

## La personne ou l'impossible fusion : autour du personnage poétique chez Francisco de Aldana

Milagros TORRES

À Paul Sudaka

Tout d'abord, si vous le permettez, un constat, ou bien, une proposition : une personne est une unité, garantie, avant tout par l'existence d'un corps qui lui appartient. Un corps qui définit une identité pensante et « ressentante ». Loin de moi la prétention de définir ici la personne d'une manière achevée. Juste le désir de partager avec vous une rêverie autour du thème de ce colloque que vous avez eu l'amabilité d'ouvrir aux non-linguistes comme moi, une simple littéraire. Mais une littéraire qui a adoré, dans le temps, votre discipline.

Et c'est ma condition de littéraire qui m'invite à parler de cette personne fictive qu'est le personnage en littérature, une personne représentée sur une page de roman, de théâtre destiné à s'incarner sur les planches, ou bien sur une page poétique.

Partant du personnage théâtral initialement, je viens aujourd'hui parler du personnage poétique, plus exactement du personnage poématique, de cette unité qui paraît être une condition *sine qua non* de la personne. Le « moi », la première des trois personnes grammaticales, est –comme on le sait– celle qui parle. Le « toi », celle qui écoute, la troisième étant celle qui recouvre cela dont on parle. Un « moi » ouvre sa bouche et parle dans le poème, la poésie étant le genre par excellence de l'expression du moi. Car c'est surtout le moi qui peut, à proprement parler, se référer à l'intimité et à la subjectivité, substance du poétique.

Comment ne pas rappeler, encore une fois, l'identification étymologique qui, partant du mot d'origine étrusque « persona », associe la bouche qui permet à la voix de sortir de soi, de se projeter,

*per – sona*, au masque, qui devient image figée de cet envers qui tente sans cesse de se dire ?

Curieux paradoxe. Le mot qui désigne le masque devient le mot qui désigne son contraire absolu, c'est-à-dire, la singularité par excellence, autrement dit, la personne. Dans tout cela, ce que je retiens c'est que la personne, à l'origine, se dit, s'exprime, tient son essence du dire. Elle ouvre son unité pour s'articuler aux unités des autres personnes dans la conversation et que toute la construction des trois personnes grammaticales est une mise en scène, un rêve, donc, de conversation.

Le sonnet que je souhaite lire avec vous aujourd'hui est un sonnet érotique de Francisco de Aldana, poète espagnol du XVI<sup>e</sup> siècle né en Italie, originaire d'Extremadura, en 1537, et mort dans la bataille désastreuse d'Alquazarquivir, le 21 janvier 1578, à l'âge de quarante et un ans. Il était donc soldat et poète, un véritable modèle de courtisan de la Renaissance, capable, comme Garcilaso, de batailler et d'écrire des vers<sup>1</sup>.

La poésie d'Aldana surprend parce qu'elle parvient à articuler une sensualité extrême avec une forte charge néoplatonicienne, c'est-à-dire, une spiritualité apprise dans les cercles florentins des Médicis, que le poète personnalise de manière fascinante. Voici le sonnet que je vous propose d'analyser aujourd'hui et qui illustre parfaitement cette rare association érotico-spirituel :

#### Soneto XII

« ¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando  
en la lucha de amor juntos trabados  
con lenguas, brazos, pies y encadenados  
cual vid que entre el jazmín se va enredando

y que el vital aliento ambos tomando  
en nuestros labios, de chupar cansados,  
en medio a tanto bien somos forzados  
llorar y suspirar de cuando en cuando ? »

« Amor, mi Filis bella, que allá dentro  
nuestras almas juntó, quiere en su fragua  
los cuerpos ajuntar también tan fuerte

---

1. Voir Francisco de Aldana, *Poesías*, Elías L. Rivers éd., Madrid, «Clásicos Castellanos», 1966, p. XI sq.

que no pudiendo, como esponja el agua,  
pasar del alma al dulce amado centro,  
llora el velo mortal su avara suerte<sup>2</sup>. »

### Sonnet XII

« Pourquoi, mon Damón, alors que tous deux,  
dans la lutte d'amour, nous sommes enlacés  
par nos langues, bras, pieds, enchaînés,  
telle la vigne qui peu à peu s'accroche au jasmin ;

alors que, reprenant ensemble notre souffle vital  
sur nos lèvres, fatigués de tant sucer,  
sommés-nous, parmi tant de bonheur, contraints,  
par instants, de pleurer et de soupirer? »

« Amour, ma belle Filis, au plus profond de nous,  
joignit nos âmes; il veut aussi, dans sa forge,  
faire fusionner si intimement nos corps

que ne pouvant faire comme l'eau avec l'éponge,  
c'est-à-dire faire pénétrer l'âme jusqu'au centre aimé,  
le voile mortel pleure sur son triste sort<sup>3</sup>. »

La singularité structurelle du sonnet consiste en sa disposition dialoguée, théâtralisée. C'est l'*amante* qui pose une question à son amant, et de là surgit le tout poétique. Dans tout poème, il y a, implicitement ou explicitement, une question fondamentale qui cherche sa réponse. L'*amante* s'interroge implicitement et interroge son amant, après la rencontre érotique. Le moi se représente poétiquement par le discours direct qui configure les deux quatrains et les deux tercets ; mais le « je » et le « tu » se confondent dans un « nous » qui est, en réalité, le véritable sujet du sonnet. Le sonnet propose un micro-traité philosophico-érotique sur la substance, sur la texture ontologique du « nous », de la première personne du pluriel.

