

Scène de première rencontre amoureuse, scène de rupture (en poésie)

Rimel BOURKHIS

Nous nous proposons de montrer le lien prépondérant entre le thème de la séparation et celui de la rencontre en nous basant sur l'étude de deux poèmes qui traitent de la rencontre amoureuse.

En littérature, le thème de la rencontre apparaît comme élément constitutif d'un grand nombre d'œuvres : nous l'observons dans l'épopée antique, les poèmes d'amour hellénistiques et pétrarquistes, dans la tragédie où il se trouve lié au thème de la reconnaissance, dans le roman de chevalerie où, lié à l'amour courtois, il motive l'exploit et permet la glorification du héros, dans le roman grec, la pastorale, les contes de fée et même dans le folklore. Ce thème ne peut nullement être isolé et se trouve le plus souvent attaché à d'autres motifs tels que l'amour, le mariage, la séparation, la fuite, les retrouvailles, etc. Il s'exprime diversement selon le contexte : il peut avoir un sens métaphorique et même la valeur d'un symbole, parfois très profond.

La rencontre amoureuse occupe une place de choix dans l'écriture poétique, elle est partout, ou presque. Une tradition tenace la répète depuis le lyrisme antique jusqu'à la poésie moderne, non sans écarts et jeu sur la forme et le contenu. Elle est douée d'un caractère quasi-rituel et appartient de plein droit au genre lyrique, lieu d'exaltation par excellence de la parole amoureuse. Nous nous intéressons précisément à la scène de rencontre amoureuse comme étant « le face à face unissant deux personnes au même lieu et au même moment et ayant pour résultante l'exaltation d'un sentiment amoureux ».

A la lecture d'un certain nombre de poèmes, nous avons remarqué que souvent ce moment fort, qui est supposé être le lieu d'union de deux êtres qui se sont retrouvés, s'évanouit et se dérobe sous le voile de l'absence ou de l'échec. En fait, le poème nous communique les prémices d'une aventure amoureuse qui se révèle essentiellement contradictoire : elle éveille un désir passionné de fusion avec l'autre, qui ne peut que rarement trouver son accomplissement. Pour le développement de notre idée nous nous référons aux poèmes « Une allée du Luxembourg » de Nerval et « A une passante » de Baudelaire puisque dans ces deux poèmes la scène de rencontre se transforme en scène d'adieu.

Dans les deux poèmes nous retrouvons presque le même scénario : à Paris (dans une rue, dans une allée du Luxembourg), un homme (le poète) croise une femme (une passante, une jeune fille). L'échange des regards illumine le poète comme un éclair, mais ces deux scènes de rencontre avec une inconnue se jouent en un instant et resteront sans suite.

Une allée du Luxembourg

Elle a passé, la jeune fille
Vive et preste comme un oiseau :
A la main une fleur qui brille,
A la bouche un refrain nouveau.

C'est peut-être la seule au monde
Dont le cœur au mien répondrait,
Qui venant dans ma nuit profonde
D'un seul regard l'éclaircirait !

Mais non – ma jeunesse est finie...
Adieu, doux rayon qui m'a lui –
Parfum, jeune fille, harmonie...
Le bonheur passait – il a fui !

Gérard de Nerval, *Odelettes, Œuvres complètes*, Gallimard,
« Pléiade », I, 1989.

Dans ce poème, le cadre de la rencontre est indiqué dès le titre « Une Allée du Luxembourg ». La rencontre est en apparence définie par l'emploi de l'article défini « la » dans « la jeune fille ». En réalité, elle demeure inconnue pour nous lecteurs et son identité se limite au pronom personnel de la troisième personne du singulier « elle ». La description de la jeune fille est focalisée en premier lieu sur son mouvement agile et rapide que l'emploi de la comparaison « comme un oiseau » ainsi que des deux adjectifs épithètes « vive et preste » met en relief. Elle est focalisée, en second lieu, sur deux parties du corps féminin, à savoir sa main qui porte une fleur et sa bouche qui chante, ce qui nous met en présence d'une femme dont le corps est porteur des signes du bonheur.

L'effet de la rencontre est suggéré à travers l'énumération et la gradation hyperbolique « Parfum, jeune fille, harmonie... » qui met l'accent sur le mouvement ascendant de l'émotion du poète face à la beauté quasi-idéale de cette passante. Mais ce face à face ne peut aboutir à l'union ni au partage du sentiment amoureux et devient l'occasion pour traiter un thème cher à la poésie romantique, à savoir la fuite du temps.

