



Zahra Chaouch

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Kairouan

Postures et impostures du corps : de Clément Marot aux poètes modernes

Introduction

Qu'est-ce que la subjectivité ? Est-elle, l'effusion lyrique, cette expression ostentatoire du je, ou la simple déclaration d'identité de celui qui écrit ? Peut-elle se définir sans le recours au corps comme support de toute expérience du sujet, qu'elle soit existentielle, esthétique ou heuristique ? Le corps n'est-il pas « *l'interface entre le moi et le monde* »¹ ?

La subjectivité littéraire serait l'écriture d'une expérience à la fois existentielle, heuristique et esthétique vécue par le moi-corps. Mais, conçue comme telle, caractérise-t-elle seulement la littérature moderne, celle du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècles ?

En fait, nous ne pouvons nier qu'une nouvelle conscience littéraire du moi-corps est née dès le Moyen Age avec un Rutebeuf qui se joue de son propre nom, se complaît dans une représentation soit caricaturale, soit dramatique d'un corps livré à la misère, à la souffrance et à la mort ; de même avec un Villon qui, par un jeu de masques et de métamorphoses et par un mélange de tons et de registres, essaie de cerner un corps en éternel mouvement² ; ou encore avec un Guillaume de Machaut qui, en faisant un procès de l'écriture et de la vérité, décrit l'ambiguïté d'un moi-écrivain qui se réfléchit dans son écriture et présente son corps comme un postulat de vérité³.

La notion de subjectivité naît depuis le Moyen Age, comme l'a démontré Michel ZINK, et se développe au XVI^{ème} siècle, époque de l'interrogation sur la composition du moi et de l'expérimentation de la subjectivité. C'est bien le projet de Montaigne qui annonce cette tendance, un projet qui consiste à fixer

¹ P. Auregan, op. cit, p 24.

² Cf les études de Jean Dufournet, précisément *Villon : Ambiguïté et carnaval*, Paris, Champion, 1992.

³ Cf l'étude de Jacqueline Cerquiglini, « *Un Engin si subtil, Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^{ème} siècle*, Paris, Champion, 1985.

par l'écriture ce moi que je suis et qui se dérobe sans cesse, fluent, mobile, dispersé dans le temps et l'espace. Justement, Clément Marot s'inscrit dans cette perspective.

Notre intention est de penser la subjectivité en tenant compte du corps comme instance de base et d'étudier l'histoire des notions de corps et de sujet, en partant du XVI^{ème} siècle, époque de curiosité et de scepticisme.

A travers la description des avatars du corps et du sujet dans l'œuvre de Clément Marot, nous aborderons la subjectivité comme un procès d'identité et comme une expérience perceptive. Ensuite, à partir d'une comparaison entre Marot et quelques poètes du XX^{ème} siècle, nous montrerons la modernité de ce poète précurseur et la contingence de la notion de subjectivité.

I- La subjectivité littéraire, un procès d'identité

Ecartant la conception de la subjectivité comme « *l'effusion spontanée ou l'expression véritable dans un texte de la personnalité, des opinions ou des sentiments de son auteur* », Michel Zink la définit comme « *l'investissement du texte littéraire par la conscience* »⁴, invoquant par là la définition hégélienne selon laquelle la subjectivité est la médiation du sujet dans le processus d'appropriation de l'objet extérieur.

Nous montrerons que la subjectivité dans l'œuvre de Marot c'est l'inscription ou la recherche d'une conscience du corps propre dans et par l'écriture, ou la tentative de mettre en abîme le moi pour en sonder l'énigme et faire le procès d'une identité. Nous adopterons pour cela la terminologie de Jean-Claude Coquet qui élabore une sémiotique « *subjectale* », fondée sur des principes phénoménologiques⁵, faisant appel au corps propre comme l'instance énonçante de base.

A travers l'analyse des modalités d'inscription du moi, nous décrirons, à partir de quelques poèmes de Marot, les avatars du corps propre et de l'identité et nous montrerons que, dans la poésie marotique, le moi-corps est capable de se dédoubler en un sujet, ou un méta-sujet, ou encore un non-sujet.

D'abord, il peut se représenter comme un sujet qui, par des paraphrases tautologiques et sui-référentielles comme « *Je suis celui qui* », affirme ou masque volontairement son identité, son existence et sa différence ; le corps fonctionnant tantôt comme la preuve d'une identité vraie ou voulue comme telle, tantôt comme le signe d'une identité masquée ou perdue.

Dans l'« *Epître XXXVII* », par exemple, de peur que son affirmation d'identité ou sa profession de foi chrétienne ne soit reçue comme un fard ou un mensonge, Marot appuie sa déclaration par la voix la plus vraie, celle du corps propre :

⁴ M.Zink, *La Subjectivité littéraire*, PUF écriture, Paris, 1985, Introduction p 8-12.

⁵ Cf, *Le Discours et son sujet*, Meridiens-Klinksieck, « Sémiotique », 1989.

*Je ne suis pas si laid comme ilz me font ;
Myré me suis au cler ruyseau profond
De vérité, et à ce qu'il me semble,
A Turc ne Juif en rien je ne ressemble.
Je suis chrestien, pour tel me veulx offrir,
Voire plus prest à peine et mort souffrir
Pour mon vray Dieu et pour mon Roy, j'en jure (...)*

Comme Guillaume de Machaut, « *le problème qui se pose à lui, en effet, n'est pas de dire la vérité, (...) mais de produire une vérité* »⁶, et même de faire en sorte qu'elle soit reçue comme telle. En fait, c'est la réflexion du corps propre qui devient garante de l'identité et de la vérité.

