poème pour mourir : *Mai no ha entès ningú / per què sempre parlo / del meu món perdut*. Au contraire, cela veut dire qu'il y a entre le sensible du poème et le suprasensible de sa source mille chemins à tracer, une topographie à mettre au jour. Cette production est le principe et la fin d'un élan que j'ai nommé érotique afin de l'inscrire dans une tradition de la pensée et ainsi la rendre lisible.

Lorsque Lacoue-Labarthe développe sa réflexion sur la citation de la prière dans le poème de Paul Celan, il met au jour l'idée d'une poésie qui, « en son essence, cesse d'être prière. Ou plus justement : renonce à la prière »²¹¹ en y substituant le geste de l'adresse. Ce sont les configurations, les *visages*. À mon sens, cette réflexion donne à penser le poème comme un objet pourvu d'un horizon. Le poème pointe vers autre chose ; il est cette tension de la matière en direction d'autre chose. Mais cet *autre chose* est inaccessible ; le poème est seul. C'est à partir de cette idée que je souhaite aborder le rôle que jouent les références aux cultures anciennes, aux figures issues de traditions dans le poème d'Espriu. Je souhaite l'aborder du point de vue du renoncement. Espriu cite tour à tour le mythe grec, égyptien, le psaume biblique, le récit de l'Exode, le chant dantesque, la stance des *trobadors* et *trobairitz*. Les citant, il n'en retient que des inscriptions, du sensible, ce qui, de la tradition, produit un affect. Car la tradition convoquée ne se dépose pas intégralement dans un poème. Plutôt, il s'en extrait une expression singulière qui, placée dans une autre expression – le poème d'Espriu –, ressemble à un œil déposé, ouvert dans le poème, qui regarde et fait regarder en direction de la tradition qui, elle, n'apparaît pas.

Pour ne citer que quelques exemples de ces références à l'œuvre chez Espriu, il faut mentionner la façon dont Rosa Delor i Muns a brillamment décelé dans le poème d'Espriu la structure d'un arbre séfirotique composé avec chacun de ses écrits comme autant de *sefirot*, et la référence au processus de réparation tel qu'il se développe chez Isaac Luria :

²¹¹ Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, 122.

En la mística jueva, Espriu hi va trobar dos conceptes fonamentals: el d'estructura [...], i el concepte anagògic que entén l'escriptura com a hermenèutica, com a participació activa en el procés de la creació cap a una redempció final²¹²

Ailleurs, la référence à l'histoire du peuple juif s'inscrit dans le poème depuis l'utilisation anachronique, de la part d'Espriu, du mot *sefarad* pour désigner la péninsule ibérique. D'autre part, outre les nombreuses références au matériau biblique dans tout le poème d'Espriu, son premier livre, *Israel*, écrit en castillan, se compose de proses jouant la réécriture de textes bibliques.

L'étude des œuvres en marge de l'histoire littéraire européenne, telle la production poétique en Catalogne, étant donné la singularité de son contexte (censure, normalisation linguistique tardive) nécessite une remise en question des repères historiques de la littérature européenne, notamment en ce qui concerne la question de la modernité. Je remarque chez plusieurs auteurs et autrices de la modernité catalane, dont Espriu, cette forme d'anachronisme qui consiste à convoquer des formes et figures qui semblent archaïques²¹³. Mais cet anachronisme ne représente aucunement une attitude conservatrice ou classiciste qui empêcherait la poésie catalane d'accéder à une pleine modernité. Il n'est pas non plus uniquement une façon de *s'inscrire* dans la tradition littéraire, mais il agit en rupture avec le présent, prenant la forme d'une resymbolisation du monde en perte de sens, à la façon du symptôme, invitant à une lecture des temporalités multipliées où l'acte d'interprétation se fait véhicule de l'histoire. Car Espriu n'est pas Jean de la Croix, pas plus qu'il n'est Isaac Luria. S'il y a réécriture, quelle qu'elle soit, de la part de Salvador Espriu, je choisis d'y lire non pas seulement l'érudition, le déguisement, l'hermétisme, le contour de la censure, l'allégorie, le classicisme ou l'inscription dans la tradition, mais bien un renoncement conscient à la transcription intégrale, impossible, d'une tradition, un déplacement de la tradition de l'autre côté du désir, garantissant sa survivance en tant que source inabordable, non pas effacée par le poème, mais pourtant suppléée par chaque expression.

²¹² Delor i Muns, « Salvador Espriu. Significació de la Càbala en Espriu : metafísica i compromís », *Nexus*, 31 (Barcelone, Fundació Caixa Catalunya, 2003), 13. « Dans la mystique juive, Espriu a trouvé deux concepts fondamentaux : celui de structure, et le concept anagogique qui conçoit l'écriture comme herméneutique, comme participation active au processus de la création, jusqu'à une redémption finale. (Ma traduction.)

²¹³ Voir, par exemple, J.V. Foix, *Sol, i de dol*, M. M. Marçal, *Bruixa de dol*, J. Alcover, *Poemes bíblics*, J. Salvat-Papassèit, *El poema de la rosa allis lavis*. (Voir la bibliographie.)

Qu'est-ce que lire, étudier, pour un poète ? Pour Espriu, c'est d'abord ce même renoncement, cette fois le renoncement à la connaissance comme à un objet unifié et hors de ce monde. S'il y a rupture avec le présent, il y a aussi rupture avec la littérature comme concept. Ce renoncement ou cette rupture déplacent le désir sur les objets partiels de la connaissance ou de la littérature, sur ce qui en émane et du même coup s'en soustrait en tant qu'inscriptions. Pour mieux comprendre cette fonction de la culture ou de la tradition dans le poème d'Espriu, il est intéressant de lire le philosophe, écrivain et photographe David Nebreda, s'exprimant d'une façon particulièrement originale au sujet des livres qui lui *appartiennent* :

Au cours des années où je suis resté silencieux et complètement enfermé dans ma maison, ma mère m'achetait chaque semaine, semaine après semaine, mois après mois, année après année, *un ou deux livres* touchant presque toutes les branches de la culture. Le processus était celui-ci : elle m'*épelait* les titres des catalogues [...] Moi, j'écoutais, debout, immobile, toujours au même endroit dans le couloir [...], les yeux fermés [...]. Quand j'entendais un titre qui m'*appartenait*, je levais la main, elle prenait note et l'achetait. « Je l'ai déjà acheté. » Le livre devait être tout à fait neuf, recouvert de plastique si possible – il ne devait avoir été *touché* ni *vu* par personne. Un peu plus tard, elle le rangeait en cachette. « Je l'ai déjà rangé. » À partir de ce moment, il était strictement interdit de reparler de quoi que ce fût concernant ce livre ; je devais m'efforcer de ne plus jamais repenser à lui, sachant que désormais je l'avais, qu'il serait *mien* pour toujours [...] Je n'ai jamais réussi à voir aucun des livres achetés, je ne les ai toujours pas vus aujourd'hui. Tous, des centaines, sont restés rangés, neufs, entassés. Je ne pourrais pas en désempaqueter un seul, mais je ne pourrais pas non plus les jeter. Ils m'*appartiennent* dans la mesure où je les *ai*, dans la mesure où ils me sont *interdits* (ils sont tous restés par ailleurs dans la *chambre interdite* de ma maison).²¹⁴

Cette *chambre interdite*, ce qu'elle contient, sert de repère à David Nebreda. Les livres existent quelque part, intacts, alors que sous nos yeux, ils se dégradent. Cela ne signifie pas que Nebreda cherche à *préserver* les livres, leur matière, ni la connaissance qu'ils contiennent. Soustraite au regard, interdite, la culture dans les livres est à la fois éternelle et unifiée. C'est lorsqu'elle est *désempaquetée* qu'elle devient une chose multiple et soumise au temps. Autrement, dans la *chambre interdite*, la culture est comme mise au tombeau, morte de tout temps, morte déjà, et donc immortelle. Nebreda explique plus loin que la lecture des livres est remise au moment d'un « *contrôle* »²¹⁵ retrouvé et que, d'ici là, l'existence des livres et l'interdiction de les

²¹⁴ Nebreda, *Sur la revelation* (Paris, Léo Scheer, 2006), 93-94.

²¹⁵ *Idem*.

lire donnent la « sensation de tranquillité, de plénitude »²¹⁶, et, écrit-il, la « certitude négative d'une mère culture enfermée, interdite, enterrée, à la mort de laquelle j'ai refusé d'assister. »²¹⁷, car « [c]'est dans les *alentours* – un univers fini, crédible, fermé, scellé, à la mesure humaine, une capacité limitée d'oxygène – de la crypte que l'herbe pousse le mieux. »²¹⁸

Dans le labyrinthe de la *pratique* (le mot de Nebreda pour décrire son mode de vie soumis à des règles et des actions strictes), la culture est le Minotaure. Au contraire des *alentours*, en somme, du labyrinthe, le lieu du minotaure est, lui, infini, illimité, inconcevable, stérile aussi (chez lui l'herbe ne pousse pas aussi bien que dans notre monde, notre monde aux abords de la crypte, de la fosse commune, du cimetière marin). Qu'est-ce alors que référer à la culture dans une photographie, un autoportrait, chez Nebreda, ou dans un poème, chez Espriu ? Qu'est-ce qu'y référer avec la *certitude négative* de son existence ? Cela représente une identification, une assimilation, et non pas une référence esthétique, affirme Nebreda, dans une rare entrevue²¹⁹, car la référence impliquerait le désir de symbolisation, alors que l'auteur cherche plutôt à « reconnaître et maintenir [la] distance entre les deux points »²²⁰ d'une réalité vécue comme double. Cette *double réalité* représente le fait d'exister déjà en tant que construction symbolique, d'être scindé par le symbole. C'est pourquoi, chez Nebreda, le projet de création (qui est une *pratique*) donne forme à un « désir de disparition »²²¹, de « disparition en vue de la création, de 'l'assimilation' d'une double réalité qui m'a été imposée »²²². Cette assimilation au double est bien le contraire de la référence culturelle, mais elle ne nie pas l'idée de la culture. Seulement, la distance est maintenue avec le référent, bien que « je me reconnais comme un produit de l'Occident, et je construis mon système de fantasmes à partir des éléments de cette culture, lesquels sont les miens »²²³. Ces éléments qui sont *miens* et *interdits*.

La distance avec le référent est paradoxalement prolongée dans l'assimilation plutôt qu'elle ne veut être résolue par la référence. Le refus concerne les expressions de la culture ;

²¹⁶ *Idem.*

²¹⁷ *Idem.*

²¹⁸ *Idem.*

²¹⁹ Curnier, J.-P., Surya, M. et al., *Sur David Nebreda* (Paris, Léo Scheer, 2001), 11-20.

²²⁰ *Ibid.*, 13.

²²¹ *Ibid.*, 12.

²²² *Idem.*

²²³ *Ibid.*, 16.

en somme, chez Nebreda, le refus d'assister à sa mort, c'est-à-dire à son inscription dans le monde. Ce détour du côté de Nebreda permet de faire valoir que ce même refus, chez Espriu, est un refus de ne *pas* assister à cette mort et de ne pas y participer. Pas de crime sans corps. Pas de deuil non plus. Espriu, lui, lisait les livres qui lui *appartenaient*. Ceux et celles qui ont parcouru sa bibliothèque, conservée à Arenys de Mar, ont pu lire les marques, les notes, les gribouillis, toutes traces visibles d'une vie de lecture. Cependant, la culture, la culture comme concept irréductible à ses expressions, était à Espriu tout aussi sienne, et aussi interdite qu'elle ne l'était pour David Nebreda. La référence n'est pas ce que l'on pourrait penser, une façon de se *lier*. Elle représente une forme d'obéissance à cet interdit, une façon de solidifier le mur entre la tradition et ses expressions, car la référence ne tire de ce qui est inabordable que des inscriptions, qui sont, par définition, tout ce que la tradition comme concept n'est pas.