La rencontre est perçue comme une apparition fugace liée à des sensations visuelles et olfactives, celle d'un doux rayon de lumière dans une nuit profonde, d'un parfum et d'un idéal que le poète nomme « harmonie ». Cette rencontre porte en elle les prémices de son échec puisque le rayon est voué à disparaître et le parfum à s'évanouir. Le poème par sa structure, ses procédés, sa typographie et même sa ponctuation annonce l'échec de la rencontre qui prend les couleurs du passage. La fuite est perçue à partir du sens et de la forme du poème tant au niveau de l'énoncé qu'au niveau de l'énonciation. Elle est explicitée de différentes manières :

D'abord, c'est le passage de la jeune fille, énoncé au passé composé, qui montre que le poète est déjà loin du moment de la rencontre (ce qui est passé ne revient jamais). Ensuite, c'est la fuite de la jeunesse qui est l'obstacle au bonheur, fuite qui s'accorde avec l'emploi des points de suspension qui accélèrent le rythme de l'énonciation. Enfin, le dernier vers en alternant deux verbes, le premier à l'imparfait « passait », le second au passé composé « a fui » brise la durée initiale et installe une ponctualité qui correspond à la rapidité de la fuite du bonheur. L'action de la jeune fille incarne en elle la triple fuite du bonheur, du temps et de la rencontre. En effet, c'est ce qui explique la fermeture pessimiste du poème qui retrace le sentiment d'impuissance du poète face au temps qui court et emporte sa jeunesse et avec elle la possibilité d'un bonheur offert par la rencontre.

Ensuite, au début du poème, le poète ne dépasse pas le langage inarticulé du regard posé sur la jeune fille lors de ce face à face bref et fugitif. Le regard donne lieu au monologue intérieur qui s'écarte un peu du langage inarticulé mais demeure dans le langage muet. Ce n'est que dans le dernier quatrain qu'une sorte de dialogue dans lequel le poète s'adresse à la passante s'énonce, mais cette unique tentative de briser le silence est en fait un refus total de la communication par l'énonciation de la rupture : « Adieu, doux rayon qui m'a lui ». Le lexème « Adieu » est adressé en même temps à la femme et au poème, il montre comment la rupture se dit et se réalise puisque le « tu » implicite de l'énonciation se tue pour devenir un « il » derrière lequel « elle » se cache. Le poème nervalien est le lieu d'une possibilité d'échange vite étouffée par le poète qui refuse toute communication par son refus du bonheur. Tout en voulant couper la communication, le poète profère des messages, dans un semblant de dialogue, par lequel il explique les causes de l'impossibilité du bonheur et dévoile la force de ses sentiments pour cette jeune fille. A côté de l'échange visuel (« doux rayon »), nous trouvons l'échange olfactif (« parfum ») mais cet échange est annulé par le lexème (« adieu »). La fuite du temps est à l'origine de cet échange tronqué où il ne s'agit plus d'un échange proprement dit mais d'une éventualité d'échange où la jeune fille ne participe pas et où il n'y a pas de partage entre les deux acteurs. En effet, la femme est absente de la scène, elle ne regarde pas, ne parle pas et c'est le poète qui lui donne existence pour la chasser, aussitôt, de l'espace scénique. Elle est écartée de

la communication et transformée de sujet de l'énonciation, puisque c'est à elle qu'est destiné le poème, en objet de l'énoncé.

Ici, c'est l'âge qui fait obstacle au partage de la passion et du bonheur. L'adieu qu'adresse le poète à la jeune fille correspond à celui adressé au bonheur mais aussi prépare-t-il le silence correspondant à la fermeture du poème et donc à l'interruption de l'énonciation. Le renoncement au bonheur qui correspond au renoncement à la communication est fait par et dans le poème, ce qui souligne son aspect performatif tel que le définit John Austin. Est performatif : « *tout énoncé qui permet à son énonciateur, non pas de décrire ou d'affirmer ce qu'il est en train de faire, mais de faire ce qu'il énonce*¹ ». La rupture du duo entraîne une accélération de la vitesse du récit de la rencontre qui va de pair avec la fugacité du temps.

Enfin, dans ce poème, le franchissement² est d'abord posé comme hypothèse dans laquelle le poète envisage l'éventualité de l'union sentimentale. Mais rapidement, il devient nul et trouve son illustration dans le mot « Adieu » qui efface tout espoir d'union. Cette impossibilité de partage de l'amour s'explique dans un rapport de cause à effet : le bonheur est inconcevable, l'union est impossible, la femme est inaccessible, et la jeunesse est lointaine. Cercle vicieux gouverné par le temps, cette force qui manipule la rencontre dans son déclenchement ainsi que dans son dénouement.