Dans un autre poème, l'«*Enfer*», le poète décrit son incarcération comme une descente aux enfers, un gouffre ténébreux et puant, lors d'une éclipse lunaire. C'est dans ce cadre temporel inquiétant, propice à la tromperie, que le poète déclare son nom mais il le présente comme un corps qui tantôt apparaît, tantôt se cache.

Eclipse du corps mais aussi celle du nom : feignant de dire « *son droict nom* » et de ne pas taire sa vraie identité, il ne fait que masquer sa position religieuse. Pour affirmer qu'il n'est pas luthérien, il efface son moi autonome, en présentant de son prénom Clément une glose qui l'apparente au Pape, l'ennemi de Luther. De la même manière, le nom Marot fait l'objet d'un jeu de masque : en s'appuyant sur une homophonie, le poète met en parallèle son propre nom et celui de Virgile :

*Maro s'appelle, et Marot je me nomme :
Marot je suis, et Maro ne suis pas.*

Cette mise en parallèle met en relief un jeu d'apparition et de disparition du -t final, une consonne en forme de croix qui distingue un poète chrétien d'un poète païen. Le moi du poète est un sujet qui masque son luthéranisme ou son évangélisme pour affirmer son faux conformisme catholique, mais un sujet qui revendique une identité poétique tout en se distinguant d'un autre poète par la religion. Un sujet qui oscille entre l'affirmation d'une appartenance et la déclaration d'une distinction.

Ainsi, s'appuyant sur un jeu onomastique et insistant sur l'éclipse du corps et le masque du nom, Marot représente sa crise « *subjectale* » et insiste sur l'hypocrisie de la voix et par conséquent du corps, et sur la fluctuation de l'identité.

⁶ J.Cerquiglini, op. cit, p186.

En outre, le moi du poète peut se représenter comme un méta-sujet, un sujet en métamorphose, capable de se repersonnaliser continuellement, refusant ainsi toute impersonnalisation et toute identité définitive et réductrice et revendiquant une identité poétique et fictive. Le moi-corps du poète n'est en fait ni réel ni autobiographique, et n'a de vérité que dans la fiction. La vérité et l'identité du moi ne sont le mieux représentées que dans l'espace de l'écriture et le vrai moi c'est celui qui se reflète dans les écrits. Comme Erasme qui disait « rien en moi ne mérite d'être vu. Tout ce que je suis, c'est dans mes livres que tu le trouveras », Marot trouve que le corps réel est enchaîné alors que le corps fictif a plus de liberté et de vérité :

*Ains que me veoir, en lisant mes escripts,
Elle m'ayma, puis voulut veoir ma face.
Si m'a veu noyr et par la barbe gris,
Mais pour cela, ne suis moins en sa grace.
O gentil cueur, Nymphé de bonne race,
Raison avez ; car ce corps ja grison,
Ce n'est pas moy ; ce n'est que ma prison.
Et aux escripts dont lecture vous feistes
Vostre bel œil (à parler par raison)
Me veit trop mieux qu'à l'heure que me veistes*
« Epigramme CCXXXIX »

C'est un moi-corps distancié, se mouvant librement dans la fiction que Marot revendique, un moi poétique, nourri de sa biographie mais maintenu à distance, pouvant accomplir plusieurs rôles en fonction de sa prédisposition à l'écriture et selon ses dispositions physiques et sensorielles. Méta-sujet, il l'est évidemment, paraissant comme un témoin et un acteur de sa métamorphose.

Par ailleurs, le moi peut se dédoubler en un non-sujet, incapable de s'affirmer, à la recherche d'une identité perdue. Dans l'« *Epître du Dépourvu* », par exemple, le poète exprime une crise d'inspiration et de création, à travers un songe allégorique. Il donne à voir le spectacle d'un sujet en proie à l'aliénation, d'un nom exposé à l'effritement et à l'errance, et d'un corps qui, épuisé de ses mots, se morcelle et se réduit à néant ou se met en question.

C'est essentiellement la technique des vers qui produit un effet de martèlement⁷ et illustre bien la saturation voire le figement de l'esprit d'une part, et le morcellement du corps d'autre part :

⁷ Celle des vers « pangrammatiques », vers entièrement composés chacun par des mots commençant par la même lettre ; et celle du palindrome, des vers « rapportés » ou « rétrogrades », vers composés de segments syntaxiques et rythmiques identiques, juxtaposés de telle sorte qu'ils peuvent se lire selon

L'AUTHEUR

*Ces mots finiz, demeure mon semblant
Triste, transy tout terny, tout tremblant,
Sombre, songeant, sans sure soustenance,
Dur d'esperit, desnüé d'esperance,
Melancolic, morne, marry, musant,
Pasle, perplex, paoureux, pensif, pensant,
Foible, failly, foulé, fasché, forclus,
Confus, courcé ; croire Crainte concluz,
Bien connoissant que verité disoit
De celle là que tant elle prisoit ;
Dont je perds cueur, et audace me laisse,
Crainte me tient, doute me mene en laisse :
Plus dur devient le mien esprit qu'enclume.*

En fait, il signe son aliénation et se décrit comme un non-sujet, une forme sans consistance, un corps blessé, éclaté.