Labyrinthe à chanter

Dans certains textes, Espriu se présente comme le minotaure, parfois il est le marcheur, l'errant à la recherche du cœur du labyrinthe ou de la sortie. Chaque fois, il y a un intérieur, un extérieur, un lieu inaccessible et une captivité du poète : « Creix en l'estranya / presó que sóc la meva / mort dolorosa. »²²⁴ La *stanza* d'Espriu est une chambre funéraire, un espace de mort, de dispersion. Dans les *Cançons d'Ariadna*, le livre est un labyrinthe pour la lecture (« No hi ha laberint més clar »²²⁵), comme l'écriture l'est dans les recueils *El caminant i el mur* et *Final del laberint*.

Dans le poème « Amb música potser ho escoltaries millor », *l'argila de paraules* dont le poète est plein depuis l'adresse à l'autre s'érige en *insalvable mur* donnant forme à la distance. Le langage est chemin et mur, ainsi que l'indique le titre du recueil *El caminant i el mur*. Le poète se représente comme le *captif du chant*. Cette captivité représente une sorte d'identification à l'objet du désir, car c'est bien l'objet qui est captif. Comme Psyché est amoureuse de l'amour, Espriu chemine entre les murs, car son désir pointe vers un objet emmuré. Le désir se manifeste en prenant l'une des formes de son objet.

²²⁴ Espriu, 2013, *op. cit.*, 466. « Dans l'étrange prison que je suis, grandit ma mort douloureuse. »

²²⁵ *Ibid.*, 35. « Il n'y a pas de labyrinthe plus clair. »

Le noyau *mort*, parole sans langue chargée de toute la connaissance du poète, pourrait *faire sentir* à l'autre combien le poète *aime*. L'accès à la connaissance sans médiation par le langage est le lieu où s'arrête le chemin vers le *dernier sépulcre* ; c'est un au-delà de la distance, au-delà du mur de parole. Elle, la parole intelligible, exprime Maria Zambrano, est « susceptible de s'abîmer en elle-même, d'être elle-même bastion, muraille, encerclement aussi de ce qui habite au cœur des vivants et au cœur du monde »²²⁶, et le poète se trouve emmuré.

Espriu est un poète captif, chaque poème cherche son au-delà du langage, son propre jaillissement, en quelque sorte, tentant d'y accéder par des efforts qui conduisent aussi au silence. Il est à la fois captif et en marche : « Presoner dels meus morts i del meu nom, / esdevinc mur, jo caminat per mi »²²⁷. Prisonnier du chant, le poète devient mur, *buida, densa, sorollosa argila de paraules*, mur à parcourir, parole à franchir. Ce que le poète, à sa manière, désire accomplir – « guiar aquest immens dolor / al clos de les paraules de la nit »²²⁸ – exprime exactement, mais avec les moyens du deuil, le chemin de l'âme captive du désir vers la révélation d'un corps qui l'a rendue aveugle. Par aveugle, j'entends non pas le poète privé de la vue, mais plutôt celui qui, par l'aveuglement, se trouve affublé d'une seconde vision, et donc d'une vision double. L'un des sens regarde le monde sensible quand l'autre y voit une obscurité et son au-delà :

En cloure els ulls, veig amb més claredat
que l'univers enter és el mínim i fosc
reflex d'un únic, inefable però
intel·ligible, lluminós pensament.²²⁹

Fermer les yeux et voir plus clair, c'est la musique. C'est l'herbe qui pousse à foison *autour de la crypte*. Comment composer avec deux regards, avec une chambre de photographie *et* une chambre interdite, une parole suprasensible au cœur du labyrinthe *et* une langue dégradable érigée en murs ? Nebreda voulait rompre les liens avec le cœur du labyrinthe; il a

²²⁶ Zambrano, *op. cit.*, 106.

²²⁷ Espriu, 2013, *op. cit.*, 295. « Prisonnier de mes morts et de mon nom, je deviens mur, parcouru par moi-même. »

²²⁸ *Idem*.

²²⁹ *Ibid.*, 627. « En fermant les yeux, je vois avec plus de clarté que l'univers entier est l'infime et sombre reflet d'une unique, ineffable mais intelligible, lumineuse pensée. »

amputé la double réalité de ses multiples expressions, mettant au jour les doubles photographiques, les autoportraits. Espriu, lui, inscrit comme un chant des chemins *vers* le cœur du labyrinthe, car « tout labyrinthe ne serait-il pas à son tour racheté, ou transformé en chemin, si seulement on lui chantait son chant ? »²³⁰.

Le poète arrache à la parole morte et enterrée (au cœur du labyrinthe) des expressions qui se soumettent au temps : des mots, des images, toutes expressions de ce qui *peut* mourir et peut-être aussi survivre. Espriu *parlait toujours de son monde perdu*, parce qu'il cherchait à éprouver ce que la langue catalane perdue – mais perdue seulement provisoirement, seulement pour être sauvée – peut contenir. Non pas parce qu'elle serait une langue des langues, mais bien parce qu'elle est *une* langue et donc vouée à la disparition. Que peut dire le sensible, le disparaissant, le corruptible, le périssable de ce qui radicalement ne l'est pas ? La joie de la parole s'est fait deuil de la parole : deux façons de nommer une expérience différente en substance, mais qui ont la même fonction dans l'économie de la production poétique.

L'éros d'Espriu se lit en filigrane ; il est un résidu de la tradition littéraire. Il rêve le poème comme objet saisissant ensemble le sensible et le suprasensible, le poème comme forme de la distance entre le poème et son horizon. Parler d'amour est une façon d'aller vers autre chose depuis le sensible et de ne pas y accéder. Ma réflexion sur l'éros littéraire présuppose la mise en récit d'une tension entre le poème et la poésie, entre le poème et le processus poétique fixé dans l'idée de l'œuvre. Car l'idée de l'œuvre ne se passe pas du processus auquel elle est absente. L'éros littéraire comme horizon de ma recherche ne révèle pas un amour caché dans le poème d'Espriu, mais il souhaite mettre au jour une poétique. Il m'invite en somme à regarder avec le poème en direction de ce que son désir vise.

²³⁰ Zambrano, *op. cit.*, 30.

Chapitre 4 : amour et prosopopée

Recordant allunyadament Salom
(18-VII-1936).

Salvador Espriu²³¹

J'ai refusé d'être mort au nom d'une
promesse que je n'ai pas pu tenir.

David Nebreda²³²

Le mort-figuré

Éros tend vers la nudité ; il se détache de ses peaux, qui sont une image après l'autre. Il a fallu soulever les figurations traditionnelles d'un paradigme pour le dépouiller, afin qu'il ne soit résolument plus question dans ce texte-ci de l'amour en tant que thème, sinon de l'absence du thème amoureux dans le poème de Salvador Espriu. C'est cette absence du thème amoureux (ses artefacts, vocabulaires), dans une représentation de l'écriture en train de se faire, qui rend compte d'un désir.

Chez Espriu, le désir est foudroyant ; il se rend lui-même aveugle, car le regard trahit la signifiante des choses en les dédoublant. Cette double matérialité que produit le regard, ainsi que l'écrit Bernard Noël dans son *Journal du regard*, « participe de celle du monde, qui est solide, et de celle du mental, qui est aérienne, car penser consiste à saisir ce qui est devant nos yeux et à le faire passer derrière eux jusqu'à perte de vue... Littéralement jusqu'à l'irreprésentable »²³³. Le regard cède la place à la pensée, mais il regarde encore, portant en lui sa disparition jusqu'au bout. C'est le regard qui se regarde, et qui « ne fait plus circuler de l'information ni de la lecture, mais un désir dans l'excès duquel le plus souvent il se brouille et s'efface »²³⁴. La figuration au second degré, cet *excès* d'une vue qui se voit, est un *désir*, car à la

²³¹ Espriu, 2013, *op. cit.*, 203. « Me rappelant lointainement Salom (18-VII-1936). »

²³² Nebreda, 2006, *op. cit.*, 93.

²³³ Noël, *Journal du regard* (Paris, P.O.L, 1988), 63.

²³⁴ *Ibid.*, 61.

pensée du regard, à la représentation du voir, il manque l'image du monde devant. Je pense au *voir pour parler* fondamental du poème de l'amour, depuis les troubadours et les trobairitz.

L'éros est au fond de l'écriture d'Espriu, son poème y réfère comme à la trace du monde passé derrière le regard. Lire ne fait pas apparaître les images de l'amour, pas telles qu'elles se rendent, en d'autres lieux, visibles. Pour *voir* l'éros d'Espriu, il faut un regard sur le regard. L'éros, invisible chez Espriu, est la pensée.

Le désir est désir de qui appelle la représentation, la représentation de l'absence pour la combler, pour convoquer ce que j'aime et qui n'est plus là, pour faire revivre, toucher encore, entendre : « La voix de mon amant ! Le voici, il vient ! »²³⁵, et les figures viennent, comme la mémoire, remplaçant l'absence par une sorte de présence, qui parfois se gonfle jusqu'à la protubérance sémantique, jusqu'au grotesque²³⁶. C'est le premier degré de la figuration.

Espriu est ce poète grotesque²³⁷ ; à un certain moment du poème, il cesse de l'être. Il cesse de combler, de remplacer, de suppléer, d'agir sur un manque vécu hors du poème. Il cesse de référer au monde réel présent, passé et futur, car son écriture se sait, à ce moment du poème, consciente d'un dédoublement qui a lieu avec elle. Autrement dit, Espriu dans le labyrinthe ne cherche plus à en *sortir*, mais à en pénétrer le cœur. Il évoque ce qui n'a jamais été, ce qui s'est de tout temps absenté, l'évoquant *comme si* cela avait déjà été. Le poète se sait dépouillé de ce qui appartient à l'au-delà de l'écriture. Il marche accompagné du renoncement à l'inscription : « Em sento despullat / de record i esperança. / Només cançons de neu / podran acompanyar-me. »²³⁸

Comment et quand le poème devint-il le lieu d'une étrange mise en scène de lui-même, sorte de citation de l'amour, cette figuration au deuxième degré ? Salvador Espriu représente ce moment d'un basculement dans son écriture par l'introduction de l'événement de la mort de *Salom*.

²³⁵ Chouraquí (trad.), *op. cit.*, Cantique des Cantiques 2,1.

²³⁶ Voir l'essai de Fiona Black, *The Artifice of Love. Grotesque Bodies and the Song of Songs*, en bibliographie.

²³⁷ Voir le recueil *Ariadna en el laberint grotesc*

²³⁸ Espriu, 2013, *op. cit.*, 320-321. « Je me sens dépouillé de souvenir et d'espoir. Seules des chansons de neige pourront m'accompagner. »

Salom fut l'alter ego du poète Espriu. Son nom est l'anagramme de l'un des noms de famille d'Escolàstica Castelló i Molas, la mère du poète. Dans *Les hores*, recueil de poèmes écrits entre 1934 et 1954, Espriu évoque la mort de son double poétique, en la faisant correspondre avec la date du commencement officiel de la Guerre civile espagnole (le 18 juillet 1936). Selon Rosa Delor i Muns, la création de la figure de Salom est une façon pour Espriu de se représenter lui-même, de se penser en tant que « ciutadà de la Generalitat restituïda durant la Segona República »²³⁹, en tant que sujet historique avant l'éclatement de la guerre. Toujours selon Delor i Muns, la dédicace à Salom, dans la troisième partie des *hores* fait référence à cette mort du double comme marquant la fin d'une écriture à prédominance narrative, et inaugurant la seconde partie de l'œuvre, celle-là résolument poétique. En somme, la mort symbolique de Salom constituerait une « mort necessària »²⁴⁰, nécessaire à la formation du sujet poétique de Salvador Espriu. C'est pourquoi, lorsque j'évoquerai Salom, il ne sera pas question de la figure de l'auteur mourant un jour dans l'œuvre²⁴¹, mais plutôt d'une figure introduite en tant que déjà abolie, éprouvée.

