

“Cela dont je ne puis disposer” ou l’amour soluble dans les œuvres de Gibran et Rilke

Non, nous ne cherchons pas à écrire l’amour ni même à le vivre. Nous en avons tout simplement peur. À dire vrai, nous imitons l’amour, nous reproduisons ce que nous croyons qu’il est. L’image d’un amour harmonieux, heureux, sensuel et premier, tel l’amour suggéré dans le *Cantique des cantiques*, suffit à nous consoler d’un amour vécu dans l’étroitesse du quotidien. Mais le poète, confronté à la parole vraie, ne peut s’en satisfaire. Rilke, pleinement emporté par les turbulences d’un amour naissant, interroge les fins d’une conception pragmatique de l’amour en ces termes : “Je ne suis pas de ceux que l’amour console. Il en va bien ainsi. Qu’est-ce, en effet, qui me serait plus inutile à la fin qu’une vie consolée ?” En lisant *Le Testament* de Rilke, le lecteur se consolera donc d’une désolation poétique où l’amour est “cela dont [il] ne [peut] disposer” (p. 33).

Ainsi testaments, lettres, poèmes ou fictions restituent-ils l’espace du cela “où, comme le note paradoxalement Rilke, jamais un seul mot n’a pénétré” (*Lettres à un Jeune poète*, Œuvres complètes, trad. Claude David, p. 927), donnant forme, selon les mots de Gibran, à “l’âme [qui] s’écoule sur le papier” (“Les sirènes”, *Larme et sourire*, Œuvres complètes, Robert Laffont, 2006, p. 176). Cette restitution poétique découle d’une nécessité, sans doute thérapeutique (apaiser l’irréparable souffrance), mais aussi spirituelle (résoudre l’amour insoluble). Cependant, la nécessité spirituelle, inscrite au cœur des œuvres poétiques de Gibran et Rilke, transforme “un amour étriqué, incapable de faire face à la lumière du soleil” en “amour qui naît au sein de l’infini et qui grandit avec les mystères de la nuit [et] ne se satisfait que de l’éternité” (“Les Ailes brisées”, Gibran, p. 158). Face à un amour qui ne saurait se résoudre dans l’union avec la bien aimée, le narrateur aux “ailes brisées” élève son âme jusqu’à l’amour soluble, “aussi profond que l’océan, aussi élevé que les étoiles et aussi vaste que l’univers” (p. 159) qui se révèle à lui ou, pour reprendre les mots de Rilke, “un nulle part exempt de négation” (Rilke, “La Huitième élégie”, *Élégies de Duino*, in Œuvres complètes, Gallimard, 1997, p. 548).

À qui veut entendre ce chant de l’amour, à qui veut le façonner par le contour des lettres et des mots, il lui faudra affiner le filtre de ses sens puis se laisser enivrer par le philtre ancien et magique qui inspire l’amour — au risque sinon de n’être que l’objet de “nouvelles usurpations” (Rilke, *Le Testament*, Seuil, traduction de Philippe Jacottet, p. 45) de l’amour. Aussi — est-il besoin de le souligner ? — l’aventure poétique de l’amour ne s’improvise pas. On se souvient qu’au jeune poète, Rilke déconseille vivement de commencer par écrire des poèmes d’amour :

N’écrivez pas d’histoire d’amour, évitez dans un premier temps ces formes trop courantes et trop banales : elles sont ce qu’il y a de plus difficile, car donner quelque chose d’original, tandis que se presse en masse toute la tradition des œuvres réussies et dont une part est

brillante, requiert une grande force déjà mûrie. (*Lettres à un jeune poète*, Gallimard, traduction de M. B. de Launay, p. 29)

Y a-t-il seulement une loi à observer en lisant, chantant ou écrivant le langage poétique de l'amour ? Une loi qui inopinément donnerait, à l'amant prisonnier de ses propres tourments, le pouvoir de pressentir et d'exprimer un amour plus libre et plus serein ? En effet, si l'amour, dans tous ses états, ne se laisse jamais totalement disposer ou transposer, comment composer avec lui, comment lui donner une voix poétique et authentique ? Si les manifestations de l'amour sont douloureusement vécues ou appréhendées, comment en donner une juste et nécessaire représentation ? Si l'amour est tout à la fois une banalité et une énigme jusqu'à ce jour irrésolue, comment le saisir dans toute son ampleur ?