Autre forme de non-sujet : le poète n'arrive pas à affirmer son identité par un acte réfléchi et à se nommer d'une manière nette et directe ; témoin en est cette ultime tentative aboutissant à une cacophonie. Proposant son nom comme un rébus, il se présente comme un sujet en procès. En effet, les lettres du nom s'inscrivent mais interverties et démembrées. Ce démembrement et cette interversion pouvant illustrer la désagrégation de l'être, l'errance du nom et l'évanescence de l'identité. Même les lettres initiales du nom ne donnent plus naissance et vie à un être, mais deviennent les causes et les moyens de sa torture et de sa mort. La lettre M, par exemple, se libère du nom, se déplace et s'associe à d'autres mots, faisant enchaîner les étapes d'un évidement spirituel du poète et portant atteinte à l'unité du nom et du corps. Aussi, la dissémination de cette initiale est-elle le signe de la déchirure du corps et de la dispersion du moi, une dispersion définie par Jacques Derrida comme « *détonation et brisure où le corps est tiré comme un obus depuis l'absence d'étendue* »⁸.

Le non-sujet est également un moi qui se mire dans son écriture mettant en cause son identité. Par ce jeu de miroir, un miroir convexe, qui ment et qui déforme, le poète donne à voir un corps brisé et illustre la difficulté, voire l'impossibilité de mettre en abîme le corps propre en entier et dans toute son étendue et sa vérité⁹. Ce récit spéculaire aboutit à l'échec : une tentative vaine et illusoire de l'auteur de graver son nom, de s'approprier son corps et d'affirmer

différents mouvements, horizontalement, de gauche à droite, et vice-versa, verticalement, de haut en bas, et vice-versa et même diagonalement.

Cf, P. Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Collection « Poétique », Paris, Seuil, 1975, chapitre « *Jonglerie et langage* », p 41 ; du même auteur, *Le Masque et la lumière : poétique des Grands Rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, chapitre « *Les Jongleurs de syllabes* », p 258.

⁸ Cf, *La Dissémination*, p 334.

⁹ Nous nous inspirons de l'étude de J. Lacan, « *Le stade du miroir* », *Ecrits 2*.

son identité. Le poète finit par se rendre compte de l'illusion où peut se jouer toute tentative de conscience du corps propre.

Ne pouvant se saisir et retrouver son unité corporelle, le sujet écrivant ne peut s'affirmer que par l'écriture. Dépourvu de consistance et d'intégrité, l'écrivain propose son texte comme le substitut de son corps, comme un corps à explorer et à remembrer, un texte-corps ou un texte-figure fonctionnant comme l'interface entre corps de l'écrivain et corps du lecteur. D'ailleurs, ce texte ressemble à un « *carmen figuratum* », une forme poétique issue de l'hellénisme tardif et affinée par quelques poètes du XI^e siècle, définie par Paul Zumthor comme un poème construit sur un jeu de lettres qui révèle le sens caché du poème¹⁰. Justement, par sa structure métrique, il rend compte d'une écriture en puzzle, une écriture qui invite à une lecture basée sur le mélange des syntagmes et leur redistribution. De même, il contient un vers-glose, « *Mélancolic, morne, marry, musant* », où se gravent les lettres du nom, et qui, par un effet de réversibilité, fait le constat suivant : tant muse rima en Rome qu'il *loque en mêlant. Sollicité par les sens, c'est le corps du lecteur qui se charge de réorganiser le discours du poète pour en déchiffrer le sens caché et surtout de reconstituer le corps de l'écrivain.

Ecrire pour le poète, écrire par son corps, en usant de ses sens, et solliciter le corps d'autrui, celui du lecteur, constitue la meilleure manière de s'approprier son corps ou d'en donner l'illusion et d'affirmer voire d'imposer sa présence. Aussi, la subjectivité de Marot est-elle une quête de présence et de jouissance.

II- La subjectivité, une expérience phénoménologique :

Plus qu'une représentation des états du corps, comme chez Montaigne, et plus que la tentative d'un sujet de s'approprier un moi-corps et une identité qui fuient, la subjectivité de Marot est une expérience perceptive, existentielle, esthétique et heuristique. C'est la mise en scène d'une présence-jouissance non seulement par les sens, mais aussi par la parole et l'écriture.

La subjectivité de Marot est essentiellement la représentation d'une perception et d'une connaissance de l'autre et du monde à travers la mise à l'épreuve de tous les sens. Nous essaierons de décrire cette expérience phénoménologique à partir de l'analyse d'un seul poème, le blason « *Du Beau Tétin* ».

Ce poème met en abîme un regard perçant, qui se meut dans l'espace et dans le temps, voire un regard vivifiant et constructeur comme celui de Pygmalion. C'est un regard quasi géométrique, qui fait du tétin le centre d'une exploration du corps féminin, le point de repère d'un mouvement centrifuge et

¹⁰ Cf, P.Zumthor , op. cit, Chapitre "*Carmina figurata*",p 27.

centripète. Le poète focalise sur le tétin et sur son point central, « *une freze ou une cerise* », une sorte de point de fuite ; et en même temps, il perçoit ou il entrevoit le corps entier de la femme. C'est que le corps féminin, objet esthétique, ne peut être appréhendé que sur le mode synecdochique ; en fait, la focalisation sur une seule partie fait rêver à ce qu'elle ne contient pas, à ce qui se dérobe à la vue¹¹, de même qu'elle éveille les sens et le désir.

