



Le désir visé en lui-même : à propos de « L'extase » de John Donne Josiane Paccaud-Huguet

À la page 14 du Séminaire VI, Lacan suggère que le rapport poétique au désir s'accommode mal « de la peinture de son objet ». Il oppose la poésie figurative qui dépeint « *les roses et les lys* de la beauté » et qui « n'exprime jamais le désir que dans le registre d'une singulière froideur », à la poésie métaphysique du seizième siècle anglais qu'illustre *The Ecstasy* de John Donne¹. Ce célèbre poème qui s'écarte de la tradition des sonnettistes issue de Pétrarque chante l'extase comme, littéralement, sortie du corps. Pour Lacan, il amorce « la direction dans laquelle s'élabore [...] l'abord poétique du désir, quand celui-ci est visé en lui-même », alors que « quand le jeu du poète s'arme de l'action dramatique, il va beaucoup plus loin pour présentifier le désir. »²

Le désir visé en lui-même par le poète, ce n'est donc pas le désir présentifié par le dramaturge – comme c'est le cas dans *Hamlet*. Le premier s'équivaut à la jouissance muette des âmes, que Lacan rapporte à la « théorie extatique » médiévale, opposée à la théorie physique de l'amour. Il consacra à cette question le chapitre « Une lettre d'amour » du Séminaire XX, cette fois-ci à partir de la poésie des mystiques. Cette jouissance hors corps s'accorde en effet plutôt mal avec la poésie dramatique. Il semble que Lacan prenne l'exemple de Donne comme un contrepoint à ce qu'il va apporter dans les sept leçons à venir sur *Hamlet*, en qui il voit une « tragédie du désir » :

« *Hamlet* fait jouer les différents plans, le cadre même [...] dans lequel vient se situer le désir. [...] L'appareil de la pièce d'*Hamlet* est une espèce de réseau, de filet d'oiseleur, où vient se prendre le désir de l'homme [...] son rapport à l'Œdipe et à la castration. »³

Tout au long du séminaire, les réflexions sur la pièce de Shakespeare vont permettre d'affiner, de préciser la place de l'objet, de l'Autre, la fonction de la demande, du fantasme, sur ce filet d'oiseleur pour psychanalystes qu'est précisément le graphe du désir.

Retenons quelques éléments qui éclaireront *a contrario* le poème de Donne. Le prince *Hamlet* n'est évidemment pas un cas clinique, son personnage opère comme « une plaque tournante où se situe un désir » et sur laquelle chacun peut « retrouver tous les traits du désir »⁴ – à commencer par le désir de l'Autre en tant que désir *de* la mère⁵, le sujet primordial de la demande. Le drame (au sens anglais de dramaturgie) du désir, quant à lui, ne saurait se jouer en dehors des corps mis en scène, il implique le « sujet comme parlant, en tant qu'il se réfère à l'autre comme regard, à l'autre imaginaire »⁶. Enfin, le désir ne s'appareille pas à un objet mais à un fantasme qui a une valeur structurante : « Dire à quelqu'un *Je vous désire*, c'est très précisément lui dire *Je vous implique dans mon fantasme fondamental*. »⁷ Ces éléments ne

¹ Cf. *John Donne*. Les dossiers H, Jean-Marie Benoist (dir), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

² Lacan J., *Le Séminaire*, livre VI, *Le désir et son interprétation*, Paris, La Martinière / Le Champ freudien, 2013, pp. 14-15.

³ *Ibid.*, p. 306.

⁴ *Ibid.*, p. 343. Comme souvent, Lacan écoute la leçon du poète : « Au niveau où nous sommes, c'est bien de psychanalyse théorique qu'il s'agit. Au regard de la question théorique que pose l'adéquation de la psychanalyse à une œuvre d'art, toute espèce de question clinique est une question de psychanalyse appliquée. », pp. 326-327.

⁵ *Ibid.*, p. 332.

⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁷ *Ibid.*, p. 53.

sont pas étrangers à la composition et à l'arrangement – aux cadrages et à l'éclairage oblique d'une fiction théâtrale comme *Hamlet* :

« Ce qui nous intéresse, et qui peut nous permettre de structurer certains problèmes, tient [...] au plus profond de la trame de l'œuvre, à l'ensemble de la tragédie, à son articulation comme telle. [...] L'œuvre vaut par son organisation, par ce que celle-ci instaure de plans superposés à l'intérieur de quoi peut trouver place la dimension propre de la subjectivité humaine. [...] Pour donner sa profondeur à une pièce comme à une salle ou à une scène, il faut un certain nombre de plans superposés, des portants, toute une machinerie. Et c'est à l'intérieur de la profondeur ainsi obtenue que peut se poser, de la façon la plus ample, le problème de l'articulation du désir. »⁸

Ajoutons que le personnage de théâtre vient s'incarner dans le corps de l'acteur qui lui « prête sa marionnette »⁹. Car c'est dans les corps, avec nos propres membres que se tisse l'alphabet de notre discours inconscient. Lacan rejoint là-dessus l'argument d'Ernest Jones selon lequel le poète, le héros et le public sont émus par quelque chose qui les touche à leur insu, et qui relève donc de l'inconscient.

Rien de tout cela dans « L'extase », nous n'avons pas affaire aux profondeurs permettant de poser l'articulation du désir. La poésie métaphysique dont Donne (1572-1631) est un représentant majeur se qualifie précisément d'être non dramatique, elle se préoccupe du supplément d'âme de l'amour plutôt que des corps désirants et parlants : à ce titre, elle ne remue pas notre inconscient. Les poètes métaphysiques n'eurent d'ailleurs pas bonne presse auprès des critiques, comme le célèbre Ben Jonson qui leur reprochait précisément de ne pas émouvoir leur public – ce qui dit quelque chose de l'impasse faite sur le cadrage du fantasme en tant que « support nécessaire » du désir. Pour Ben Jonson, ce ne sont pas des poètes, mais des faiseurs de mots – au mieux, de mots d'esprit –, incapables de faire appel aux sentiments qui nous permettent de partager les plaisirs et les chagrins d'un autre, autrement dit, de nous identifier à un personnage comme Hamlet par exemple. C'est T.S. Eliot qui, au début du vingtième siècle, a ramené les poètes métaphysiques sur le devant de la scène littéraire : il loue leur langue simple, leur façon d'élaborer une image jusqu'à son point de diffraction ou de disjonction entre le signifiant et le signifié. Selon Eliot, leur poésie mêlée d'érotisme et de spiritualité repose sur une pensée qui est en soi une expérience et qui modifie la sensibilité du lecteur¹⁰.

Les poètes métaphysiques firent entrer en Angleterre le maniérisme – l'analogue en poésie du tableau de Bronzino en page de couverture du Séminaire VI. Entre l'harmonie de l'âge classique et le vertige baroque, le maniérisme introduit une inquiétude qui anticipe la fameuse « dissociation de la sensibilité » due, selon T.S. Eliot, à une triple révolution dans la culture (Copernic, Luther et Machiavel)¹¹. Les maniéristes se détournent des principes d'équilibre de la Renaissance, et prennent le contrepied d'une tradition qui se meurt quelque peu dans la froideur convenue des roses et des lys : en effet, « pour que l'inspiration maniériste surgisse, il faut que l'Ange du bizarre ait au moins effleuré de son aile la grâce précieuse [...] »¹². C'est un art qui suscite la perplexité en introduisant un certain déséquilibre par des contrastes, des dissonances, les incertitudes d'une comparaison : le fer de lance en sera le *conceit*, la pointe du style de ces poètes.

⁸ *Ibid.*, p. 324.

⁹ *Ibid.*, p. 328.

¹⁰ Cf., T. S. Eliot, in review of *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler*. in the *Times Literary Supplement*, October 1921.

¹¹ « [...] la terre n'est plus le centre de l'univers, l'Église n'est plus le centre de toute vie religieuse, les valeurs morales ne sont plus au centre de la politique. » Cf. *John Donne, op. cit.*, p. 18.

¹² *Ibid.*, p. 18.

Pourquoi parle-t-on de poésie métaphysique, alors qu'elle n'émeut pas davantage le sentiment religieux, au sens d'une adresse transcendante ? Un poème métaphysique se reconnaît à deux caractères : la concentration sur un argument souvent tortueux, voire incongru, qui demande une certaine agilité d'esprit au lecteur qu'il s'agit de persuader. Et l'instrument de persuasion, le *conceit* qui se définit par une comparaison plus ingénieuse que juste : deux choses se ressemblent en un point seulement, il se produit une étincelle comme entre deux silex que l'on frotte, mais l'instant d'après les silex redeviennent des pierres inertes. Le lecteur reconnaît un élément de similarité tout en étant conscient d'une inadéquation : en somme, la métaphore se saborde sous vos yeux. Ainsi, dans la première strophe de « L'Extase », les roses et les lys font place à l'humble violette dont la tête inclinée repose sur une berge semblable à un « mol oreiller ». Neuf strophes plus loin, la violette est devenue le comparant des deux âmes fondues en une âme neuve : « Transplantez une violette, / Son teint, sa taille et sa vigueur, / Pauvres, chétifs, dans la fleurette, / S'épanouissent dans la fleur. » Comment cette modeste fleurette peut-elle s'équivaloir à l'âme double, éternelle, née du lit de l'extase ? C'est là la petite touche d'incongruité du *conceit*.