Les variations sur l'amour chantées par Gibran et Rilke recèlent une loi commune, jamais énoncée explicitement mais lisible à travers une étude comparée de la nouvelle libanaise "Les Ailes brisées" et du *Testament* du poète allemand : l'amour est tout cela simultanément mais tant que l'amant-poète n'en fait pas l'expérience poétique, il reste inaccessible, incertain voire improbable. Cette loi quantique laisse percevoir, notamment dans ces deux œuvres, la signifiante de l'amour soluble, de l'amour inexaucé.

Les écritures gibraniennes et rilkéennes vérifient cette première loi quantique formulée en toute simplicité par le narrateur, l'ange aux ailes brisées :

Chaque chose, belle ou grande, de ce monde naît par la seule pensée ou par les seules émotions de l'homme. (p. 129)

Aussitôt inscrit dans le langage, l'amour, "cette émotion qui nous fait peur quand elle traverse nos coeurs" (p. 131), se fond dans la matière et devient l'expression d'un jeu de simulation-dissimulation. Il se confond à la figure de la bien-aimée et se meurt dans l'allégorie, limité par un rapport d'analogie. Cet amour, voué à la reproduction du même, aux "formes courantes et banales", n'effraie plus. Il est ce dont on dispose dans et par le langage. Il est comme une catachrèse dont on a oublié la substance première et qui n'a d'existence que linguistique et typologique. De ce point de vue, les images de l'amour deviennent le fondement de la matière poétique. Mais, cette représentation de l'amour suppose un amour hors du langage qui, pour Rilke, s'excepte de toute logique binaire. Aussi l'art peut-il suggérer (non pas nommer et donc réduire) "cela dont je ne puis disposer" :

L'artiste est de ceux qui, dans une adhésion unique, irrévocable, ont renoncé au gain et à la perte : car ni l'un ni l'autre n'existent plus dans la loi, dans le domaine de la pure obéissance.

Ce oui libre et définitif au monde situe le cœur sur un autre plan de l'expérience vécue. Ses boules de loterie ne sont plus le bonheur et le malheur, ses pôles n'ont pas pour nom vie et mort. Sa mesure n'est pas la distance entre les contraires.

Qui peut croire encore que l'art représente l'espèce de beau qui a un contraire (ce petit beau-là relève de la notion de goût). C'est la passion de la totalité. Son résultat : l'équanimité et l'équilibre de la complétude. (p. 27)

Ce passage invite secrètement le lecteur à poursuivre son expérience de pensée : est amour "cela dont je ne peux disposer", cela qui ne se partage pas, ne s'exauce pas, ne s'écrit pas et qui n'a de sens que dans un tout poétique inaccessible et irréductible. Abandonner une représentation binaire de l'amour en faveur d'une représentation quantique. La gageure du poète consiste alors à observer la "charge étrangère" qui s'impose à lui ; elle consiste à être le scribe d'une "disposition testamentaire" qui "surgit de la nécessité" et qui vise la complétude.

En effet, la voix du poète allemand témoigne du balancement de l'âme qui ne s'élève à l'amour que dans le pur élan créateur. Dans son testament, Rilke se lance dans une froide traversée de "toutes les espèces d'amour". Face à la bien-aimée, Rilke ne cherche pas un miroir ni même une "perte de l'un dans l'autre" mais une "fenêtre". "Je rêvais de la traverser! Qu'elle me fût une fenêtre dans l'espace élargi de l'existence... (non un miroir)." (p. 28) À dire vrai, dans *Le Testament*, la voix sapientielle de l'amour ne trouve d'écho que dans une parole poétique lucide et consciente. Cette écriture immédiate et spontanée naît lors d'un séjour à Berg, en 1920. Dans les instants de solitude, mendiés à la bien-aimée, Rilke y découvre un nouvel amour : "le travail est lui-même amour, infiniment plus d'amour que l'individu n'en peut susciter en autrui. Il est toutes les espèces d'amour" (p. 42). Ainsi, face à la détresse, aux élan contraires de l'amour pour un être, le poète trouve-t-il une "lueur avant-coureuse d'une nouvelle joie de l'esprit" dans une concentration intérieure : "Car ne s'agit-il pas finalement de ceci (s'il faut le traduire en mots) : que la clarté et l'obscurité de mon espace intérieur ne sauraient être déterminées par l'influence prépondérante d'un être, mais uniquement par de l'anonyme." (p. 57) Faut-il comprendre que toutes les espèces d'amour se vivent dans l'instant poétique et que les mots, par leur signifiante, suggèrent (sans pouvoir le nommer) un "feuilleté de sens" et ouvre "le champ du sens totalement" ? Oui, mais le sens obtus, ainsi déterminé par Barthes, ne suffit pas. La langue poétique qui désignerait une totalité ("cela dont je ne puis disposer") serait "inutilisable". Ce que souhaite Rilke : "de tout son coeur impétueux secouer la langue pour qu'elle devienne, un instant, divinement inutilisable" (p. 52).