Ce regard est tellement aigu qu'il se promène selon un mouvement vertical, de haut en bas, ou centripète, de la partie au tout : le début du poème focalisant sur une partie du corps féminin, « *Tétin refaict, plus blanc qu'un œuf* » et le dernier vers entrevoyant tout le corps, « *Tétin de femme entière et belle* ». Animé par la curiosité et la convoitise, il perce le visible pour atteindre l'invisible ; selon un mouvement d'approfondissement, il déshabille en quelque sorte la partie voilée, par une technique d'effeuillement ou d'enchaînement métaphorique. De plus, il se promène, selon un mouvement horizontal, du « *Tétin gauche* » à « *son compaignon* ». A cet égard, la consonne T, répétée dans l'anaphore « *Tétin* », prenant la forme d'une croix et symbolisant les quatre points cardinaux, semble orienter et mobiliser ce regard et faire du tétin le centre non seulement du corps féminin, mais aussi de l'univers, et de l'exploration du corps une connaissance du monde. Ainsi, par un regard mouvant, le corps propre tente de se situer et d'exister dans l'espace, de s'approprier l'espace de la perception ; cette appropriation étant la condition de toute présence et jouissance. Dans ce sens, Maurice Merleau-Ponty souligne que « *l'existence spatiale (...), la possession de l'espace, est la condition primordiale de toute perception vivante* »¹².

Ce regard se meut également dans le temps ; il dilate la durée de perception du beau et de présence pour le corps propre. En effet, déployant un champ lexical de l'éternité et des images de la dureté et de l'immobilité, le poète insiste sur la beauté éternelle et immuable du corps féminin, au point de faire de la forme perçue une statue, une œuvre d'art, « *une boule d'ivoire* », « *qui jamais ne se bouge* ».

Etendu dans le temps, le regard devient de plus en plus intense, si bien qu'il insuffle la vie à l'objet perçu et convoité. Grâce à un jeu de voilement-dévoilement, une technique du trompe-l'œil, une hésitation entre voir et ne pas voir (« *Que nul ne veoit* » / « *Quand on te voit* »), le poète donne l'illusion d'une statue ou d'un être surnaturel et parfait qui devient un corps humain, mobile et vivant, sujet d'un cri de jouissance :

Tétin qui nuict et jour criez :
« *Mariez moy tost, mariez...* »

¹¹ Dans ce sens, Anne Denoys-Tonneys affirme que « (...) l'écriture ne peut jamais appréhender le corps, catégorie abstraite ou générique, que par l'une de ses parties (...) », Cf, *Ecritures du corps de Descartes à Laclos*, PUF écriture, 1992, p 7.

¹² Cf, *Phénoménologie de la perception*, Paris Gallimard, 1945, p 127.

*Tétin qui t'enfles et repoules
Ton gorgias de deux bons poules.*

Ainsi, par une perception réciproque aiguë et par une force intérieure partagée, non seulement le corps propre « (...) *maintient continuellement en vie le spectacle visible, [en] l'anim[ant] et le nourri[ssant] intérieurement(...)* »¹³, mais aussi l'objet perçu devient objet et sujet de désir. Un désir qui fait durer le temps de perception ou qui abolit toute limite temporelle et se meut dans l'absolu. Cette extension du désir et du plaisir dans le temps élargit le champ de présence à soi, à l'autre et au monde.

C'est proprement cet échange érotique et ce regard animé et animateur qui font du corps propre un corps-en-vie, présent par un éveil simultané de tous ses sens : regard, toucher, goût, ouïe. Un corps-en-vie, mais aussi un corps d'envie, de désir ; un corps qui ne prend conscience de sa présence que par un face à face avec un autre corps :

*A bon droict heureux dira
Celluy qui de laict t'emplira,
Faisant du tétin de pucelle
Tétin de femme entière et belle.*

L'« intercorporéité » semble être la condition d'une conscience du sujet comme entité charnelle : le corps propre n'a de réalité charnelle que dans l'espace-temps de la fiction et de la perception, dans cet échange érotique. Il ne peut atteindre son intégrité et son harmonie qu'à travers cette aventure perceptive et en faisant la synthèse du corps perçu. En somme, la subjectivité se situerait dans ce rapport charnel permanent entre le moi et l'autre.

Ailleurs, elle se définit comme l'inscription voire la mise en scène de la voix et du geste scriptural : le moi-corps devenant sujet et auteur de son œuvre, s'appropriant sa parole et son écriture. En effet, le poète annonce souvent le surgissement de sa parole et insiste sur sa présence comme sujet parlant. Plus qu'il n'annonce sa prise de parole, le poète la fait jouer ; il « *en donne le spectacle* », selon l'expression de Bernard Cerquiglini, de façon à attester une présence outrancière. Dans le poème l'«*Enfer* », le poète répondant à Rhadamantus, fait une parade sur sa naissance et sa célébrité, en faisant une déclaration d'identité généralisante, voire épique et en insistant sur sa renommée non moins importante que celle du juge. En fait, ce qui confère à cette renommée une dimension mythique, c'est non seulement le recours aux dieux païens, mais aussi la distribution itérative de deux expressions « *incongneu suys* » et « *congneu suys* ». Mais, si le poète-narrateur déploie une série de syntagmes dont le noyau et la mesure sont les mêmes, c'est pour

¹³ Idem, p 235.

insister sur leur variation syntaxique et sémantique. Ce qui souligne la mouvance du corps parlant : un corps qui voyage à travers l'espace, qui se déplace du monde céleste au monde sous-terrain, du monde marin au monde terrestre, un corps qui danse et qui agence l'espace selon les pas de sa danse, un corps qui, malgré son incarcération, retrouve une liberté fictive grâce à une parole dansante.