« Pourquoi ? », demande le sonnet pour démarrer son premier hendécasyllabe emphatique ¿ *Cuál es la causa...*?. L'accent principal de l'hendécasyllabe coïncide avec l'interrogatif *Cual*, « quelle », « Quelle est la cause .. ? ». L'intensité phonique du début du vers,

---

2. Voir *op. cit.*, p. 9.

3. Je remercie Daniel Lecler, qui a eu l'amabilité de traduire le texte.

reproduit sur le plan du signifiant sonore cette autre intensité de l'interrogation profonde, ainsi que la volonté de préciser, de condenser dans l'unité, l'explication recherchée. On est surpris de la démarche intellectuelle, entreprise par la voix féminine de Filis, qui tente de comprendre le fonctionnement émotionnel, irrationnel. Le sonnet part d'une limite et se terminera par une autre limite. Deux abîmes soutiennent le sonnet avant son premier mot et après son dernier et la prosodie se charge de cadrer, par une extrême économie poétique, celle des quatorze vers du sonnet, cette immensité de questions. Et ces deux abîmes rejoignent l'interrogation sur la personne, l'interrogation sur les limites du moi dans sa tentative de fusion avec le toi, le pourquoi de l'émotion des larmes, en plein bonheur.

Un « moi » remplit les deux quatrains (Filis qui parle) et un autre « moi » remplit, dans sa réponse, les deux tercets. Le sonnet est donc, dans sa totalité une confrontation de points de vue personnels. Mais ces deux « moi » sont là dans le mode rhétorique de leur élocution dialoguée, ils n'informent aucun verbe à la première personne du singulier.

La présence de ces deux personnages poétiques est, avant tout, physique, érotique, puis, affective, amoureuse. Filis, à travers sa question, se dénuce dans le discours, transporte au discours avec une impudeur remplie de fraîche candeur, les gestes de l'amour : la « lutte d'amour », comme elle dit, en reprenant la métaphore médiévale bien connue. *Juntos, trabados*, « ensemble, entravés ». Les adjectifs employés illustrent l'imbrication physique et spirituelle des deux personnages, corps et âmes entremêlés. Dans la lutte d'amour l'individualité personnelle et sa nécessaire limite semble disparaître pour céder sa place à une dualité unitaire faite de joie harmonieuse.

On lit, derrière les vers d'Aldana toute une tradition littéraire européenne, née en Provence au XII<sup>e</sup> siècle, avec l'amour courtois, développée ensuite en Italie chez les poètes du *Dolce Stil Nuovo* et chez Pétrarque, pétrie de notes néoplatoniciennes<sup>4</sup>. La dame est pour cette tradition celle qui, par sa beauté particulière, élève l'amant à la Beauté suprême et absolue, à la beauté divine, manifestée dans l'harmonie des sphères. La musique, que le mouvement constant des neuf sphères concentriques produit est, pour ainsi dire, une manifestation de l'harmonie, de la beauté, donc, de l'amour, qui régit le *cosmos*. Rappelons les trois sens du mot *cosmos* : « ordre » (dans le sens d'ordre d'un tout), « harmonie », « beauté ». De cette musique

4. Voir, au sujet du substrat poétique : Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Gracilaso*, Madrid, Revista de Occidente, 1968.

cosmique, la poésie est une manifestation, une médiation, en somme<sup>5</sup>.

Il y a cependant une fraîcheur moderne dans le poème qui naît du ton conversationnel de la voix poématique féminine et de l'audace descriptive des corps aimants : *con lenguas, labios, pies, y encadenados/ cual vid que entre el jazmín se va enredando* ; « par nos langues, bras, pieds, enchaînés, telle la vigne qui peu à peu s'accroche au jasmin ». La diction des zones propices à l'amour parcourent les corps de haut en bas et les allongent horizontalement tout au long du vers, ce qui est rare dans la poésie noble du XVI<sup>e</sup> siècle. Le pluriel fusionne chacune des parties des corps des deux personnages enlacés, dont la jouissance et l'ivresse de l'étreinte est condensée dans les images hédonistes, à forte connotation dionysiaque, « vigne» et « jasmin ».