À la différence de Rilke, Gibran confère à la langue un statut prophétique. Pour transmettre un message, l'écriture gibranienne procède par parallélismes et fait se correspondre mots et images. "Une œuvre d'art, note-t-il, est de la brume taillée en forme d'image" (*Le Sable et l'écume*, p. 598). En effet, dans "Les Ailes brisées", l'amour soluble s'esquisse à partir d'un fond sémitique, il s'appréhende dans une lecture parallèle avec *Le Cantique des cantiques*. Comme un premier fragment mélodique, le cantique

de l'amour attribué à Salomon donne la mesure d'un amour exaucé, amour partagé, scellé par un pacte d'alliance entre le bien-aimé et la Sulamite. Ainsi, ce chant poétique, célèbre-t-il une possession mutuelle, rassurante et consolante. "Mon bien-aimé est à moi, et moi à lui" (*Le cantique des cantiques* : 2, 16). Mais Gibran fait entendre une voix moins heureuse dans son récit. L'amour du narrateur, ange déchu aux "ailes brisées", et de Salma, sa bien-aimée ou "l'Ève de ce cœur débordant de mystères et de merveilles" (p. 117), ne trouve de complétude que par la mort de la bien-aimée. Car Salma est mariée à un autre homme. Ainsi les amants dissimulent-ils leur amour interdit et ne peuvent vivre leur union que dans "un petit temple antique [...] recouvert par le voile de l'indifférence. Ce même voile, qui l'avait dissimulé aux yeux des archéologues, l'avait transformé en un havre de paix pour les malheureux et en un sanctuaire pour les amoureux solitaires" (p. 152). À la différence du cantique de Salomon, cette nouvelle place l'amour sous le signe du sacrifice, plus exactement "entre Ishtar et Jésus", comme si l'union, ultime fin d'un amour mutuel, ne se réalisait que dans et par le sacrifice. Cet amour fortement spirituel — "c'était un amour céleste qui ne connaissait pas la jalousie et n'atteignait pas le corps car il existait à l'intérieur de l'âme" (p. 135) — exige donc un renoncement aux plaisirs et aux joies d'Ishtar, à la fertilité de la femme. En acceptant ce sacrifice, Salma apparaît "telle une reine qui impose le silence et le recueillement" (p. 159). Ici, l'amour ou le "cela dont je ne puis disposer" renvoie à une autre forme de langage, elle aussi "divinement inutilisable" : le silence. Le récit de Gibran suggère un amour soluble, dans et hors du langage, à travers le sacrifice de Salma, symbole d'une union céleste où la parole est semaison et le silence recueillement.

Les œuvres gibraniennes et rilkéennes interrogent les conditions d'accès à l'amour soluble, à cela qui s'impose au je poétique comme une grâce divine et magique. Toutes deux renouvellent le vécu poétique du cantique de l'amour. Elles semblent dire d'une même voix que le cantique de l'amour recèle en ses images poétiques et sibyllines un amour quantique désespérément incommensurable. Plus étrange encore, dans l'extrême exaltation du doute, elles semblent se répondre à la manière d'une fugue musicale comme si les deux disciples de Rodin chantaient l'hymne qui émane du "Temple à l'amour", le célébrant, le suggérant sans jamais l'inscrire dans le langage.

Bénédicte Letellier