Le poète souligne ainsi sa présence par la peinture d'un mouvement du corps, la représentation chorégraphique de la parole, et par la mise en scène d'une altération de la voix également. Une voix qui se module à l'infini, changeant de ton ou de registre selon les différents protagonistes qu'elle peut représenter. Tel est le cas dans une épître pamphlétaire adressée à Sagon, l'un des poètes contemporains de Marot, où le poète emprunte la voix de son valet pour s'adresser à son ennemi d'égal à égal et insister sur sa supériorité par rapport à un poète qu'il considère comme novice, voire comme maladroit en matière de poésie. Pour conférer de la vraisemblance à ce rôle, il emploie un registre populaire qui peut virer au scatologique.

Le poète est à la recherche de la vraisemblance mais aussi de la spontanéité et de l'immédiateté de la parole ; il ne veut pas écrire mais transcrire une parole « *vivante et libre, directe et spontanée, une parole proprement dégelée* »¹⁴. Dans l'épître « *A son ami Lyon* », il ne cesse de répéter l'affirmation « *Je ne t'écris* » pour la rectifier par « *Mais je te veux dire* » ; pour lui, l'écriture est une forme indirecte qui, obéissant aux contraintes formelles peut devenir prison et réduire la liberté et l'authenticité dont le poète veut faire preuve. Ecrire l'immédiat ou transcrire sa parole au moment même où elle surgit c'est être une présence vivante et se représenter directement et parfaitement, c'est exister et jouir de son existence.

Ecrire et jouir ou écrire et souffrir, c'est fournir un effort moins spirituel que corporel, un effort vain ou un effort couronné de succès ; selon Paul Zumthor, « *Scribere exige un effort musculaire considérable des doigts, du poignet, de la vue, du dos, le corps entier participe, la langue même, car tout semble-t-il se prononce* »¹⁵. Justement, à plusieurs reprises, Marot tente d'inscrire son acte d'écriture, dans l'immédiat et même dans ses moments d'imperfection ou de stérilité. Ne décrit-il pas souvent les états de sa main qui écrit ou qui s'apprête à écrire ou qui tremble par son incapacité à bouger ? Dans l'exergue de son épître « *Du Camp d'Attigny, à madicte Dame D'Alençon* », par exemple, le poète souligne l'imperfection de son écriture :

*Lettre mal faite et mal escripte,
Volle de par cest escrivant*

¹⁴ G. Defaux, *Marot, Rabelais, Montaigne: l'écriture comme présence*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, p 70.

¹⁵ P. Zumthor, *La lettre et la voix, dans la littérature médiévale*, « Poétique », Paris, Seuil, 1987, p 112.

*Vers la plus noble Marguerite
Qui soit point au monde vivant.*

De même, dans l'incipit, il déploie le topos de la main tremblante pour traduire une incapacité ou une crainte de l'imperfection :

*La main tremblante dessus la blanche carte
Me voy souvent : la plume loing s'escarte,
L'encre blanchist, et l'esperit prend cesse,(...) »*

Ainsi, le poète n'hésite pas à représenter un défaut d'écriture qui constitue une forme de « *défaut d'être* » ou d'« *imperfection phénoménologique* »¹⁶, ou plutôt un moment de gestation de l'œuvre parfaite, de la parole fulminante et de la présence inouïe.

En définitive, pour Clément Marot, la subjectivité est l'inscription d'une expérience phénoménologique, celle du corps et de l'œuvre en question ou en devenir. C'est cette conception qui annoncerait la modernité.

III- La subjectivité et la modernité

La modernité a ses germes dans le XVI^{ème} siècle, avec les Rhétoriciens qui, par leur expérimentation du langage et la remise en question de leur identité, ouvrent la voie aux poètes modernes. Obligés de dire un « je » qui ne représente pas leur propre moi mais le moi de leur mécène, vivant ainsi un brouillage identitaire, ils essaient d'affirmer leur identité poétique au moins par des signatures détournées. Refusant l'impersonnalité¹⁷ et l'anonymat, recherchant « *un mode d'écrire qui permette de personnaliser le rapport de l'écrivain à l'écriture* »¹⁸, ces poètes tentent de définir leur subjectivité et leur singularité, en s'appropriant le produit de leur écriture. Paul Zumthor écrit, à cet égard, qu'« *aux alentours de 1500, c'est eux qui port[ent], en langue française, les couleurs de la modernité* »¹⁹.

En effet, c'est à la Renaissance qu'émergent les notions de sujet et d'appropriation de l'œuvre par son auteur. Marot ne fait-il pas de sa poésie une œuvre éponyme ? *L'adolescence Clémentine* porte effectivement le nom de celui qui l'écrit. La poésie marotique est une poésie subjective, où l'auteur s'exhibe et

¹⁶ J.Fontanille, « *Sémiotique littéraire et phénoménologie* », p 171-182, in *Sémiotique, phénoménologie, discours*, textes réunis par M.Costantini et I.Darrault-Harris, en hommage à J.C.Coquet, « *Sémantiques* », L'Harmattan, Paris, 1996.