Je veux introduire dans ma lecture de l'éros littéraire une perte de foi, ou à tout le moins une méfiance à l'égard de l'expression poétique, qui est l'une des formes de survie fondamentales du paradigme érotique dans la modernité. Le poème *est* le problème. Espriu comme d'autres en avait conscience. Le poème n'est pas toujours une survie. Je ne recompose pas toujours un corps. Je ne recompose que dans la mesure où il y a eu un morcèlement, c'est-à-dire : il y a eu un corps intégral. Cela implique une croyance, une idée de modèle. Mais le corps amoureux a-t-il déjà été un jour intact ?

L'éros littéraire, dans sa lisibilité moderne, participe d'une *mise en scène* de l'écriture. Il témoigne notamment d'une conscience de l'insuffisance du poème. Éros s'appuie sur des objets sensibles, il en fait l'épreuve. C'est cette épreuve qui le propulse vers d'autres objets,

²³⁹ Delor i Muns, 1991, *op. cit.*, 320. « citoyen de la Generalitat restituée durant la Seconde République ».

²⁴⁰ *Idem.* « mort nécessaire ».

²⁴¹ Ce personnage existe, il apparaît en tant que vivant dans plusieurs écrits d'Espriu qui sont antérieurs à la mise à mort poétique.

produisant d'autres expressions, ce qui revient à dire que chaque poème représente une possibilité en moins.

De nombreuses voix témoignent d'un déplacement de la confiance auparavant logée dans les extériorisations et les projections de l'esprit. Ces extériorisations et ces projections demeurent dans le geste poétique d'Espriu, mais leur mise en scène est moins perceptible que ne l'est celle de l'inscription, elle toujours inassouvie. Il y a du creux, du manque, plus que du jet dans le poème d'Espriu, et la mise en scène de l'inscription ne signifie pas en tout lieu l'absence du modèle, mais l'absence d'un modèle qui soit extérieur au poème. Cette écriture rend compte d'un engouffrement, d'une absorption, de l'urgence de franchir le sensible dans lequel réside la menace.

La figuration ne représente plus une salvation ; elle ne permettra pas de persévérer dans l'humain. Il faut alors renverser du tout au tout ce que je crois être une construction langagière, et faire valoir une métaphore qui ne prolonge pas le construit, mais l'interrompt, afin d'envisager le suprasensible non pas comme horizon du poème, mais comme son fond ; ce qui le soutient. C'est la source recherchée dans une mise à mort de la figure, patiente ou en rage, lorsque la figure n'est plus un supplément, n'est plus à escalader, mais qu'elle est éprouvée, désuète, abandonnée. Cela témoigne du même éros que chez Dante, que chez Apulée ou Lull, mais en traitant l'écriture autrement. C'est un éros secret comme la pensée lorsqu'elle est balisée, mise à distance par l'interdiction de l'extérioriser.

La représentation du double, comme toute figuration, tient la plupart du temps du supplément. Or, dans la psyché, la figure et son référent font un ; ils ne font deux que dans leur extériorisation. La figuration d'un double, cette forme de l'idéalisation, représente-t-elle la multiplication du modèle ou sa division (séparer en deux) ? Si Salom et Espriu sont *deux* dans le poème (le mort et le vivant, le jeune et le vieux, le conteur et le poète) comme dans une représentation de l'histoire, ils n'apparaissent pourtant jamais simultanément ; chacun occupe son époque, sans contaminations. Mais en vérité, ils marchent toujours *ensemble* dans l'histoire, occupant un seul corps. Espriu et Salom (compris ici comme le sujet poétique et son double) sont deux abstractions, deux idéalizations de la voix poétique (ou les deux faces d'une idéalisation de la voix) qui ne s'unifient, ne font un qu'au moment de leur inscription dans le

poème.

Espriu inscrit dans son poème un double poétique mort. Plus encore, il lui dédie son poème sous la forme de testament²⁴². Salom est le destinataire du poème. L'expression poétique s'épuise dans la rencontre jamais réalisée du double, sa mort désignant le lieu où échoue le poème : tombeau. Penser l'écriture fait de l'écrit le lieu d'une absence, de son absence à la lecture. Est absente à la lecture l'écriture qui se pense, qui a cédé la place à la pensée de l'écriture.

Salom, dans la représentation d'Espriu, est encore une figure historique. Sa mort est datée, et son événement, inscrit dans le poème, sert de pivot des interprétations ; elle jette un éclairage sur l'écrit qui la suit et celui qui la précède. Cette entreprise littéraire, de la part d'Espriu, rappelle la *figura* d'Auerbach :

L'interprétation figurative établit, entre deux événements ou deux personnages, une relation dans laquelle l'un des deux ne signifie pas seulement ce qu'il est mais est aussi le signe annonciateur de l'autre, qui l'englobe ou l'accomplit.²⁴³

Par l'interprétation figurative des Écritures, selon l'article d'Auerbach, les Pères de l'Église ont œuvré à situer le Testament chrétien en rupture et en continuité avec le Testament hébraïque. Ici, au sein d'une seule œuvre, Espriu élabore un système de représentation basé sur l'interprétation, à partir de figures historiquement situées avant et après la Guerre civile. Ainsi, dans le poème, Espriu et *Salom* s'entrefigurent, tout comme *Sinera* et Arenys de Mar, *Sefarad* et la péninsule ibérique, *Alfaranja* et Catalogne, *Konilòsia* et Espagne, *Lavínia* et Barcelone.

Comme dans la *figura*, ces figures (qui ne sont pas des mythes) « relève[nt] de la factualité sensible et historique, et [trouvent leur] accomplissement dans la factualité sensible et historique »²⁴⁴. À l'intérieur du système d'Espriu, ces figures ne désignent pas des symboles

²⁴² Voir la dédicace du livre *El caminant i el mur* : « com a testamentari del vell Salom » (Espriu, 2013, *op. cit.*, 257) « en guise de testament [testamentaire] pour le vieux Salom »

²⁴³ Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, trad. Meur (Paris, Macula, 2017), 65.

²⁴⁴ *Idem.*, 36.

ou des abstractions, mais elles produisent un renversement du statut du poème. Car Salom n'est pas un double prolongeant la parole du poète dans les espaces où celui-ci ne peut pas circuler : le temps lointain, l'espace au-delà de la disparition. Il n'est pas non plus le « symbole » du poète – il ne s'y substitue pas – pas plus qu'il n'est un alter ego survivant au poète comme une voix survivant à la matière dégradable. Il *figure* Espriu, représentant sa naissance au silence, sa mort à la parole. Il se tait dans le poème d'Espriu ; voilà une étrange figuration. Il est mis au tombeau, mort-figuré, et cette représentation produit un renversement de la signification de la voix du poème. Cette représentation déplace le lieu d'énonciation d'une parole au-delà et en-deçà du vivant, au-delà et en-deçà du sensible, et fait du poème espriuen une prosopopée intégrale.

Il apparait donc que le renversement du sens produit par la figure de Salom invite à réfléchir à une forme de figuration en creux ou, plus exactement : à une figuration qui se sait, de tout temps, un geste négatif. J'essaierai dans ce chapitre de faire valoir une écriture du désir qui prend la forme d'un renoncement à la figuration, au supplément, à la multiplication, et paradoxalement aussi d'un renoncement à l'inscription (c'est-à-dire de l'inscription de ce renoncement, dans un jeu infini de reflets). Renoncement est un mot que je choisis pour représenter la pensée dans le poème.

Il serait aisé, à propos de Salom, de le rêver en Christ mis à mort provisoirement et revenu parmi nous. Les références aux cultures religieuses occidentales sont si nombreuses dans le poème d'Espriu qu'elles invitent à imaginer le poète tour à tour en prêtre carme, en kabbaliste, en philosophe stoïcien et en moine taoïste. En Christ, aussi, mais dans mon propos, ce serait une erreur : Salom n'est pas un ressuscité. Les figures de la tradition, chez Espriu, ne sont pas figures du retour ; la tradition n'est pas réactualisée, pas plus que le poème ne s'inscrit de cette façon dans la tradition chrétienne. Salom est un mort qui n'a jamais été vivant. Le mort-figuré n'est pas un mort figuré, mais une figuration du mort-né. Dans cette prosopopée intégrale, ce qui est *converti en voix* n'appartient pas au monde à venir, au monde perdu, ni au monde présent. « He convertit vells somnis / en la petita ofrena / d'una veu »²⁴⁵, dit Espriu.

²⁴⁵ Espriu, 2013, *op. cit.*, 250. « J'ai converti de vieux rêves en petite offrande d'une voix. »

Salom et le « double photographique »

Salom ou l'introduction du mort-figuré dans le poème menace l'intégrité de la parole prétendument vivante, fécondante, signifiante du poème. J'ai fécondé avec ma parole le monde en perte de sens, dit-on. Mais le mort-figuré menace cette parole en tant qu'elle se veut une représentation de la survie, en tant qu'elle se situe du côté vivant des choses et de leur prolifération. La prétention à une parole qui me survivra signifie une menace, signifie le temps qui efface, et cette préoccupation scinde l'idée de l'écriture en deux. D'un côté, il y a l'inscription qui survivra (ou non) et de l'autre, celle pour laquelle la question de la survie ne se pose même pas, car elle est avant la parole humaine et non soumise au temps.

Mais y a-t-il vraiment deux paroles ? C'est la question que la mise au sépulcre de Salom pose au poème d'Espriu. Question particulièrement érotique puisqu'elle fait écho aux conditions du désir : à l'absence, à l'idéalisation, à l'autre. Le mort-figuré bouleverse la conception selon laquelle la parole est une projection de l'esprit dans la matière du monde, la conception selon laquelle il y a un extérieur perçu, converti en émotion, puis réextériorisé. Il la bouleverse, c'est-à-dire qu'il la renverse, la désordonne, la dénonce en tant que conception. Espriu écrit un poème où la relation dynamique entre l'extérieur et l'intérieur est simulée. Le poème espriuen réfère à l'articulation de la vie et de l'écriture, mais il ne l'expérimente pas lui-même ; il la cite.

En ce sens, même l'absence est une absence à l'intérieur du poème. Afin de mieux la saisir, je me tourne encore une fois vers les écrits de David Nebreda, dans lesquels le photographe fait référence à sa pratique de l'autoportrait (du « double photographique »²⁴⁶). Au contraire de ses deux livres précédents, *Sur la révélation*, le troisième et dernier livre de Nebreda ne comporte aucune photographie. Le choix du texte seul donne lieu à une réflexion sur les spécificités de l'écrit et de l'image photographique dans la pratique de Nebreda, qui est une mise en forme de l'absence, et d'abord de l'absence que produit le regard représenté, par exemple dans la photographie :

²⁴⁶ Nebreda, *Autoportraits* (Paris, Leo Scheer, 2000), 183.

Je me demande ce que je serais devenu si, au lieu de prendre des *photographies* – ou mieux, des *photographies en couleurs* – d'un squelette sanglant, je m'étais borné à écrire que j'avais la peau collée aux os, que je me coupais et me brûlais, que je me piquais et me fouettais. De mon point de vue, l'aval photographique de ce qui est physiquement extrême – si impressionnant et déterminant pour certains – n'est pas seulement très pauvre mais conditionne la vision et la discussion du véritable problème, qui demeure enveloppé dans la brume condescendante du possible, du secondaire, du confus, de la *parole*, de la *manie* peut-être.²⁴⁷

La question que pose Nebreda en se projetant dans l'écriture *au lieu* de la photographie est celle du modèle. En ce qui concerne le photographe, la question ne se pose pas vraiment, dans la mesure où le modèle de l'autoportrait n'est pas plus existant que le modèle de l'écriture. Cette distinction de la violence faite au corps physique n'appartient qu'à ceux et celles pour qui *l'aval photographique de ce qui est physiquement extrême est si impressionnant et déterminant*. Dans le système de représentation de Nebreda, le corps de l'artiste n'est pas une donnée extérieure à l'autoportrait.

