

lyrique. Il le démontre essentiellement sur un recueil de Michaux, articulant propos théorique et commentaire d'un texte.

Il en va de même, intentionnellement, dans les deux chapitres qui suivent, où la réflexion générale s'appuie plus précisément sur des œuvres envisagées pour elles-mêmes. Michel Collot suggère une stimulante définition du sujet lyrique comme dynamique d'une sortie hors de soi, paradoxe qui ne cache pas sa portée polémique contre une réduction objectiviste, si je peux dire, de la poésie de Francis Ponge, ou une lecture anti-lyrique de Rimbaud. Michel Jarrety suit, quant à lui, le lien capital de l'éthique et de l'écriture dans les œuvres de Char et de Bonnefoy, sur l'union de la justesse avec la justice, dans un mouvement de don du poème qui est le gage de la générosité lyrique. Et en fin de parcours, Jean-Michel Maulpoix trace l'émouvant et amusant portrait de cette quatrième personne du singulier, tissée de citations, figure de centon. Il clôt ainsi ce livre en le réouvrant à notre désir d'y ajouter une nouvelle pièce, de vêtement ou de texte, pour rêver et inventer d'autres figures à ce sujet lyrique que sa mobilité préserve de toute réduction catégorique.

* Le volume de *Modernité 8, Le sujet lyrique en question* (Presses Universitaires de Bordeaux, mai 1996) réunit les contributions suivantes : C. Astier (Le lyrisme impossible: poésie et litinies), E. Benoit (Mallarmé et le sujet absolu), M.-P. Berranger (Le lyrisme du sang), S. Bogumil (Il y a encore des chants à chanter), M. A. Caws (Poème long, poème court: le sujet en clôture), D. Combe (Aimé Césaire et « la quête dramatique de l'identité »), B. Conort (L'impossible conciliation), M. Deguy (Je-tu-il), C. Duchet (Le double « je » et la modernité), J.-M. Gleize (Un pied contre mon cœur), D. Grojnowski (Laforgue et « le monde changeant des phénomènes »), P. Hamon (Sujet lyrique et ironie), E. Hocquard (Cette histoire est la mienne), J.-C. Mathieu (Le poète tardif: sujet lyrique et sujet éthique chez Jaccottet), H. Meschonnie (Le sujet comme récitatif ou le continu du langage), J.-P. Moussaron (Vers la ruine du poétique), M. Murat (L'homme qui ment: réflexions sur la notion de lyrisme chez Breton), R. Navarri (« Être ou paraître »: les enjeux existentiels du lyrisme chez Aragon), C. Pasi (La communication cruelle: Baudelaire, Artaud), E. Rabaté (Michaux et le lyrisme travesti), J. Sacré (Quand je dis/t je dans le poème), Y. Vadé (De l'hugocentrisme au « je » panique).

L'ÉMERGENCE DU SUJET LYRIQUE

A L'ÉPOQUE ROMANTIQUE

Par ses origines comme par son nom, la poésie lyrique est liée non pas directement au moi mais au chant, donc à la musique et à l'oralité. Dans la Grèce ancienne, les conditions matérielles de récitation des poèmes (chantés avec accompagnement de la lyre ou de la flûte, et dansés par des chœurs devant de vastes publics comme le furent notamment les Odes pindariques) suffisaient à caractériser ce type de textes, en même temps qu'elles en justifiaient l'organisation formelle¹. Mais le chant et l'accompagnement musical ont toujours passé pour favoriser l'expression des émotions et l'accès au monde intérieur. Dans notre littérature, dès le XIII^e siècle, un divorce s'annonce entre texte poétique et musique. Dans le même temps se met en place le système vers-prose qui régira l'ensemble de la production littéraire jusqu'au romantisme et au-delà². Pour autant la poésie personnelle, représentée au XIII^e siècle par le « dit », ne rompt pas ses liens avec l'oralité. Un poète comme Rutebeuf interpelle son public, impose sa présence physique³. Le poème n'est pas encore un pur « texte », appartenant tout entier au domaine de l'écriture. La voix et plus généralement le corps s'impliquent directement dans la mise en scène du *je*. Comme le notait Paul Zumthor dans un article déjà ancien, le *je* poétique prend une valeur particulière dans la perfor-

1. On sait que la division de l'Ode triomphale en strophes, antistrophes et épodes, reprise chez nous par Ronsard et quelques autres poètes, s'explique par les évolutions du chœur chargé en Grèce de célébrer la victoire des champions.
2. Michel Zink, *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, p. 62 et 68.
3. « Sa poésie donne souvent l'impression d'une parade de soi-même, d'un de ces monologues de théâtre tout entiers conçus en vue de l'effet qu'ils veulent produire sur le public », note M. Zink (ouvr. cité, p. 63).

mance orale : « Le locuteur revendique, en parlant, une "place" : une énergie soutient sa voix, comme une poussée vers un accomplissement désiré ; un sujet, dans les mots, exige d'être reconnu grâce à cette énergie même. »¹