¹⁷ Cf, F. Rigolot, *Le texte de la Renaissance : des Rhétoriciens à Montaigne*, Genève, Droz,1982, p 69.

¹⁸ Cf, P.Zumthor, *Le Masque et la lumière : poétique des Grands Rhétoriciens*. Paris, Seuil, 1978, p 54.

¹⁹ Idem, p 17.

« *fait de sa vie immédiate la matière même de l'écriture* »²⁰. Plus qu'une appropriation de l'œuvre par son auteur et plus qu'une représentation de la vie immédiate de l'écrivain, la subjectivité de Marot est l'inscription de l'expérience créatrice avec ses moments de surgissement ou de stérilité. C'est dans ce sens que Marot annonce les poètes modernes avec leur angoisse devant la page blanche. La seule différence est que chez Clément Marot la représentation d'une absence ou d'une imperfection de l'écriture traduit moins une angoisse de stérilité qu'une suspension volontaire de l'écriture, dans l'attente d'un perfectionnement par un nouveau langage ou une nouvelle expérience. Un topos d'humilité ou une prétérition annonçant l'avènement d'une œuvre parfaite et d'une présence et d'un affranchissement du moi. Alors que chez les poètes modernes, comme les surréalistes, l'expression de l'inachèvement de l'œuvre traduit la mise en cause de toute conscience et de toute intentionnalité de l'auteur ; l'écriture automatique témoignant du triomphe du langage sur le moi et signant l'imposture de toute subjectivité et le caractère immédiat voire éphémère de toute présence.

En fait, comment expliquer la remise en question de la subjectivité, dans la poésie moderne, sinon par l'échec de la représentation du corps propre et par la difficulté de toute interlocution ou « intercorporéité » ? Si Marot décrit l'échec du récit spéculaire de son moi, la dislocation de son corps et la perte de son identité, c'est d'une manière occasionnelle et sans doute dans une intention ludique ; ne souligne-t-il pas ailleurs une reconstruction du corps et une présence au monde grâce à une perception réciproque et à un rapport érotique ? Ce jeu de présence-absence, d'opacité et de diaphanéité du corps propre, d'unité et de dispersion du moi, dans l'œuvre de Marot, se retrouve dans la poésie moderne mais il dépasse le cadre ludique pour devenir une obsession.

Paul Valéry, dans « *Fragments du Narcisse* », décrit le désir irrésistible de « *Se surprendre soi-même et soi-même saisir* » et exprime la douleur devant l'illusion et l'impossibilité de cette tentative ; la subjectivité devenant le récit d'une brisure charnelle et le constat d'une dessaisie du corps propre :

*Hélas ! corps misérable, il est temps de s'unir...
Penche-toi...Baise-toi. Tremble de tout ton être !
L'insaisissable amour que tu me vins promettre
Passe, et dans un frisson, brise Narcisse, et fuit...*

Guillaume Apollinaire, lui aussi, dans un poème comme « *Cortège* », se remet en question et cherche son corps dans la procession des corps des autres. Son corps démembré est reconstruit par les corps qu'il connaît déjà et qu'il se

²⁰ Cf, Jean-Max Colard , « *Marot, une poésie de proximité* », in *Clément Marot, « Prince des Poètes Français » 1496-1996*. Actes du Colloque International de Cahors à Quercy, 1996, Paris, Champion, 1997, p 545.

remémore. Le remembrement du corps propre passe par une remembrance ou une perception à rebours, orientée vers le passé et vers l'espace intérieur :

*Le cortège passait et j'y cherchais mon corps
Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même
Amenaient un à un les morceaux de moi-même
On me bâtit peu à peu comme on élève une tour
Les peuples s'entassaient et je parus moi-même
Qu'ont formé les corps et les choses humaines*

La subjectivité chez Apollinaire n'est pas une « *intercorporité* » mais plutôt une « *incorporation* » et une « *excorporation* », une tentative d'absorber des corps disloqués, corps d'autrui et corps propre pour les reconstruire avant de les exposer à nouveau au monde extérieur.

De même, dans *La Vie Immédiate*, et précisément dans le poème « *Nuits partagées* », Paul Eluard insiste sur un rapport fusionnel de deux corps qui se désirent et qui ne peuvent jouir l'un de l'autre que dans le monde du rêve ou par une mutualité de la perception :

Nous deux, j'insiste sur ces mots, car aux étapes de ces longs voyages que nous faisons séparément, je le sais maintenant, nous étions vraiment ensemble, nous étions vraiment, nous étions, nous.

L'amour pour Eluard est une expérience existentielle, une mise à l'épreuve du moi, une expérience qui révèle l'incomplétude du moi et sa hantise d'un non-moi, l'urgence d'une irruption du moi dans l'autre ou de l'autre dans le moi ; dans le poème « *Dors* », il souligne la complémentarité des deux corps :

Cette fille que je découvre en m'endormant(...), ne connaît d'elle-même que ce que j'ignore de moi. Sa chair très douce répond du plaisir qu'elle prend à mes caresses(...). Je suis livré, vraiment livré, à la réalité d'un miroir qui ne reflète pas mon apparence. Livré à ses désirs.

L'altérité chez Eluard est un constituant de la subjectivité : la fusion corporelle est source de jouissance et de pleine existence, de même que l'interlocution construit le moi en le confrontant à l'autre. Si l'« *intercorporité* » et l'interlocution viennent à manquer, la subjectivité est menacée.