À propos d'une mort-figuration : l'autoportrait, en tant que *double photographique*, porte atteinte, pour David Nebreda, à un « excès de réalité »²⁴⁸. La création du double, dans le contexte d'une « lutte à la vie à la mort contre la multiplication »²⁴⁹ doit donc être comprise comme un geste vers l'unité et non pas comme un accroissement de la réalité par la représentation :

Saint amputé de péché, de possibilité, de fiction, excès de réalité, j'ai évolué en allant de la perfection à la mort, fuyant de la perfection vers la mort, mais fuyant aussi, comme un animal de la mort vers la fiction d'une régénération, telles les putains assujetties à la fiction d'un désir impossible.²⁵⁰

Nebreda décrit le geste du *pratiquant*, tel qu'il se représente dans ses gestes de *réduction* ou d'*amputation*, et l'autre geste, traditionnellement associé à l'*artiste*, qui est tendu vers un accomplissement du sens. En effet, l'un des autoportraits de Nebreda s'intitule : « *Celui qui naît* »

²⁴⁷ Nebreda, 2006, *op. cit.*, 57.

²⁴⁸ *Ibid.*, 92.

²⁴⁹ *Idem.*

²⁵⁰ *Idem.*

stérile. Celui qui pour naître se stérilise. »²⁵¹. Nebreda aborde sa pratique de l'autoportrait (la production du négatif photographique) comme un geste régulier et répété de négation d'une existence vécue comme négation : « Comment l'observateur envisage-t-il la *négation qui se nie par suite de l'incursion dans une autre négation ?* »²⁵² Il n'y a pas ici de suprasensible (il est nié), mais un excès de sensible, que le geste artistique (auquel Nebreda refuse d'identifier sa démarche) réduit, morceau par morceau, en produisant des expressions négatives. Le pratiquant ne « conçoit pas l'idée de modèle »²⁵³, et nie la possibilité d'un corps de remplacement, en somme du corps photographique comme supplément :

L'autoportrait, comme la règle, est un chemin fermé qui aboutit à la vie ou à la mort mais reste fermé. Il semble qu'aucune putain de la régénération ne crache sur une succession de gestes potentiellement constitutifs de n'importe quoi ; elle crache sur un espace vide qui finit par convertir le culte de la fertilité en doute de l'ambidextre.²⁵⁴

L'autoportrait, cet étrange dédoublement (*doute de l'ambidextre*) n'est pas un geste de l'un vers le multiple, mais un geste du multiple vers l'un, car « [l]e pratiquant, stigmaté poreux, signe des sentences de mort ; sa signature, sa décision consacrent un *oui* en moins »²⁵⁵. Salom comme figure *consacre un oui en moins*. Il ne s'agit pas, dans le projet d'Espriu, de réparer la voix d'un mort, car ce mort n'a jamais été vivant.

J'ai traité dans d'autres chapitres du désir qui donne forme à l'absence, d'un élan à produire du sensible, produire des figures. Chez Espriu, ce n'est pas cela, mais c'est encore le désir. L'écriture ne construit pas, mais détruit peu à peu le modèle, ainsi que l'exprime Pierre Fédida : « L'écriture n'inscrit rien et est impropre à la fécondation. Elle *fabrique* en rendant visible ce qui ne peut, en vérité, être qu'entendu »²⁵⁶, et ce que d'autres siècles ont pu envisager comme une fécondité se trouve mis en scène dans un renversement. L'écriture est une stérilité.

²⁵¹ Nebreda, 2000, *op. cit.*, 107.

²⁵² Nebreda, 2006, *op. cit.*, 59.

²⁵³ *Ibid.*, 51.

²⁵⁴ Nebreda, 2004, *op. cit.*, 90.

²⁵⁵ *Ibid.*, 75.

²⁵⁶ Fédida, *L'absence* (Paris, Folio, 1978), 19.

Le problème d'Espriu est *dans* l'écriture. C'est encore le problème de l'éros. L'écriture poétique désigne, consciemment de la part d'Espriu, les problèmes du multiple, du sensible, qui sont la conséquence et la *prison*, écrivait Espriu, de l'écriture. La voix mort-figurée de Salom n'est pas la conscience poétique qui s'écrit, qui choisit de *s'emprisonner dans une lente chanson*, mais la conscience extériorisée, inscrite dans l'objet sans voix, dans un geste qui fait de la prosopopée une figure amoureuse.

Au premier degré, le poème érotique est une sublimation, comme le poème de mort. C'est pourquoi l'autoportrait de Nebreda est si déroutant ; il ne correspond pas à ce degré de la figuration ; il bouleverse tout en empêchant l'accès à ce qui bouleverse. Au second degré, le poème érotique sublime sa propre sublimation. L'échec du désir n'y est pas éprouvé en tant qu'épreuve du réel, mais représenté en tant que code ou en tant que référence. C'est une référence qui ne vise pas à faire lien.

Des yeux noirs dans l'autoportrait de Nebreda sont le reflet d'un regard qui n'est pas plus réel que son double. C'est pourquoi le photographe appelle ses autoportraits des *voix*²⁵⁷. Pour détourner l'attention de ce qui choque dans l'image. Le poème, comme la photographie, est une voix donnée à ce qui n'a jamais été là, et qui parle *comme s'il avait été*. L'autoportrait de Nebreda est une prosopopée, une voix donnée à un corps qui n'a jamais existé. Nebreda ne nous regarde pas. C'est une voix donnée à ce qui ne sera pas là dans l'avenir non plus, et qui mime son inscription dans la matière pour parler *comme s'il y avait un futur*. L'autoportrait de Nebreda est cette voix qui n'a pas fécondé le monde.

Le désir s'invente un absent, produit son absent pour survivre en tant que voix, au lieu de l'absent. Mais l'absent est une invention du désir. La dédicace à Salom en est l'inscription, car la mise à mort du double est le mouvement permettant le renversement du poème entier dans la prosopopée qui le rend lisible. Mais il faudrait arriver à penser que Salom ne remplace rien, qu'il ne désigne rien (ni le jeune Espriu ni la vie avant la guerre), mais qu'il pointe inlassablement en direction de l'événement de sa mort.

²⁵⁷ Nebreda, 2006, *op. cit.*, 58.

Cette voix que je lis, que j'entends, me hante. Je suis hanté, dès lors que je me trouve en présence d'une voix qui nie son modèle. Les morts sont parmi nous. Cette voix ne pointe pas vers le suprasensible, elle s'est détachée de son mort comme de la chaîne signifiante. Si l'on ne conçoit pas l'idée de modèle, que reste-t-il du désir ? Quel est ce silence de mort, ce Salom mort enterré dans le texte, mais qui n'est pas une abstraction, parce qu'il est mort un certain jour, une certaine heure ? :

[C]'est au nom du modèle – qui implique toujours la négation de toute évidence, dans la mesure où cette réalité permet de penser à une chose différente, étant par conséquent *imparfaite* comme le sont toutes les évidences imaginables – que le fantasme – qui toujours s'appelle perfection, *Dieu*, impossible, autre chose, qui s'appelle surtout espérance – se nourrit exclusivement d'erreurs.²⁵⁸

Nourrie d'erreurs, la figuration est peut-être le geste stérile par excellence, parce que sa stérilité est révélée par chaque geste de signification. Son inefficacité s'affirme comme condition du désir, condition de l'écriture. La prosopopée d'Espriu – poème entier – s'est inventé un mort, un absent, un impensable à la mesure de son désir. C'est l'éros littéraire à rebours, renversé par la mise en scène de la mort telle qu'elle participe des représentations de l'écriture. La mort, comme image, a pris toute la place de l'absence, mais c'est bien d'absence dont il est toujours question, et non pas de *perdu*.

« *Le cadavre de la langue* »

Les vieux rêves sont changés en petite voix. L'éros d'Espriu, dépouillé de ses images, ne transite pas par les choses sensibles de ce monde, mais par les objets du poème. Le cerf, la barque, le cyprès, *le feu prochain des pampres*²⁵⁹, dans le village imaginaire de Sinera, sont évoqués en tant que spectres sans référents, en tant que figures littéraires déracinées du monde. Est-ce le résultat d'un regard ?

²⁵⁸ *Ibid.*, 56.

²⁵⁹ « La barca pren ribatge / en la pau de Sinera, / on velles mans reposen / sota vells arbres. / L'estiu tardà s'allunya / del foc proper dels pàmpols, / quan jo només espero / hores passades. » (Espriu, 2013, *op. cit.*, 172). « La barque accoste dans la paix de Sinera, où de vieilles mains reposent sous de vieux arbres. L'été tardif s'éloigne du feu prochain des vignes, quand je n'espère que des heures passées. »

Il n'est pas question d'espoir ; le poète porte d'autres vêtements : « Fixes, ben lises, / blancs vestits de la nostra / desesperança »²⁶⁰. Sinera est une construction langagière posée sur une absence. Ce qui s'absente n'a jamais existé, mais Sinera, la figure, imite le supplément. Ce qui s'absente est le lieu d'où provient la parole du poète, de son *voir pour parler*. Chaque évocation de Sinera pointe vers ce lieu qui n'est pas réel. Sinera se présente comme l'image miroir du village d'Arenys de Mar que pleure Espriu. Sinera imite la surface du miroir et ne me renvoie que l'image d'une ruine. Un contexte d'énonciation tombe chaque fois, à l'évocation de Sinera²⁶¹.

Je retourne à la chambre où les projections de la psyché n'atteignent plus le lieu littéral, la source (*Éros en personne*), mais le moment d'une rupture avec ce lieu. Le langage répète et met à distance cette expérience. Espriu a créé Sinera en tant qu'espace fantomatique. Sinera est la source tarie de la parole. En son cœur, le cimetière est un lieu de captivité ; enserré par ses murets de pierre, dominé par les hauts cyprès, il rend compte d'un temps retourné sur lui-même, topographie du deuil. Comme dans la lamentation, les contextes regrettés et les contextes du chant se superposent.

Dans son poème, Espriu convoque de nombreuses fois des figures référant aux événements douloureux de l'histoire juive. Dans *La pell de brau*, le poète s'adresse à la péninsule ibérique en la nommant *Sefarad*. Nombre de poèmes représentent tout à la fois la Catalogne de la dictature franquiste et la chute du Temple²⁶². Au-delà d'une identification du destin des Catalans à celui des Juifs, le poème de deuil agrège les contextes à pleurer. Il faut, pour être efficace, que la lamentation pleure *autre chose* que ce qu'elle pleure.

²⁶⁰ Espriu, 2013, *op. cit.*, 461.

²⁶¹ Chaque évocation du lieu, dans les poèmes du *Cementiri de Sinera*, décode l'anagramme Sinera. Sinera inversé devient Arenis, Arenys, puis Arenys de Mar. La référence me conduit, non pas à un lieu réel dont Sinera serait la métaphore, mais à un lieu tout aussi imaginaire que sa figure. Chaque évocation est une chute du lieu d'où provient la voix. Le lieu est *évoqué*, arraché de la voix, comme on dit d'une bouche qu'elle est édentée. Voir Anidjar, 2002, à propos des écrits d'Al-Andalus et de la disparition du contexte de l'énonciation.

²⁶² voir les poèmes « Assaig de Càntic en el Temple » et « Inici de Càntic en el Temple », ainsi que le recueil *La pell de brau*.