De surcroît, nous avons remarqué que même dans l'écriture en prose de Nerval, la rencontre est placée sous le signe de l'échec. Le poète vit la rencontre à maintes reprises mais ce n'est pas la femme qu'il cherche mais plutôt une image qu'il ne cesse de poursuivre en chacune d'elles. Il n'arrive jamais à la possession totale de la femme qui le fuit éternellement en réalité comme en rêve³. Avec Nerval, la rencontre est placée sous le signe de la passivité, le poète est un spectateur passif qui se borne à regarder passer la femme telle une image fuyante qu'il n'ose aborder, d'où l'impossibilité de l'amour et ipso facto l'échec de la rencontre par le maintien de la distance initiale. C'est exactement ce qu'exprime Nerval dans *Sylvie* en écrivant dès le premier chapitre : « *Amour, hélas ! des formes vagues, des teintes roses et bleues, des fantômes métaphysiques ! Vue de près, la femme*

¹ John Austin, *Quand dire, c'est faire*, Seuil, Paris, 1970, p. 41.

² Jean Rousset définit le franchissement comme étant « l'annulation de la distance qui est, par définition, toujours interposée ». *Leurs yeux se rencontrèrent : La scène de première vue dans le roman*, Cérès, Tunis, 1998, p. 53.

Les deux acteurs de la scène sont initialement séparés par un espace qui les éloigne l'un de l'autre, la rencontre inscrit la possibilité de l'abolition de cette distance, qu'elle soit physique ou culturelle. Les positions des personnages s'avèrent déterminantes dans l'étude des variantes du franchissement puisque c'est selon la situation de l'un par rapport à l'autre qu'on peut limiter les cas possibles du franchissement qui peut être réalisable, difficile ou impossible. Le franchissement peut résider en un contact visuel, verbal et dans le cas extrême, il débouche sur le rapprochement immédiat des corps.

³ Dans *Sylvie*, il est épris d'abord d'Aurélié, puis d'Adrienne et l'amour de Sylvie a accompagné ses deux amours qu'il ne peut atteindre puisque l'une est actrice et l'autre est religieuse. L'écrivain vit la rencontre dans son effet, tombe amoureux mais cet amour reste solitaire menacé par la mort ou la distance. Dans *Aurélié*, récit où la réalité se mêle au songe, la mort le sépare de la femme qu'il aime.

*réelle révoltait notre ingénuité ; il fallait qu'elle apparût reine ou déesse, et surtout n'en pas approcher. »*⁴

Avec Nerval, la rencontre se teinte de passivité, le poète est un spectateur qui se borne à regarder passer la femme telle une image fuyante qu'il n'ose aborder, d'où l'impossibilité de l'amour et ipso facto l'échec de la rencontre par le maintien de la distance initiale. L'évocation de la rencontre tourne au soliloque et la femme rencontrée sert simplement de prétexte aux interrogations existentielles du poète. La scène de rencontre amoureuse se transforme aussitôt en scène de séparation et cette odelette qui est supposée invoquer la jeune fille aimée ne fait en réalité que la chasser de l'espace poétique par le mouvement de fuite.

Essayons maintenant de voir le scénario de la rencontre baudelairienne.

A une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.

Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,

Une femme passa, d'une main fastueuse

Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.

Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,

Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,

La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair...puis la nuit ! - Fugitive beauté

Dont le regard m'a fait soudainement renaître,

Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !

Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,

Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Pocket, 1989.

⁴ Gérard De Nerval, *Sylvie*, Editions de La Bibliothèque Mondiale, Paris, 1953, p. 14.

Dans « A une passante », le lieu est mentionné dès l'ouverture du poème : « La rue assourdissante autour de moi hurlait ». L'emploi de l'adjectif « assourdissante », de la personnification ainsi que la mise en fin de vers de « hurlait » mettent en valeur l'ambiance urbaine qui ne sera pas favorable à la rencontre amoureuse. Dans la suite du poème, le paysage s'incarne dans le regard de la femme « Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan », la rencontre ne peut aboutir dans la réalité, elle se projette hors de l'espace et du temps dans un ailleurs insaisissable.

Avec Baudelaire, aussi, le personnage féminin reste indéfini : c'est « une femme » perçue dans l'éphémère instant du passage. Cette femme « en grand deuil » incarne l'idéal parnassien où la beauté est statique « jambe de statue », elle frôle la perfection en mariant l'agilité à la noblesse et la douceur à la douleur mais en même temps cette passante laisse pressentir un danger de mort plaçant ainsi la rencontre sous le signe de l'impossible.