La subjectivité est une intersubjectivité : le moi ne peut s'identifier comme sujet et, étant incomplet et dépendant d'autrui, il ne peut se connaître soi-même sans se tenir hors de soi, sans se fondre dans l'autre ou avoir un rapport mutuel avec autrui.

Dès lors, la subjectivité s'avère être un mode d'existence : Faut-il être à soi ou être hors de soi, pour exister et se reconnaître comme sujet ? Pour Heidegger, la

subjectivité ne peut s'éprouver et se prouver que par l'expérience d'une dessaisie de soi, par un mouvement d'ouverture à l'altérité et au monde, par une existence, un « être là ». Ouverture à l'espace extérieur, mais aussi, ouverture au temps : le moi ne peut se résumer définitivement ; il est à tel moment du temps, il est condamné à l'inachèvement et à la variabilité.

Si Clément Marot, dans certains poèmes suggère une certaine absence au monde, il souligne une saisie de soi par une expérience perceptive et un rapport érotique avec autrui. Mais ce rapport d'« incorporité » et d'interlocution n'est possible que dans l'espace-temps de la fiction ; dans d'autres poèmes, le poète ne cesse d'exprimer l'impossibilité de toute communication directe avec la femme. La présence au monde est peut-être une fiction, une illusion, une invention poétique, voire un effet de langage. La subjectivité conçue comme une ouverture à autrui est mise en doute. C'est ce qui caractériserait la littérature moderne.

Pour Paul Valéry, l'autre c'est le moi : *Charmes* constitue le récit d'une attirance vers le reflet du moi ; l'autre, la femme se réduit à une forme, un objet de perception qui fait naître le sens :

Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons, (...)

Ta forme au ventre pur qu'un bras fluide drape,

Veille ; ta forme veille, et mes yeux sont ouverts.

« *La Dormeuse* »

Le silence de l'autre serait propice à la perception de la forme, à la reconnaissance de soi et à la connaissance du monde. L'être à soi précède l'être au monde, la saisie de soi est accompagnée d'une blessure charnelle et la possession du monde est elle aussi une blessure, mais une blessure féconde puisqu'elle fait naître la parole :

Il n'est pour ravir un monde

De blessure si profonde

Qui ne soit au ravisseur

Une féconde blessure,

Et son propre sang l'assure

D'être le vrai possesseur.

« *Aurore* »

Eluard est également le poète à la recherche de l'autre, du regard de l'autre ; *La Vie Immédiate* est une quête de regards. Justement, le prologue exprime la fatale solitude du moi et présente la mutualité perceptive comme une expérience de déchirure :

Que deviens-tu pourquoi ces cheveux blancs et roses

*Pourquoi ce front ces yeux déchirés déchirants
Le grand malentendu des noces de radium
La solitude me poursuit de sa rancune.*

L'œuvre d'Eluard est aussi un constat d'imperfection et d'incomplétude du moi : l'amour, la quête de l'autre, d'un rapport mutuel en est la preuve ; « *L'Amour*, dit Eluard, *c'est l'homme inachevé* ». La conquête du moi passe par la conquête de l'autre, et si la saisie de l'autre est difficile ou impossible, c'est que la possession de soi et la présence à soi sont illusoire. Conquête de soi et conquête de l'autre, subjectivité et intersubjectivité ne sont possibles que dans le monde intérieur et fictif. La subjectivité chez les surréalistes serait une prise de conscience de l'imposture de toute subjectivité, puisqu'elle est entravée par les exigences de la raison et de la morale. Elle ne pourrait s'affranchir que par une expérience d'absence intentionnelle au monde matériel et extérieur et de présence dans le monde onirique²¹. L'inconscient surplombe le sujet et la plongée dans l'inconscient devient nécessaire à toute présence. Chez Eluard, c'est l'être en soi ou l'être dans son corps. Dans un poème intitulé « *A perte de vue dans le sens de mon corps* », il met en scène une plongée dans l'intériorité, annoncée par un regard à l'envers, une sorte de voyance qui se substitue à la vue, un état nécessaire à cette plongée dans l'espace de la transparence, de l'ascèse chromatique et de l'ellipse des formes. Une expérience nécessaire à toute création.

Chez Jacques Prévert, l'être au monde est mis en doute parce que le monde ne mérite pas d'être saisi : l'amour est éphémère, la communication avec autrui devient fatale, Dieu même est indifférent devant les misères du monde, les hommes sont livrés à la solitude, à la douleur, à la guerre, à la mort. Dans le poème « *L'Accent grave* », le poète modifie l'alternative existentielle d'Hamlet, « *être ou ne pas être* », en ajoutant un accent grave à la conjonction de coordination, de façon à exprimer un paradoxe existentiel. Il illustre ainsi l'opinion d'Emmanuel Levinas, selon laquelle « *cette alternative de l'être et du néant (...) n'est pas l'ultime alternative, et en tout cas, pas l'ultime ni la plus urgente question* »²². Plus que la déclaration d'un refus de toute étiquette et de tout conformisme, « *être où ne pas être* » peut constituer une remise en cause des raisons d'être et de mériter d'être : devant les horreurs de la guerre et la mort des autres, faut-il vivre et être au monde ou mourir et être dans le néant ? Sans doute, l'œuvre de Prévert qui déshumanise la parole et présente l'action

²¹ Par cette expérience, les surréalistes entendent libérer le corps des contraintes du rationalisme, affranchir toutes les facultés de l'homme, y compris son inconscient. Ainsi, plonger dans le corps et dans l'intériorité ne signifie pas chez eux fuir le monde réel, mais vivre une expérience intentionnelle et provisoire de « déréalité » (selon la terminologie de Barthes), de rêve ou de sommeil hypnotique, pour une meilleure connaissance de soi-même et de la place de l'homme dans le monde. Prendre conscience de soi, libérer ses pulsions et ses désirs, c'est avoir de la réalité une perception intense ; c'est définir le monde et agir sur lui.