À propos de l'archive sépharade des chants sur la mort, Paloma Díaz-Mas décrit le rôle des *endechaderas*, des pleureuses professionnelles qui chantent la mort des enfants en jouant le rôle des mères au lieu des mères²⁶³. Des chants sur la destruction du Temple, par exemple, sont traditionnellement produits pour accompagner la mort d'une personne²⁶⁴. La voix du chant n'est pas la voix de la chanteuse, et l'objet de la lamentation ne coïncide pas avec l'objet qui est pleuré. Afin de mieux comprendre cette problématique, voici un extrait d'une *endecha* sépharade intitulée *Aljamí Honrados*, et qui met en scène, à la manière de Sinera, le contexte inabordable du chant :

– « La ropa de Pascua
sacaïla al solare,
con la pez y la resina,
mi madre, lo safumare.

Cuando queráis vender mis ropas
no las vendáis en esta villa :
lo mercarán mis iguales,
lo sacarán en ajuar y en arjadía,

lo mirará mi madre,
se le doblará el pesare. »²⁶⁵

Aljamí honrados est une prosopopée. Le fils mort demande à la mère de parfumer ses vêtements dans un jardin. Il lui demande de *sortir* le vêtement, puis il *vous* (l'auditoire du chant) demande de ne pas le vendre, afin de protéger la mère de sa vision, et ainsi d'un chagrin plus aigu. Le chagrin, à la vue du vêtement, serait *doublé* comme un vêtement peut l'être. Qu'est-ce que le vêtement d'un mort ? Ne les montrez pas au village, ma mère en souffrira. Offrez-les ailleurs, loin, revêtez-les d'un autre sens afin qu'ils ne désignent plus mon absence, dit le mort. La prosopopée pointe vers l'objet unifié dont elle est la voix donnée. Elle l'absente

²⁶³ Díaz-Mas, « Sephardic Songs of Mourning and Dirges », dans *European Judaism: A Journal for the New Europe*, vol. 44, no. 1, 2011, 90.

²⁶⁴ *Idem*.

²⁶⁵ Alvar, *Endechas judeo-españolas* (Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982), viia. « Le vêtement de Pessah, sors-le dans le jardin; avec la résine et la poix, ma mère, parfume-le. Quand vous voudrez vendre mes vêtements, ne les vendez pas dans ce village : mes pairs les achèteront, ils les offriront comme dot et comme cadeau de mariage. Ma mère le verra, et cela doublera son chagrin. » (Ma traduction.)

irréremédiablement en donnant l'illusion d'une présence. Mais l'objet est absent, de tout temps absent. Le chant de deuil est ainsi, comme les vêtements survivant aux morts :

Nous avons apprécié et perçu ce qu'enseigne la solennité qui émane des vêtements d'un faible trépassé, de leur impossible réemploi. Il y a des années que nous n'avons pas acheté un seul vêtement. Comment pourrions-nous nous dépouiller de l'utilité du faible ? Comment éviter qu'on nous dépouille de nos vêtements une fois morts ? Momentanément ranimés par ce combat, mais nus, comment pourrions-nous décliner l'honneur de cette fatigue, notre faiblesse de pré-morts, notre tendance à l'inclination, notre posture assise face à un siège ? Comment pourrions-nous espérer – assis, observés, découverts dans la honte de notre utilité – ce triomphe multiple et imminent de la mort ?²⁶⁶

Nebreda témoigne ici ironiquement du « sentiment-réflexe de fatigue due à l'absence de l'autre moitié »²⁶⁷ en tant que condition de tout un chacun. Il assimile de cette façon son « impossibilité d'être assis »²⁶⁸ à la perte ou l'absence de ce *sentiment-réflexe* qui fait ressentir l'absence comme un manque. Les vêtements de morts permettent à Nebreda de mettre en scène une attitude face à l'absence, qui n'est pas la sienne. En éloignant le vêtement suffisamment de son mort, il cessera de le signifier, de pointer vers son unité impossible, et signifiera *autre chose*.

Des voix font référence à autre chose qu'à elles-mêmes. Elles jaillissent d'un lieu qui n'est pas le leur. Ce qui importe dans la lamentation, ce n'est pas de combler l'absence, mais bien de la pleurer. L'affect se dégage d'un *geste de restitution* qui ne restitue pas. Le vêtement du mort, portant alors un autre sens, renverse la douleur de la mère dans l'auditoire du chant pour l'alléger.

Le poème, quant à lui, superpose les lieux, ainsi que les désastres personnels et collectifs. Chanter Sinera – car Sinera verse toujours dans un autre désastre – signifie perdre la voix, perdre le contexte de la voix. La disparition de ce lieu dessine un autre contexte. Ce contexte du chant de mort, c'est la mère. C'est la langue maternelle. Le chant de mort est

²⁶⁶ Nebreda, 2004, *op. cit.*, 54-55.

²⁶⁷ *Idem.*

²⁶⁸ *Idem.*

endeuillé par la disparition à venir de la langue maternelle, que je pleure au-delà de la menace de sa disparition, comme si elle était déjà morte.

Espriu a mort-figuré l'écriture pour conjurer un mauvais sort jeté sur sa conscience. Une prise de conscience : la parole sonde le lieu d'où elle provient, et qui demeure infigurable. Ce lieu est pour ainsi dire le contraire d'un lieu, car « un poème n'a rien à raconter, ni rien à dire : ce qu'il raconte et dit est ce à quoi il s'arrache comme poème. »²⁶⁹ La mort de Salom représente cette prise de conscience, ce renversement du sens de l'expression poétique : le poème ne trouve pas d'issue dans le vivant, mais dans l'absence qui est inscrite en lui comme un événement répété. Ceci peut être revendiqué. Le poème, périssable, appartient en toute chose au sensible. Selon Jacques Derrida, le poète est celui

qui a affaire en permanence à une langue qui se meurt et qu'il ressuscite, non pas en lui rendant une ligne triomphante, mais en la faisant revenir parfois, comme un revenant ou comme un fantôme : il réveille la langue et pour faire vraiment *à vif* l'expérience du réveil, du retour à la vie de la langue, il faut être tout près de son cadavre.²⁷⁰

Exactement comme dans le propos de Derrida, le poème d'Espriu rejoue la mise au sépulcre du langage, de toute langue, figurée par le catalan, et sa résurgence en tant que fantôme. Le poème sur le mode de la prosopopée est cette voix donnée à l'absence d'une voix. Quelque chose *parle*, mais ce n'est pas moi, et la voix ne révèle pas sa source : « La veu no pot / endevinar / quin és el nom / entre tants morts. »²⁷¹ Entre le poète et sa langue mort-figurée s'ouvre alors une distance infranchissable. La parole détachée de son lieu d'énonciation fonde la prosopopée.

Espriu rassemble dans son poème des mots-reliques comme des vêtements de morts, ceux-là qui n'entrent plus dans le discours figuratif qui fait lien avec le réel. L'« or misteriós del meu vell català »²⁷² est une relique fichée dans le poème, un reste portant le « souvenir de l'être

²⁶⁹ Lacoue-Labarthe, 2015, *op. cit.*, 33.

²⁷⁰ Derrida, « La langue n'appartient pas », dans *Paul Celan*, (Paris, revue Europe, 2001), 91.

²⁷¹ Espriu, 2013, *op. cit.*, 49. « La voix ne peut pas deviner quel est le nom entre tant de morts ».

²⁷² *Ibid.*, 208. « or mystérieux de mon vieux catalan »

dans sa totalité »²⁷³, témoignant du désir d'en « conserver *quelque chose* »²⁷⁴ dont la signification serait renversée, car « la relique est l'objet par lequel se produit et auquel se rapporte le passage d'une signification dans l'autre »²⁷⁵. Les « [b]rins de paraules, filagarses / d'un mot a miques i a bocins »²⁷⁶, sont des reliques de la langue. Espriu les évoque dans des énumérations :

Sols queden uns noms :
arbre, casa, terra,
gleva, dona, solc.

Només fràgils mots
de la meva llengua,
arrel i llavor.

La mar, el vell pi,
pressentida barca,
la por de morir.²⁷⁷

Ces mots-reliques ne permettent pas l'anamnèse, ne refondent pas le lieu d'énonciation ou l'objet absent auquel la voix – la prosopopée – fut donnée, pas plus qu'ils ne remplissent la fonction de figure dans l'écriture telle qu'elle est traditionnellement assimilée à la métaphore érotique, mais elle produit autre chose, comme un autre regard sur le poème :

Molins de Sefarad :
esdevindran els somnis
poc a poc reals.

Molí de vent, molí de sang :
cal moldre fins els ossos,
perquè tinguem bon pa.

Baixem, per les paraules,
tot el pou de l'esglai :
ens pujaran mots fràgils

²⁷³ Fédida, 2005, *op. cit.*, 76.

²⁷⁴ *Idem.*

²⁷⁵ *Ibid.* : 78.

²⁷⁶ Espriu, 2013, *op. cit.*, 430. « Brins, effiloches d'un mot en éclats et en morceaux »

²⁷⁷ *Ibid.*, : 210. « Seuls restent quelques noms : arbre, maison, terre, glèbe, femme, sillon. Que des mots fragiles de ma langue, racine et semence. La mer, le vieux pin, barque pressentie, la peur de mourir. »

a nova claredat.²⁷⁸

Espriu dort dans le lit de son vieux catalan mort pour le voir revenir en tant que totalement autre, parole d'un autre. Le reliquat, cette langue ressuscitée du poème, réunit les « objet[s] par le[s]quel[s] se produit et au[x]quel[s] se rapporte le passage d'une signification dans l'autre » : le poème apparaît, « singbarer rest »²⁷⁹, *restable chantable*.

Chez Espriu, la chose peut paraître étrange. Pourquoi ce poète en quête de l'unité s'efforce-t-il de *moudre les os finement*, et de déposer dans son poème comme autant de brins les mots arrachés à la langue mort-figurée ? Chez lui, la mort de la langue a *déjà* eu lieu. Espriu écrit *après* la disparition ou *autour* de la disparition ; il est le créateur du catalan spectral. Dans un poème, il écrit : « hem viscut per salvar-vos els mots / per retornar-vos el nom de cada cosa »²⁸⁰. Que signifie sauver les mots ? Les mots sont le résidu, les objets partiels arrachés à une parole qui ne s'inscrit jamais, parole qui dirait en un éclair l'expérience à la source de l'expression, expérience qui, chez Espriu, est celle d'une mort fulgurante.

Cette mort n'est pas nouvelle. La mort de Béatrice dans *Vita Nova* exacerbe l'érotique de l'écriture. C'est une représentation de l'écriture qui me rapproche encore plus du désir, de son économie, car elle donne une proportion plus grande à la mise en scène du manque. Peut-être que cela concerne, de Dante à Espriu, l'expérience singulière du poème. Salom est un prosateur mort pour le poème. Le poème se trouve au lieu d'une syncope du langage. Cette représentation de l'écriture du désir ne concerne pas la prose. Quand je parle de prose, c'est, dans une idéalisation, en tant que métaphore de la langue comme lieu habitable, comme lieu continu de parole. Et le poème n'habite pas.

²⁷⁸ *Ibid.*, 350. « Moulins de Sefarad : les rêves deviendront peu à peu réels. Moulin de vent, moulin de sang : il faut moudre les os finement pour avoir un bon pain. Nous descendons, par les mots, tout le puits de l'effroi. Les mots fragiles nous hisseront vers une nouvelle clarté. »

²⁷⁹ Celan, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, éd. bilingue, trad. Lefebvre (Paris, Gallimard, 1998), 243. Le renversement de sens auquel la relique donne lieu rappelle le *tournant du souffle* de Paul Celan, ce mouvement qui renverse, interrompt le discours pour faire du langage l'« extériorité radicale que Celan nomme 'parole' ou 'mot' » (Cohen-Lévinas, *Le devenir-juif du poème* [Montréal, PUM, 2015]). Le poème quitte (*tournant du souffle*), mais emporte avec lui un *reste*.