L'irruption des larmes parmi tant de bonheur physique et émotionnel sera, en somme, le rappel de la limite du « moi » et du « toi », de la limite inévitable et inextricable de la personne, réinventée dans les masques poématiques de Damón et de Filis. Mais au deuxième quatrain, la voix féminine ne le sait pas encore, elle s'interroge, elle s'étonne :

alors que, reprenant ensemble notre souffle vital  
sur nos lèvres, fatigués de tant sucer,  
sommes-nous, parmi tant de bonheur, contraints,  
par instants, de pleurer et de soupirer? »

Les larmes sont irrépressibles, incontrôlables et mystérieuses. Elles surgissent en plein bonheur. Il s'agit d'expliquer un paradoxe.

Le personnage protagoniste du deuxième mouvement du sonnet sera Amour, cet amour qui régit le *cosmos*, comme on le disait. Nous parlions de modernité du poème il y a un instant. Une modernité qui venait du ton et de la liberté du personnage féminin. Ajoutons un aspect supplémentaire : l'égalité poétique des amants, dans cet entrelacement plein d'ivresse. Ils sont égaux dans le poème, autant par la disposition rhétorique du dialogue théâtralisé que par le contenu de la *fabula*. La supériorité de la dame, sous-jacente au discours, cède sa place à une égalité des gestes et des émotions. Remarquons l'allusion aux lèvres des amants, dans une voix féminine pleine de liberté, « fatigués de tant sucer » (c'est le terme exact en espagnol), et reprenant leur souffle, qui devient souffle vital, la définition même de

5. Voir les traductions en espagnol de Marsile Ficin, *De Amore. Comentario a « El Banquete » de Platón*, Madrid, Tecnos, 1989, et *Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona, Anthropos, 1993.

l'âme dans le contexte grec. Nous assistons, donc, à une érotisation de l'âme.

C'est l'Amour comme personnage qui masque la troisième personne, la non-personne, d'après Benveniste, ce dont on parle. Et c'est vraiment de l'amour dont on parle dans le poème. Curieusement, cette non-personne grammaticale est personnalisée par un A majuscule dans le poème. Face à la frustration provoquée par le limite inévitable de l'individualité personnelle, l'amour prend la relève pour expliquer ces larmes mystérieuses. Puisque le « je » et le « tu » ne trouvent pas vraiment les mots pour expliquer, le poème, à travers Damón, fait appel à l'amour lui-même, troisième voie d'explication. C'est lui qui souhaiterait unir les corps aussi indissociablement que les âmes, « dans sa forge », « là dedans », dit le texte. Un espace métaphorique intérieur et diffus, charnel et spirituel à la fois, caractérisé par la chaleur capable de fondre et de forger. Et là, le texte devient alambiqué, tordu, comme les corps et les âmes, eux-mêmes. Et sa syntaxe pousse le discours poétique à la limite de la grammaticalité et de la cohérence :

« Amour, ma belle Filis, au plus profond de nous,  
joignit nos âmes; il veut aussi, dans sa forge,  
faire fusionner si intimement nos corps

que ne pouvant faire comme l'eau avec l'éponge,  
c'est-à-dire faire pénétrer l'âme jusqu'au centre aimé,  
le voile mortel pleure sur son triste sort. »

Du désir de fusion des corps, le discours passe à l'âme, par la conjonction consécutive « que », finissant ainsi par les identifier dans cet effort de fusion impossible. La limite de chaque être personnel est là pour les dissocier et les frustrer inévitablement et cette limite s'appelle en termes néoplatoniciens, « voile mortel », c'est-à-dire, ce voile qui nous empêche de voir véritablement l'essence du réel et, par conséquent, de le vivre pleinement. Un voile sépare les âmes et les corps métaphoriquement dans le poème, mais l'image coïncide avec le voile de la limite humaine tout court, celle de la condition humaine et mortelle.

## Conclusion

Personne et personnage différent. La personne évolue dans le référent, le personnage le fait dans le système de représentation de ce

réfèrent qu'est la littérature. Mais, la poésie, langage dévié du langage, voie alternative de compréhension du monde, parle de la personne à travers le personnage et elle dit des choses que le langage conventionnel ne parvient pas à dire. Ainsi, le réfèrent est illuminé par l'art, l'appréhension de la personne, éclairée par la lumière du personnage fictif, du masque poématique.

La douleur du manque de l'autre, même en plein bonheur amoureux, est la même que produit l'abîme de la mort. Ainsi les êtres personnels sont, malgré tout, réduits à un sort qui les individualise douloureusement en pleine jouissance. Le « un » pythagoricien, image de complétude et de perfection néoplatonicienne, n'est pas atteint car le statut personnel l'empêche.

Ainsi, si tout mot est métaphore au sens premier du terme, transfert, transport, on pourrait voir dans l'unité du mot « nous », dans *la première personne du pluriel* – on ne dit pas *les premières personnes du pluriel* – une fusion impossible dans le réfèrent, que les linguistes nous offrent comment un beau rêve.

Professeur, Université de Rouen  
ERAC