Le « mol oreiller » du départ n'est d'ailleurs pas celui du lit des amants car il n'est pas du tout question de corps. Les jouvenceaux, la main dans la main, les yeux dans les yeux, restent assis là tout un jour, sans se parler, sans se toucher. On est d'emblée dans le registre de l'âme qui âme, au-dessus du dernier étage de la fusée du graphe si l'on veut. Les *amoureux* se sont littéralement envolés de leur corps réduits à des statues – voire des gisants (« *like sepulchral statues* »). Une telle extase, se disent-ils, est la preuve de notre amour, et nous voyons bien que quand on aime il ne s'agit pas de sexe¹³; c'est dit littéralement, et encore mieux dit avec l'économie et les qualités modulatoires de l'anglais : « *This ecstasy doth unperplex, / We said, and tell us what we love ; / We see by this it was not sex, / We see we saw not what did move ;* » Le mélange des deux âmes a produit une âme à la fois Une et double. Comme la violette revigorée, elle est faite d'un mélange d'atomes moins volatile que celui des âmes séparées, et elle ne changera pas – car c'est de la matière d'âme, pas de corps.

Jusque-là, nous sommes dans la théorie extatique, teintée d'une religiosité du réel avec le *conceit* de la violette toute terrestre qui n'a ni les charmes de la rose ni la noblesse du lys. Mais, surprise, l'âme ne rejoint pas les sphères mystiques. Car, argumente le poète, pourquoi avoir ainsi délaissé nos corps ? Ils sont nôtres, même s'ils ne sont pas nous, et nous leur devons de nous être rencontrés. Les âmes peuvent ainsi s'interpénétrer en passant par les corps, et nos sens sont nos alliés. Pour faire ce « nœud subtil » qu'est l'homme, le sang n'œuvre-t-il pas à fabriquer l'esprit ? Rallions donc nos corps, conclut le poème : quand nous y serons « descendus » / *when we are to bodies gone*, l'esprit du vulgaire (*weak men*) verra bien comment nos corps sont le livre ouvert des mystères de l'*amour*.

L'argument alambiqué – « Oublions nos corps, mais rallions les » est véritablement un *conceit* en lui-même, redoublé par celui de l'éphémère violette élevée à la dignité des âmes éternelles. On remarquera que les dix-neuf quatrains aux rimes embrassées en miment le mouvement en trois temps : la montée extatique (strophes 1 à 8), la suspension hors corps avec la naissance d'une âme nouvelle, suivie de l'appel à redescendre dans le corps (strophe 13 à 19). Ainsi le *conceit*, cet objet poétique insolite, réalise le point de jonction entre la jouissance des âmes et les corps parlants, là où il y avait pour ainsi dire trop d'âme. Et Lacan remarque la même chose dans *Hamlet*, cette fois-ci en sens inverse. La vocation du *conceit* serait de se glisser entre le corps et l'âme de la reine Gertrude – tel est du moins le sens de l'appel du père d'Hamlet quand il enjoint son fils de parler à celle-ci :

« *O step between her and her fighting soul. / Conceit in weakest bodies strongest works. / Speak to her, Hamlet.* »

¹³ « L'extase abolit le complexe, / Disions-nous ; ores sommes sûrs / Que notre amour n'est point de sexe, / Et notre émoi plus n'est obscur. », strophe 8.

« Glisse-toi entre elle et son âme en train de combattre. Le mot *conceit* est univoque. Il est tout le temps employé dans cette pièce, et justement à propos de l'âme. Le *conceit*, c'est justement le *conchetto*, la pointe du style, et c'est le mot qui est employé pour parler du style précieux. Le '*conceit*', dit donc le spectre, *opère le plus puissamment dans les corps fatigués. Parle-lui, Hamlet.* »¹⁴

Car les paroles d'Hamlet sont aussi pleines de bizarreries. Et la pointe du *conceit* – le style maniériste qui n'est pas le style maniéré, et qui relève d'un bien dire – devrait faire mouche, et Lacan va d'ailleurs en faire un appel aux analystes à la page suivante.