²⁸⁰ Espriu, 2013, *op. cit.*, 141. « nous avons vécu pour vous sauver les mots, pour vous rendre le nom de chaque chose »

Que signifie alors *être tout près de son cadavre*, du cadavre de la langue ? Le système de figuration du poème d'Espriu articule des figures à l'intérieur du poème. Le poème n'a pas de lien signifiant avec le réel, mais il offre l'illusion de la mimésis. Ainsi, la langue n'est pas ce que je crois. Le poète pleure la langue catalane comme si elle avait déjà existé. Elle est de cette façon, dans le poème, une ruine qui n'a jamais été autre chose qu'une ruine :

Has rigut, i sóc aigua,
repòs de terra, l'aire
recordat. D'un silence
novíssim, ara neixo,
lliure a la fi del cercle
obsessiu de les coses.
No hi ha veus, ni vells rostres,
ni ja desig d'imperi
o de saber. Sols dura
la nit, nit cavalcada,
militar, i suportó
abismes, esperances
de claror, de sentir-me
només flama, centaure.²⁸¹

Dans ce poème, « *Senyor de l'ombra* », la voix vient du silence, à la *fin du cercle obsessif des choses* ; le poète met en scène un désir qui a épuisé les objets sensibles. Il n'y a plus *ni voix ni désir*, car le désir a atteint son objet nuit. Dans l'horizon du poème intégral, c'est la nuit littéraire, ce n'est pas le contraire du jour, pas le contraire de la parole, pas une nuit qui a pour modèle la parole humaine et qui est son contraire. C'est la nuit d'un renversement de la clarté dans le lieu du poème. C'est le silence de la voix du poème, l'interruption de la prosopopée.

Toutefois, ce qu'Espriu représente, cette nuit du *Seigneur de l'ombre* n'est pas encore venue – il n'y aurait pas de poème – mais elle est mise en scène comme un vœu. *Captif du cantique*, Espriu se projette dans la *fin du labyrinthe* comme dans la fin du désir. Il va vers l'éblouissement qui féconde son geste mais qui est le lieu en creux, l'instant où l'effort du poème n'est plus à faire. Il se projette dans cette fin par un adieu répété.

²⁸¹ Espriu, 2013, *op. cit.* 251. « Tu as ri et je suis eau, repos de terre, l'air remémoré. Je nais d'un silence tout neuf, libre à la fin du cercle obsessif des choses. Il n'y a pas de voix, ni de vieux visages, ni même le désir d'emprise ou de savoir. Seule dure la nuit, nuit chevauchée, militaire, et je supporte des abîmes, des espoirs de clarté, me sentir seulement flamme, centaure. »

La nuit représentée est une citation de la nuit du poème. Elle est une nuit *chevauchée*, *militaire*, c'est-à-dire une nuit encore chargée d'images. Espriu dans cette nuit partielle supporte les images et résidus d'une absence sans objet. Chaque mot, *flamme*, *nit*, est arraché à la langue idéalisée, à la langue abstraction. Il pourrait appartenir au poème d'Espriu comme au conte d'Apulée.

La figuration est une « amputation de tout le reste »²⁸², écrit Nebreda. Inscire, creuser des mots dans l'absence, est un geste négatif fait à la négation de la matière qui est niée, parce qu'idéalisée. Pour Nebreda, cela s'appelle *stigmat* : négation de la négation qui se donne à lire comme « l'excès indiscutable de réalité d'une peau à l'envers, la croûte de la révélation »²⁸³. Tel est l'éros de Salvador Espriu : une pensée de l'écriture, c'est-à-dire, la négation de la négation de l'objet du désir, et, inversement, la projection d'une psyché qui n'a de forme que celle de l'objet du désir, de ce désir sans repos, hanté par l'objet qu'il cherche, dissimule et invente.

Entorn
de l'eix
del buit,
al ball,
mai cap
repòs,
tampoc
sentit.
Potser
només
l'esglai
d'un crit.
Llunyà,
confús,
ofec
de planys.
Al món
de dalt,
per fins
lleganys,
el sol
es pon,

²⁸² Nebreda, 2006, *op. cit.*, 69.

²⁸³ *Ibid.*, 69.

ja ve
la nit.
Damunt
el fort
support
del gel,
es va
dreçant
a poc
a poc,
com un
llarg dit
que romp
el cel,
aquest
meu fosc,
pensat,
subtil,
amarg,
estrany,
pervers
malson.²⁸⁴

²⁸⁴ Espriu : 451-452. « Autour de l'axe du vide, au bal, jamais aucun repos ni sens. Peut-être seul l'effroi d'un cri. Loin, confuses, plaintes étouffées. Dans le monde d'en haut, en fines nuées, le soleil se couche, vient la nuit. Au-dessus du fort support de la glace, se dresse peu à peu, comme un long doigt qui rompt le ciel, mon sombre, pensé, subtil, amer, étrange, pervers cauchemar. »

Conclusion : vers le jardin

Faut-il briser, chaque fois qu'il se reforme, tout élan vers le Jardin, chasser le plus faible de ses reflets ? Plutôt, ceux-ci, les saisir en leur rapide passage, sous toutes leurs formes (variables selon les temps, les lieux, les natures), les maintenir tant bien que mal, aveuglément, n'importe quelle leur au mur d'une prison étant bienfait...²⁸⁵

Philippe Jaccottet

Le désir de Salvador Espriu, pointant en direction du *monde d'en haut* et de ses *fines nuées* au couchant, est un *sombre, pensé, subtil, amer, étrange, pervers cauchemar*. Ce que le poète hanté, saisi par des bribes, des reflets, ce que le poète cherche n'existe nulle part. Il n'y accède pas vivant, n'y accède pas entier. Telle est la parole d'un personnage de la littérature catalane dans lequel je reconnais Salvador Espriu, celle du prisonnier dans *La mort i la primavera*, le roman de Mercè Rodoreda, souvent considéré comme une représentation de la répression franquiste; telle est la parole du prisonnier enduit de miel et foisonnant d'abeilles, et qui dit à l'adolescent du récit, figure du lecteur : « Mai ningú no ha vist una ombra i ningú no sap si el poble d'aquests homes és un poble o és un núvol... Però els guaites vigilen i el que vigilen no és enlloc... »²⁸⁶

Le prisonnier de Rodoreda tient une parole singulière dans le monde réduit à une parole unique. Le village de *La mort i la primavera* est hanté par les cycles de la vie et de la mort, par la contamination réciproque de la mort et de la vie, ce cauchemar du monde d'en bas. La prison du prisonnier de Rodoreda, comme celle de Ramon Llull, est une prison d'amour. C'est pourquoi une fois sa cage retirée par les villageois, le prisonnier de Rodoreda demeure replié sur lui-même, les membres saisis par le fantôme de la cage.

²⁸⁵ Jaccottet, *op. cit.* 97.

²⁸⁶ Rodoreda, *La mort i la primavera* (Barcelone, Club Editor, 2018), 111-112. « Jamais personne n'a vu une ombre et personne ne sait si le village de ces gens est un village ou un nuage... Mais les gardent surveillent et ce qu'ils surveillent n'existe nulle-part. » (Ma traduction.)

Peur et désir vont de pair, ainsi que dans le conte d'Apulée. Le corps invisible du daimôn, dans la stance d'amour, inspire à la psyché les images les plus terrifiantes, et avec les images nombreuses le désir de les substituer à une seule, littérale.

Ce que je cherche, à mon tour, éros et poésie, n'appartient pas au poème que je lis. Lire, c'est chercher au mauvais endroit ce que l'on ne peut trouver qu'au mauvais endroit, car la lecture, cette lecture du poème d'Espriu, est orientée, jusqu'à l'inquiétude, vers *autre chose*.

Chez Espriu, le poème est *caminant*, en marche, jusqu'à la *fin du labyrinthe*²⁸⁷. Tout le poème est en marche, dans un mouvement qui transforme, cache, révèle, emprisonne, file, cherche, accueille, *éloigne les mots* :

Esdevindrà la tarda,
cérvol, mort amagada.

Or, personera llum
als palaus de l'aranya :
claror de sol ponent
a poc a poc filava.

El corn del caçador
em cerca per la llarga
ferida de la set
en el mirall de l'aigua.

Com els ulls de la nit
m'acollien, em saben!
Molt lentament el glaç
allunya les paraules.²⁸⁸

Le poème du cerf, le cyprès et la barque de Sinera, les mots *glaç, boira, arbre* et *ningú*, bref, tout ce qui est sous mes yeux, répétitivement d'un poème à l'autre, est comme sauvé du texte que je ne lirai jamais, sauvé de ce qui ne sera jamais un texte.

²⁸⁷ Je fais référence aux titres d'Espriu : *El caminant i el mur* et *Final del laberint*.

²⁸⁸ Espriu 2013 : 307. « L'après-midi deviendra cerf, mort cachée. Or, lumière prisonnière des palais de l'araignée : elle filait peu à peu la clarté de soleil couchant. Le cor du chasseur me cherche dans la large blessure de la soif, dans le miroir de l'eau. Comme les yeux de la nuit m'accueillaient, qui me connaissent ! Très lentement la glace éloigne les mots. »

Espriu est exemplaire de l'éros littéraire dès lors qu'il fait référence à cette parole qui n'en est pas une, à cette absence au-delà et en deçà de la parole, à laquelle il réfère comme au lieu d'où vient et où va son désir. Pour envisager ce non-texte, il fallait le texte qui me propulse dans sa direction. Il n'y a pas autre chose ; c'est pourquoi j'ai choisi de mener une lecture qui sauvegarde le désir. Pour échouer suffisamment, mais pas entièrement, enfin pour saisir le poème dans son élan vers ce qu'il n'est pas.

Le poème d'Espriu cherche son moment et son lieu de disparition ; il faut le saisir quand il passe. Il est en perpétuel mouvement en en perpétuelle accumulation, superposition des traces. L'inscription de la pensée se rapprochant le plus du poème d'Espriu est le jardin. C'est le poème à l'état de friche : « Arrencaven els ceps, han cremat els sarments, / damunt la terra bona s'estenia l'erm »²⁸⁹. La friche, dans le poème, est l'ensemble des métaphores, des expressions de la tradition, des références littéraires et culturelles, des restes de l'histoire humaine, restes de la lecture après la mort, restes des poèmes et de leur marche et sillons dans la terre : « Mentre m'envelleixo en el llarg esforç / de passar la ratlla demunt els records, / he mirat aquesta terra. »²⁹⁰

Il importe de lire dans la friche ce qu'elle aurait pu être et ce qu'elle ne sera jamais, ce qu'elle a été et ce qu'elle sera, dans un acte de lecture susceptible de faire apparaître le jardin, c'est-à-dire le lieu où s'inscrit la pensée. Ainsi que l'explique le jardinier Gilles Clément, la friche, si on l'abandonne à son mouvement naturel, devient toujours une lande ou une forêt.²⁹¹ La tension du poème-friche d'Espriu, entre poème et poésie, est semblable à celle qui mobilise l'humain face à la friche.

La lecture et l'écriture du poème consistent à retenir la lande et la forêt dans une forme, sans quoi tout poème devient une lande ou une forêt. Il devient l'impensé. Tout poème est tendu entre l'intervention humaine et le foisonnement par lequel les bords de tous les poèmes

²⁸⁹ *Ibid.*, 391. « Ils arrachaient les vignes, ont brûlé les sarments; sur la bonne terre s'étendait la friche. »

²⁹⁰ *Ibid.*, 406. « Tandis que je vieilliss dans le grand effort de passer le soc dans les souvenirs, j'ai regardé cette terre. »

²⁹¹ Clément, *Où en est l'herbe ? Réflexions sur le Jardin planétaire* (Paris, Actes Sud, 2006), 25.

se rejoignent et se perdent les uns dans les autres. Clément a dans son domaine, formulé le concept de « jardin planétaire »²⁹², alors que nous mobilisons quelquefois le concept de littérature mondiale.