C'est également à partir du regard que naît le sentiment amoureux dans le poème de Baudelaire. L'emploi emphatique du pronom personnel de la première personne « Moi, je » met en relief l'effet qu'a produit l'échange oculaire entre le poète et la passante. D'autant plus que cet échange est exprimé dans un langage métaphorique par lequel l'œil est initialement assimilé à une source d'enivrement (vin) par le recours au verbe « boire » qui nous place dans le cadre d'un paradis artificiel. L'emploi de l'adjectif « crispé », de la comparaison « comme un extravagant » et d'un lexique de l'extrême « la douceur qui fascine et le plaisir qui tue », nous met en présence d'un « je » en état de tension mêlée de jouissance, ce qui souligne la violence de l'effet exercé par cette femme sur le poète.

Nous trouvons, ensuite, une deuxième métaphore par laquelle l'œil est comparé à un « ciel livide où germe l'ouragan », incarnant ainsi un idéal que le poète veut atteindre. L'emploi de deux phrases nominales au premier vers du premier tercet, dont l'une marque un effet d'antithèse équivalent au passage de la lumière à l'obscurité (« Un éclair...puis la nuit ! ») et l'autre en fin de vers (« Fugitive beauté »), met en relief le mouvement fugitif de cette passante et accélère le rythme du poème en imitant la rapidité de son passage dans le champ visuel du poète. L'adverbe « soudainement » met l'accent sur l'imprévisibilité et l'immédiateté de l'effet, soulignant ainsi son caractère incompréhensible qui scandalise la raison. N'est-il pas cette part irrationnelle de la rencontre qui, tout en étant de l'ordre du momentané, se caractérise par un impact émotionnel intense ?

Les deux derniers tercets sont marqués par un usage fréquent du point d'exclamation (cinq fois) qui est considéré par Jean-Michel Maulpoix comme le « *signe le plus émotif, énergique et expressif du langage*⁵ », ainsi que par l'emploi des points de suspension,

⁵ Jean-Michel Maulpoix, « Exclamation et Développement », *Littérature* n°72, décembre 1988, p. 55.

du tiret et du point d'interrogation. Ces signes de ponctuation marquent l'émotion du poète face à cette beauté en mouvement.

Dans ce poème, l'échange s'effectue par le biais du discours direct à travers lequel le poète s'adresse à la femme rencontrée. La question rhétorique « Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? » dénonce l'impossibilité d'une retrouvaille à cause de l'impossibilité d'une nouvelle concordance du lieu et du temps, ce qui trace le trait fondamental de toute rencontre, à savoir son caractère singulier puisqu'elle ne se produit qu'une seule fois. Ici, l'amour est explicité « Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! », il est aussi communiqué, il n'est plus un sentiment secret, étant reconnu par la femme. Mais ce sentiment grandiose est menacé par la fugacité de ce moment qui ne dure que le temps d'un passage. Par la suite, le poète dénonce un autre trait de la rencontre, à savoir son caractère paradoxal puisqu'elle conjoint l'instantané dans sa durée et l'éternel dans son effet.

L'impossibilité du franchissement est compensée par la possibilité de l'accomplissement dans l'absence exprimée par la question rhétorique « Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? » qui reprend le mythe romantique de l'union dans la mort, mais cette possibilité est vite annulée par l'emploi de l'adverbe « *jamais* » souligné par l'italique. L'emploi de monosyllabes, de phrases nominales et d'un lexique approprié au mouvement rapide (fugitive, fuis) confère au poème un rythme accéléré qui s'apparente au mouvement du passage de la femme. Claude Leroy considère que : « *sans la fuite qui emporte la passante, évidemment pas de sonnet, du moins pas ce sonnet-là, qui est né de la disparition, en conserve la trace et donne à l'éphémère un caractère d'éternité. Tel est l'étrange Don de la Fée passante au poète : le don de la perte*⁶ ».

Pour finir nous pouvons dire que la scène de rencontre amoureuse n'est que le lieu de l'énonciation de son échec. Cet échec a pourtant la vertu de stimuler l'élan créateur du poète qui transforme la perte en possession grâce au pouvoir alchimique de l'écriture. L'impossible union avec cette femme qui demeure inaccessible sera compensée par l'éternisation du désir dans le poème grâce à la parole perpétuellement désireuse de ce qui lui échappe. C'est exactement ce qu'exprime Michel Leiris en ces termes : « *L'édifice poétique — semblable à un canon qui n'est qu'un trou avec du bronze autour — ne saurait reposer que sur ce qu'on n'a pas et(...) il ne peut, tout compte fait, s'agir d'écrire que pour combler un vide ou tout au moins situer, (...) le lieu où bée cet incommensurable abîme*⁷ ».

⁶ Claude Leroy, *Le mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, PUF, Paris, 1999, p.16.

⁷ Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Gallimard, « Folio », 1973, p. 157.