Quant à la touche maniériste du poème, elle laisse le lecteur perplexe, mais c'est cette perplexité qui réveille. Il ne s'agit pas d'un ordonnancement de plans qui laisse entrevoir les embrouilles du désir et mettrait notre inconscient en émoi. Nous sommes plutôt délicieusement troublés par l'étrangeté d'une langue qui déploie un jeu subtil sur ces places vides, ces autres plaques tournantes que sont les *shifters* (les pronoms personnels *we, us, our*) où deux ne font pas un, mais plutôt « d'eux » comme a pu le dire Lacan¹⁵. Le poète ne craint pas les paradoxes sémantiques (« Un baume tenait cimentées nos mains / *Our hands were firmly cemented / With a fast balm*), les coups de scie (*seesaw*) dans la syntaxe que le français ne peut pas rendre (« et notre émoi plus n'est obscur » / *We see we saw not, what did move*, 8). L'ange du bizarre fait sonner étrangement la langue du son (« Nous leur devons reconnaissance de nous avoir là rapprochés » / *they thus / Did us, to us, at first convey*, 14), et il laisse travailler l'équivoque dans « *gone* » qui tout au long du poème consonne avec « *one* », le signifiant de l'âme Une – car « *gone* » est aussi le signifiant de la mort.

John Donne fut en son temps un célèbre prédicateur anglican et doyen de la cathédrale Saint-Paul à Londres. Dans son ouvrage *Biathanatos* (1608) il s'attache à démontrer que la mort du Christ n'était pas un sacrifice mais une mort volontaire – un abandon du corps par l'âme –, et il défend l'idée que le désir de se tuer n'est pas contre nature. On raconte qu'après la mort de sa femme, il ne fut que mépris pour le corps, et qu'il mit en scène sa propre mort en se faisant envelopper dans un linceul à l'approche de sa dernière heure. Hélène Cixous¹⁶ va jusqu'à dire qu'il a mis son nom en jeu dans son art, car « Donne » veut dire « foutu », « cuit » : ce serait comme un nom de jouissance, qui rime avec les « *one* » et « *gone* » du poème. Autrement dit, *conceit* à l'appui, Donne fait apparaître le point de visée du désir à l'état pur, le point de réel que protège/voile le fantasme – le ravissement de l'âme qui est aussi le point d'aboutissement de la pulsion de mort : c'est le rendez-vous de la scène finale de *Hamlet*, mais sans la pièce, en quelque sorte. Le poème qui vise la jouissance fait bien l'économie de la dramaturgie du désir humain.

Le prince du Danemark, quant à lui, n'est pas pressé d'arriver à l'ultime scène, on a assez dit de lui que c'est un procrastinateur ; et ce qui pour Lacan donne sa valeur à la pièce de Shakespeare, c'est « la place qu'elle nous offre » pour les attermoissements du désir¹⁷. Il ne s'agit pas de poésie métaphysique au sens de l'expérience de l'indicible évanouissement de l'*amour* ou de la petite mort énonciative du sujet. Mais Donne ne nous ramène-t-il pas lui aussi au livre du corps, en passant par le corps lisant du poème – car sans le corps, on ne saurait avoir idée d'un supplément d'âme : en témoigne la célèbre statue de l'Extase de sainte Thérèse par le Bernin.

¹⁴ Lacan J., *Le désir et son interprétation*, op. cit., p. 315.

¹⁵ Par exemple : « de deux, âme double » / *both one, each this and that*, 9 ; « nos corps, « s'ils ne sont nous, sont pourtant nôtres » / *They are ours, though they are not we*, 13.

¹⁶ Cf. « John Donne : le Christ s'est suicidé ! », publié par « Psychanalyse du suicide quotidien », 25 janvier 2007 <http://bibliosuicide.blogspot.fr/2007/01/john-donne-le-christ-sest-suicid-hlne.html>

¹⁷ *Le désir et son interprétation*, op. cit., p. 325. « [...] par les dimensions de son développement, pour y loger ce qui est en nous recélé, à savoir notre propre rapport à notre propre désir [...] cette pièce réalise [...] la superposition de dimensions, de plans ordonnés, qui est nécessaire à donner sa place à ce qui est en nous, pour que ce drame vienne y retentir. »