Voici un jardin qui est bien autre chose que le monde en miniature, autre chose que l'œuvre d'un jardinier-dieu. S'il était un jardin, le poème d'Espriu serait travaillé par la vie et par la mort, et surtout par leur réunion dans la pourriture et dans la fleur. Il est travaillé, le poème, par les processus de création et de destruction ; il saisit ensemble le vivant et le périssable, l'invisible et le visible. Je termine ce mémoire avec l'image du jardin pour rassembler en moi un autre élan. Le jardin remplace la rétrospection, le bilan, la conclusion définitive.

Si les friches de Gilles Clément « ne se réfèrent à rien qui périsse »²⁹³, mais « s'adonnent à l'*invention* »²⁹⁴, le poème d'Espriu, comme je l'ai démontré dans le quatrième chapitre, ne réfère pas au monde disparu, mais figure la disparition au second degré, mimant la mort et d'abord celle de la langue catalane. Espriu prend appui sur les mots de la langue catalane pour s'élancer vers l'objet de son désir : cette parole sans inscription où réside la fin du désir. Il met en scène cette propulsion à partir du monde sensible en découpant, enchaînant, transcrivant quelques lisières de mots de sa langue, les *paranles*. Les listes sont nombreuses dans le poème ; ce sont des listes jamais exhaustives, car toujours chargées de désir. Si la parole unique est inentamée, le flot des *paranles*, lui, est jugulé avec des formes, des figures : celles de l'énumération, de la répétition, celles de la métaphore et de la comparaison.

Ainsi, se donne à lire dans le poème l'intervention poétique sur le foisonnement de ces mots catalans, mots d'une langue, et périssables, promis à la disparition. L'absence (de cette parole sans langue, sans extériorisation) éclaire la fonction de la métaphore, la met en lumière en tant que processus. Cet éclairage porté sur le discours figuratif est le fait de l'écriture évoquant l'absence, et le lieu du poème d'amour. Il est le lieu du Cantique des Cantiques que Robert Alter nomme, bien à propos, le « jardin de la métaphore »²⁹⁵ :

²⁹² Voir Clément, 2006.

²⁹³ *Ibid.*, 28.

²⁹⁴ *Idem.*

²⁹⁵ Alter, *L'art de la poésie biblique*, trad. Leroy et Sonnet (Bruxelles, Lessius, 2003), 249.

Il faut noter que dans le Cantique des Cantiques, le processus de figuration se trouve souvent mis à l'avant-plan : lorsque le poète s'apprête à recourir à une image et, par elle, à faire ressortir un trait du référent, il attire l'attention sur l'acte même de comparer, sur l'artifice de la représentation métaphorique.²⁹⁶

Par l'entremise de la métaphore érotique, je vois l'écriture se lire et la lecture s'écrire. Je vois ainsi la recherche, lecture et écriture. Au-delà du lexique amoureux, l'éros littéraire, puisqu'il n'est lisible que dans les mouvements qu'il engage, représente l'élan par lequel le littéraire s'éclaire, se rêve et se pense lui-même. La scène d'écriture d'Espriu, je l'ai fait valoir, est la scène du labyrinthe, la *captivité du Cantique*, c'est-à-dire la voix rendue captive par le chant, par l'utopie du chant, de la parole inarticulée, qui ne s'inscrit jamais. Le reste à lire est une série d'épreuves, de *balbutiements*, écrit Maria Zambrano. Inscrire l'écriture dans un itinéraire spirituel, comme dans une quête amoureuse, c'est déjà écrire l'écriture, rendre lisible le geste et son effort, comme Dante écrit et commente les sonnets de *Vita Nova*, comme Ramon Llull rédige une métaphore morale pour chaque jour de l'année, comme Espriu, tout en préservant le désir, prend soin de construire, poème après poème, son œuvre en forme d'arbre²⁹⁷.

J'avais pour projet de lire les traces de l'éros d'Espriu, de me saisir du poème d'Espriu, de m'élaner en lui, depuis sa matière pour réfléchir à l'éros du poème. L'éros littéraire est la pensée : dans la littérature, depuis sa matière. Le désir qui fait passer le texte *derrière les yeux*, comme écrit Bernard Noël à propos du regard, nous dit que le texte a quelque chose d'illisible, et que ce non-lisible est la pensée. Le poème qui pense se rend aveugle ; c'est la psyché pourvue d'une lampe. Qu'est-ce qu'un jardin qui pense ? Le jardin est pour la pensée une façon de s'enraciner encore, de conserver l'assise dans le sensible qui promet la pensée.

Les morts de *La mort i la primavera* sont « enterrés » dans les arbres de la forêt-cimetière et leurs bouches sont remplies de ciment pour que l'âme ne s'échappe pas²⁹⁸. Avec une hache, les villageois tranchent le tronc de haut en bas, puis insèrent celui ou celle qui va mourir dans l'arbre, l'étouffent avec du ciment avant de « refermer » l'écorce. La hantise du désir dans la mort s'exprime dans cet étrange rite : la peur de ce qui n'est pas là – cette âme échappée de la

²⁹⁶ *Ibid.*, 260.

²⁹⁷ En forme d'arbre séfirotique. Voir Delor, 2014.

²⁹⁸ Voir Rodoreda, 2018.

bouche du mort – et qui saisit les sens. « La por del desig se'ls menja »²⁹⁹, dit le prisonnier de Rodoreda, car les vivants presque morts épuisent leur vie dans les arbres-livres que plus personne n'ouvre, sinon, ici, le poète Espriu :

És acabada la mort de l'arbre,
amb la destrat ja tallaves el tronc.
És acabat el vell dolor de l'arbre,
i te l'enduies a fer-ne gran foc.

Caves la terra esdevinguda eixuta,
on s'assecaven les arrels del plor.
Caves endins de les teves paraules :
no saps trobar-ne la canço.³⁰⁰

²⁹⁹ Rodoreda, *op. cit.*, 112. « La peur du désir les dévore ».

³⁰⁰ Espriu, 2013, *op. cit.*, 312. « La mort de l'arbre est terminée, avec la hache tu coupes déjà le tronc. La vieille douleur de l'arbre est terminée, et tu en feras grand feu. Tu creuses la terre devenue sèche, où s'asséchaient les racines du pleur. Tu creuses dans tes mots : tu ne sais pas trouver la chanson. »

Bibliographie

1. Œuvre primaire (éditions consultées)

Espriu, Salvador. 2013. *Poesia*, edició del Centenari, Barcelone : labutxaca.

Espriu, Salvador. 1992-2015. *Obres completes. Edició crítica*, dir. Rosa Delor i Muns et al., 16 v., Arenys de Mar : Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu et Barcelone : Ed. 62.

1. 1993. *Israel*, dir. Delor i Muns, Rosa.
2. 1992. *El doctor Rip*, dir. Delor i Muns, Rosa.
3. 1998. *Laia*, dir. Gavagnin, Gabriella et Martínez Gil, Víctor.
4. 1998. *Aspectes*, dir. Gavagnin, Gabriella et Martínez Gil, Víctor.
5. 1997. *Miratge a Citera. Letizia. Petites proses blanques. La pluja*, dir. Edo, Miquel.
7. 2002. *Fedra. Una altra Fedra, si us plau*, dir. Edo, Miquel.
8. 1994. *Antígona*, dir. Jori, Carmina. et Miralles, Carles.
9. 2015. *Les cançons d'Ariadna*, dir. Gavagnin, Gabriella et Martínez Gil, Víctor. Notes i introducció hermenèutica, Delor i Muns, Rosa.
10. 2002. *Cementiri de Sinera. Les hores. Mrs. Death*, dir. Veny-Mesquida, Joan Ramon
11. 1995. *Primeria història d'Esther*, dir. Bonet, Sebastià.
12. 2008. *El caminant i el mur. Final del laberint. La pell de brau*, dir. Delor i Muns, Rosa et Gassol Bellet, Olívia.
13. 2006. *Llibre de Sinera. Per al llibre de salms d'aquests vells cecs. Setmana santa (2006)*, dir. Cerdà, Jordi.
14. 2000. *Ronda de mort a Sinera. Les veus del carrer, D'una vella i encerclada terra*, dir. Santamaria, Núria.
15. 1996. *Les roques i el mar, el blau*, dir. Jori, Carmina et Miralles, Carles.
18. 2001. *Les ombres. Proses de «La Rosa Vera». Altres proses disperses*, dir. Gavagnin, Gabriella et Martínez Gil, Víctor.
- Annexe 1. 1995. *Enquestes i entrevistes. 1933-1973*, dir. Reina. Francesc.
- Annexe 2. 1995. *Enquestes i entrevistes. 1975-1985*, dir. Reina. Francesc.

Espriu, Salvador. 1985-1990. *Obres completes*, éd. Vallverdú, Francesc, 5 vol., Barcelone : Ed. 62.

- I. 1985. *Poesia, 1*.
- II. 1987. *Poesia, 2*
- III. 1988. *Narrativa, 1*.
- IV. 1989. *Narrativa, 2*.
- V. 1990. *Teatre*.

Espriu, Salvador, 1963. *Obra poètica*, Barcelone : Alberti.

2. Littérature secondaire sur Salvador Espriu

Abelló, Montserrat. 2004. « La incomprensió, el desamor », dans *Lectures de Salvador Espriu*, éd. Torner, Carles, Barcelone : Proa.

Abrams, Sam. 2004. « Una ars poetica divina i humana », dans *Lectures de Salvador Espriu*, éd. Torner, Carles, Barcelone : Proa.

Alzamora, Sebastià. 2004. « L'únic poema d'amor de Salvador Espriu », dans *Lectures de Salvador Espriu*, éd. Torner, Carles, Barcelone : Proa.

Batista, Antoni. 1985. *Salvador Espriu : itinerari personal*, Barcelone : Empúries.

Bensoussan, Albert. 1991. « Les heures », dans Espriu, Salvador. *Cimetière de Sinera*, éd. bilingue, Paris : José Corti.

Boyer, Denise. 1991. « Cimetière de Sinera », dans Espriu, Salvador. *Cimetière de Sinera*, éd. bilingue, Paris : José Corti.

Boyer, Denise. 1979. « L'image du corps dans l'œuvre poétique de Salvador Espriu », dans *Iberica II. Cahiers Ibériques et Ibero-Américains*, Paris : Université de Paris-Sorbonne.

Capmany, Maria Aurelia. 1971. *Salvador Espriu*, Barcelone : Dopesa.

Gassol, Olivia. 2003. *La pell de brau de Salvador Espriu o el mite de la salvació*, Montserrat : Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Prats, Antoni. 2013. *Salvador Espriu o la fidelitat als orígens*, Montserrat : Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Castellet, José María. 1978. *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu*, Barcelone : Ed. 62.

Delor i Muns, Rosa. 2014. *La Càbala i Espriu : una poètica de la llum*, Barcelone : Balasch Editor.

Delor i Muns, Rosa. 2014b. « Espriu i Buddha, o de la illuminació » dans *L'haiku en llengua catalana*, éd. Mas López, Jordi, Santa Coloma de Queralt : Obrador Edèndum SL.

Delor i Muns, Rosa. 2010. « Salvador Espriu : una proposta entre el racionalisme cartesiè, la moral pràctica de Sèneca i la mística jueva », dans *Zeitschrift für Katalanistik*, no. 23, Francfort : Goethe-Universität.

Delor i Muns, Rosa. 2003. « Salvador Espriu. Significació de la Càbala en Espriu : metafísica i compromís », dans *Nexus*, 31, Barcelone : Fundació Caixa Catalunya.