²² Cf, E.Levinas, *Altérité et transcendance*, Fata Morgana, 1995, p 164.

humaine comme vaine signe-t-elle l'agonie de l'être et l'engloutissement du sujet.

Ainsi, si la poésie de la Renaissance inscrit l'émergence et la prise de conscience d'un sujet qui écrit et qui se voit agir et percevoir, et si Clément Marot représente une oscillation entre une présence et une absence du sujet, la poésie moderne met en doute cette présence et constate l'illusion du sujet.

Conclusion

Il est réducteur de définir la subjectivité comme une effusion lyrique ou comme une simple déclaration d'identité de celui qui écrit. Le corps étant le relais de toute affirmation et de toute expression du moi, la subjectivité se révèle une mise en scène du corps propre, de ses postures et de ses impostures ; c'est le procès du sujet et de toute conscience du corps propre. Tentative de fixer des entités fluctuantes et contingentes, expérience phénoménologique dont le support est un corps en mouvement, un corps qui change de statut d'une civilisation à l'autre et d'une époque à l'autre, la subjectivité est, sans conteste, un concept variable et jamais définitif.

Epoques de l'expérimentation des compétences humaines et de la réflexion sur la place de l'homme dans l'univers, sur son rapport avec l'autre, que cet autre soit immanent ou transcendant, le monde renaissant et le monde moderne sont caractérisés par une prise de conscience de la contingence du corps, de son incomplétude, de sa fragmentation.

Ainsi, loin d'être l'imitation d'une perception complète du corps propre, la subjectivité constitue l'inscription d'une vision immédiate, imparfaite, voire « fissurelle » du corps et du sujet ; la conscience de la corporalité, de la substance et de l'intégrité étant illusoire et l'inscription de toute conscience et de présence du moi par le corps se révélant un effet de langage, le produit d'une chimère, ou mieux, le résultat d'un effort de construction et de synthèse des perceptions discontinues du corps. Dès lors, elle s'avère être moins une « *mimesis* » qu'une « *poiesis* » ; la réflexivité de l'écriture étant moins celle de Narcisse que celle de Pygmalion.

Bibliographie

AUREGAN (Pierre), *Les Figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance*.

« Ellipses », Culture et Histoire, Ed° Marketing SA, 1998.

CERQUIGLINI (Bernard), *La Parole médiévale*. « Propositions », Ed° de Minuit, 1981.

CERQUIGLINI (Jacqueline), « *Un engin si subtil* » : *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^{ème} siècle*, Paris, Champion, 1985.

« *CLEMENT MAROT, Prince des Poètes François* », 1496-1996, Actes du Colloque International de Cahors en Quercy, 1996, Paris, Champion, 1997.

COQUET (Jean-Claude), *Le Discours et son sujet*, Meridiens-Klincksieck, « Sémiotique », 1989.

DEFAUX (Gérard), *Marot, Rabelais, Montaigne : l'écriture comme présence*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987.

DENOYS-TONNEY (Anne), *Ecritures du corps de Descartes à Laclos*, PUF écriture, 1992.

DERRIDA (Jacques), *La Dissémination*, Seuil, 1972.

DUFOURNET (Jean), *Villon : Ambiguïté et carnaval*, Paris, Champion, 1992.

ELSENEUR, numéro 9, mai 1994, *Le Sujet de l'écriture*, Centre de la Modernité, Presses Universitaires de Caen.

FELMAN (SHOSHANA), *Le Scandale du corps parlant : Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Paris, Seuil, 1980.

LACAN (Jacques), « *Le Stade du miroir* », *Ecrits 2*, Seuil, Essais Points.

LAVAUD (José), *Grands courants artistiques et esthétiques depuis la Renaissance*, « Ellipses », Culture et histoire, Marketing SA, 1998.

LEVINAS (Emmanuel), *Altérité et transcendance*, Fata Morgana, 1995.

MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phénoménologie de la perception*, « Tel » Gallimard, 1945.

RICOEUR (Paul), *Du texte à l'action : essais d'herméneutique 2*, « Esprit / Seuil », Paris, Seuil, 1986.

RIGOLOT (François), *Le Texte de la Renaissance : des Rhétoriciens à Montaigne*, Genève, Droz, 1982.

SEMIOTIQUE, phénoménologie, discours : du corps présent au sujet énonçant, textes
réunis par Michel COSTANTINI et Ivan DARRAULT-HARRIS, en hommage à Jean-Claude COQUET, « Sémantiques », L'Harmattan, Paris, 1996.

ZINK (Michel), *La Subjectivité littéraire*, PUF écriture, 1985.

ZUMTHOR (Paul), *Langue, texte, énigme*, « Poétique », Paris, Seuil, 1975.
Le Masque et la lumière : la poétique des Grands Rhétoriciens,
« Poétique », Seuil, 1978.
La Lettre et la voix : de la littérature médiévale, Paris, Seuil, 1987.