Delor i Muns, Rosa. 1993. *Salvador Espriu, els anys d'aprenentatge (1929-1943)*, Barcelone : Ed. 62.

Delor i Muns, Rosa. 1993b. *La mort com a intercanvi simbòlic (B. Rosselló-Pòrcel i S. Espriu : diàleg intertextual, 1934-1984)*, Barcelone : Ed. PAM.

Delor i Muns, Rosa. 1991. « Fonts Dantesques a l'obra de Salvador Espriu », dans *Llengua i literatura* 4, en ligne.

Delor i Muns, Rosa. 1989. *Salvador Espriu o "el cercle obsessiu de les coses"*, Barcelone : Ed. PAM.

Fuster, Joan. 1976. *Literatura catalana contemporània*, Barcelone : Curial.

Fuster, Joan. 1963. « Introducció a la poesia de Salvador Espriu », in Espriu, Salvador. *Obra poètica*, Barcelone : Alberti.

Llorens Cubedo, Dídac. 2013. *T.S. Eliot & Salvador Espriu : Converging Poetic Imaginations*, Valence : PUV.

Malé, Jordi. 2007. « 'Car hem après que l'amour venç la mort' L'amor en els mites femenins de Salvador Espriu », dans *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*, dir. Malé, Jordi et Miralles, Carles, Barcelone : Universitat de Barcelona.

Mas-López, Jordi. 2017. « Per al llibre de salms d'aquests vells cecs : els 'haikus encadenats' de Salvador Espriu », dans *Els marges III*, Barcelone.

Molas, Joaquim. 2010. *Approximació a la literatura catalana del segle XX*, Barcelone : Editorial Base.

Molas, Joaquim. 1963. *Poesia catalana del segle XX*, Barcelone : Ed. 62.

Pijoan i Picas, Maria Isabel. 1992. *Salvador Espriu i Bartomeu Rosselló-Pòrcel en llunyanies de foc i de llum*, Montserrat : Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Pla, Josep. 1975. « Salvador Espriu », in *Homenots, Obra completa*, vol. XXIX, Barcelone : Destino.

Pons, Agustí. 2012. *Espriu, transparent*, Barcelone : Proa.

Puigverd, Antoni. 2004. « Un poema d'Espriu sobre la mort », dans *Lectures de Salvador Espriu*, dir. Torner, Carles, Barcelone : Proa.

Triadú, Joan. 1985. *La poesia catalana de la postguerra*, Barcelone : Ed. 62.

Turull, Isabel. 1995. « Fonts antigues i modernes de Les roques i el mar, el blau », dans *Salvador Espriu. Algunes cartes i estudis sobre la seva obra*, Montserrat : Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Vidal, Jordi. 2016. « Salvador Espriu i l'Orientalisme antic a Catalunya », dans *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, en ligne.

Vilaros, Teresa. 2009. « Salvador Espriu and the Marrano Home of Language », dans *Writers in between Languages : Minority Literature in the Global Scenes*, dir. Olaziregi, Mari Jose, Reno : University of Nevada UP.

Walters, Gareth. 2006. *The Poetry of Salvador Espriu : To Save the Words*, Woodbridge : Tamesis.

3. Corpus théorique et littéraire

2008. *Cantilène de Sainte Eulalie*. Leipzig : Reisland (O.R.).

1999. *Comèdia del beato Remon Llull*, dir. Díaz i Villalonga, Ramon, Montserrat : Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

1989. *La Bible*, trad. Chouraqui, André, Paris : Desclée de Brouwer.

1984. *Le Zohar, Genèse II*, trad. Mopsik, Charles, Lagrasse : Verdier.

2000. *Le Zohar. Lamentations*, trad. Mopsik, Charles, Lagrasse : Verdier.

Agamben, Giorgio. 2015. *Stanzæ*, trad. Hersant, Yves, Paris : Payot.

Alcover, Joan. 1981. *Cap al tard. Poemes bíblics*, Barcelone : Ed. 62.

Alter, Robert. 2003. *L'art de la poésie biblique*, trad. Leroy, Christine et Sonnet, Jean-Pierre, Bruxelles : Éditions Lessius.

Alvar, Manuel. 1982. *Endechas judeo-españolas*, Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Anidjar, Gil. 2002. *Our place in al-Andalus*, Paolo Alto : Stanford University Press.

Apulée. 1993. *Le démon de Socrate*, trad. Lazam, Colette, Paris : Payot.

Apulée. 1975. *L'âne d'or ou les Métamorphoses*, trad. Grimal, Pierre, Paris : Gallimard.

Auerbach, Erich. 2017. *Figura. La loi juive et la Promesse chrétienne*, trad. Meur, Diane, Paris : Macula.

d'Avila, Thérèse. 2008. *Je vis mais sans vivre en moi-même*, trad. Amselem, Line, éd. bilingue, Paris : Allia.

Black, Fiona. 2009. *The Artifice of Love. Grotesque Bodies and the Song of Songs*. Londres : T&T Clark.

Bloom, Harold. 1975. *Kabbalah and criticism*, New York : Seabury Press.

- Cazenave, Michel. 2008. « Ramon Llull ou la folie d'amour », dans Llull, Ramon. *Le livre de l'ami et de l'Aimé*, trad. Lévis Mano, Guy, et Palau, Josep, Paris : Bartillat.
- Celan, Paul. 1998. *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, trad. Lefebvre, Jean-Pierre, éd. bilingue, Paris : Gallimard.
- de Certeau, Michel. 2013. *La fable mystique, XVIe-XVIIe siècle, II*, Paris : Gallimard.
- de Certeau, Michel et al. 1988. *Le voyage mystique*, Paris : RSR et Cerf.
- Cohen-Lévinas, Danielle. 2015. *Le devenir-juif du poème. Double-envoi : Celan et Derrida*, Montréal : PUM.
- Clément, Gilles. 2006. *Où en est l'herbe ? Réflexions sur le Jardin Planétaire*, Paris : Actes Sud.
- de la Croix, Jean. 1997. *Nuit obscure. Cantique spirituel*, trad. Ancet, Jacques, éd. bilingue, Paris : Gallimard.
- Curnier, Jean-Pierre, Surya, Michel et al. 2001. *Sur David Nebreda*, Paris : Léo Scheer.
- Dante. 2012. « Vita Nuova », dans *Le opere*, vol. 1, Rome : Salerno Editrice.
- Dante. 1975. *La Divina Commedia*, dir. Petrocchi, Giorgio, Turin : Einaudi.
- Dante. 1974. . *Vita Nova*, trad. Guigues, Louis-Paul, Paris : Gallimard.
- Dante. 1966. *La Divine Comédie*, trad. Longnon, Henri, Paris : Garnier.
- Dante. 1965. « De l'éloquence en langue vulgaire », dans *Œuvres complètes*, trad. Pézard, André, Paris : Bibliothèque de la Pléiade.
- Derrida, Jacques. 2001. « La langue n'appartient pas », dans *Paul Celan*, revue Europe, no 861-862.
- Díaz-Mas, Paloma. 2011. « Sephardic Songs of Mourning and Dirges », dans *European Judaism: A Journal for the New Europe*, vol. 44, no. 1.
- Fédida, Pierre et al. 2007. *Humain / Déshumain*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Fédida, Pierre. 1978. *L'absence*, Paris : Gallimard.
- Foix, Josep Vicenç. 2012. *Sol, i de dol*, Barcelone : Quaderns crema.
- Green, André. 2011. *Le travail du négatif*, Paris : Minuit.
- Hadot, Pierre. 2002. *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris : Albin Michel.

Huchet, Jean-Charles. 1983. « Les femmes troubadours ou la voix critique », dans *Littérature*, no 51, « Poésie ».

Jaccottet, Philippe. 1976. *Paysages avec figures absentes*, Paris : Gallimard.

Kristeva, Julia. 1983. *Histoires d'amour*, Paris : Denoël.

Lacoue-Labarthe, Philippe. 2015. *La poésie comme expérience*, Paris : Christian Bourgois.

Llull, Ramon. 2008. *Le livre de l'ami et de l'aimé*, trad. Lévis Mano, Guy. et Palau, Josep, Paris : Bartillat.

Llull, Ramon. 1925. *Poesies*, dire. d'Alòs-Moner, Ramon, Barcelone : Els Nostres Clàssics.

de Man, Paul. 1986. *The Rhetoric of Romanticism*, New York : Columbia University Press.

Marçal, Maria-Mercè. 2007. *Bruixa de dol*, Barcelone : Ed. 62.

Meschonnic, Henri. 2001. *Célébration de la poésie*, Lagrasse : Verdier.

Meyrink, Gustav. 1994. *Der Golem*, Augsburg : Weltbild.

Mosès, Stéphane. 1999. *L'Éros et la loi*, Paris : Seuil.

Nebreda, David. 2006. *Sur la révélation*, trad. Roubaud, Sylvie, Paris : Léo Scheer.

Nebreda, David. 2004. *Chapitre sur les petites amputations*, trad. Roubaud, Sylvie, Paris : Léo Scheer.

Nebreda, David. 2002. *Autoretratos*, Salamanque : Ed. Universidad Salamanca.

Nebreda, D. 2000. *Autoportraits*, Paris : Léo Scheer.

Noël, Bernard. 1988. *Journal du regard*, Paris ; P.O.L.

Ovide. 2008. *Tristes pontiques*, trad. Darrieussecq, Maria, Paris : P.O.L.

Pizarnik, Alejandra. 2018. *Prosa completa*, Barcelone : Lumen.

Pizarnik, Alejandra. 2016. *Poesía completa*, Barcelone : Lumen.

Pizarnik, Alejandra. 2013. *Extraction de la pierre de folie*, trad. Ancet, Jacques, Paris : Ypsilon.

Pizarnik, Alejandra. 2012. *L'enfer musical*, trad. Ancet, Jacques, Paris : Ypsilon.

Platon. 1996. *Phédon, Le Banquet, Phèdre*, trad. Vicaire, Paul, Paris : Gallimard.

Puccini-Delbey, Géraldine. 2017. *Apulée : roman et philosophie*, Paris : PUPS.

- Quignard, Pascal. 2016. *Les larmes*, Paris : Grasset.
- Quignard, Pascal. 2007. *La nuit sexuelle*, Paris : Flammarion.
- Quignard, Pascal. 1994. *Le sexe et l'effroi*, Paris : Gallimard.
- Quignard, Pascal. 1993. « Petit traité sur les anges », dans Apulée. *Le démon de Socrate*, Paris : Payot.
- Ricoeur, Paul et LaCocque, André. 1998. *Penser la Bible*, : Paris : Seuil.
- Rodoreda, Mercè. 2018. *La mort i la primavera*, Barcelone : Club Editor.
- Rosselló-Pòrcel, Bartomeu. 2002. *Poesías. Poesies.*, trad. Pomar, Jaume, éd. bilingue, Valence : Calembur.
- Salvat-Papasseit, Joan. 2010. *El poema de la rosa als llavis*, Barcelone : Ed. 62.
- Scholem, Gershom. 2018. *Le Nom de Dieu et la théorie kabbalistique du langage*, trad. Piel, Thomas, Paris : Allia.
- Scholem, Gershom. 2014. *Les grands courants de la mystique juive*, trad. Davy, Marie-Madeleine, Paris : Payot.
- Scholem, Gershom. 1966. *La Kabbale et sa symbolique*, trad. Boesse, Jean, Paris : Payot.
- de Séville, Isidore. 2012. *Étymologies, Livre XII : Des animaux*, trad. André, Jacques, Paris : Belles-lettres.
- Steiner, George. 2001. *Grammaires de la création*, trad. Dauzat, Pierre-Emmanuel, Paris : Gallimard.
- Zambrano, Maria. 2015. *De l'aurore*, trad. Laffranque, Marie, Paris : Éd. de l'éclat.