Dans la lyrique moderne, qui est à peu près exclusivement de l'écrit, le rapport avec la musique et avec l'oralité ne se maintient plus qu'à travers les contraintes de la versification et le travail du rythme. On continue néanmoins à parler de *voix*, de *souffle*, de *chant* lyrique. Appellations il est vrai de plus en plus fréquemment remises en cause tout au cours du XX^e siècle, au profit de la mise en évidence de ce qui ressortit au registre de l'écriture. Le tournant à cet égard, comme on sait, peut être daté de Mallarmé, lorsqu'il affirme que « l'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots [...] ; ils s'allument de reflets réciproques [...] remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase »². La période antérieure au contraire, qui est celle du Romantisme au sens large, a vu les poètes revendiquer plus fortement que jamais ce « souffle lyrique », le « chant » ou « les chants » qui en résultent. L'existence d'une « voix » poétique étant admise, les poètes romantiques ne vont pas cesser de s'interroger sur l'origine, le lieu, le statut, la véracité de cette voix. Questions à la fois réfractées par l'énonciation du texte (notamment lorsque plusieurs énonciateurs lui confèrent une structure dialogique) et thématiques par les poèmes, au point d'en constituer parfois le propos essentiel.

Genre écrit se présentant comme parole : le lyrisme romantique s'inscrit d'abord dans cette contradiction. Contradiction féconde, on peut le penser, mais qui à elle seule suffirait à rendre problématique la position du sujet de l'énonciation. On dira que depuis l'âge classique des « chants » lyriques étaient produits sans être chantés et que chacun s'en contentait. Mais les romantiques veulent faire plus. Ils portent à

1. Paul Zumthor, Pour une poétique de la voix, *Poétique*, 40, novembre 1979, p. 521-522. Voir également, de Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale* (1983) et *La lettre et la voix dans la civilisation médiévale* (1987).
2. Mallarmé, Divagation première, Relativement au vers, in *Vers et prose*, 1893, p. 191-192. Repris dans « Crise de vers », *Œuvres complètes*, « Bibl. de la Pléiade », 1945, p. 366. L'édition de *Vers et prose* ajoute : « Ce caractère approche de la spontanéité de l'orchestre » (phrase supprimée dans « Crise de vers »). L'idéal mallarméen vise une instrumentation verbale, « un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien » : ce qui est récusé n'est pas la musique, mais l'oralité.

son comble la tension entre une énonciation lyrique exploitant toutes les ressources de l'écriture et la volonté d'une présence autrefois réservée à la performance orale, c'est-à-dire à une parole incarnée dans une voix et dans un corps.

Une très célèbre déclaration de Lamartine, où l'on aurait tort de ne voir que lieu commun ou rodomontade, l'indique sans ambiguïté : « Je suis le premier qui ait fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ait donné à ce qu'on nommait la Muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature. »¹

« Phrase à valeur de manifeste », commente très justement Jean-Marie Gleize : « C'est l'acte de naissance de la poésie lyrique, contre toute convention. La poésie devient elle-même en s'intériorisant intensément. » Avec Lamartine, « le chant réalise cette apparente impossibilité d'extérioriser l'intime, de conserver à l'intime son intériorité tout en l'extériorisant. Le chant n'est qu'en apparence extérieur, il n'y a pas de solution de continuité entre la "parole intérieure" et le poème comme chant »².

La voix lyrique devient en effet la voix de l'intime. Elle rejoint le chant par la pure musicalité du vers tandis que le discours se présente comme une simple confidence, adressée à un lac (« Un soir, t'en souvient-il ? [...] »), à un poète (« Qui que tu sois, Byron, bon ou fatal génie »), à une femme inconnue (« A mes yeux étonnés montre-toi tout entière, / Dis-moi quel est ton nom, ton pays, ton destin »), à un paysage familier (« Salut ! bois couronnés d'un reste de verdure ! [...] Salut ! derniers beaux jours ! »)³. Ce faisant, le sujet lyrique lamartinien semble ne point « chanter » en poète professionnel qui entonnerait une ode (à la manière d'Hugo dans son premier recueil⁴), mais simplement en homme sensible donnant l'illusion de se confondre avec l'auteur lui-même. Et paradoxalement c'est dans la mesure même où le chant lyrique renvoie à un homme de chair et non à un « poète » de profession que cet homme acquiert le statut de *poète* en un sens nouveau : non plus seulement un bon artisan du vers mais un être privilégié

1. Lamartine, préface des *Méditations poétiques*, éd. de 1849.
2. Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, Paris, Éd. du Seuil, 1983, p. 28-29.
3. Lamartine, *Méditations poétiques*. Respectivement, « Le Lac », v. 13, « L'Homme », v. 3, « Invocation », v. 5-6, « L'Automne », v. 1 et 3.
4. Ou comme le fait Lamartine lui-même dans des poèmes de facture plus traditionnelle, comme « L'Ode sur la naissance du duc de Bordeaux ».

capable d'unir le maximum de musicalité au maximum d'intimité, de dire dans une forme suprêmement musicale ce qu'il y a de plus intime en lui et que les autres hommes gardent pour eux, par pudeur autant que par incapacité de s'exprimer. Mme de Staël ne disait pas autre chose : « Le don de révéler par la parole ce qu'on ressent au fond du cœur est très rare ; il y a pourtant de la poésie dans tous les êtres capables d'affections vives et profondes ; l'expression manque à ceux qui ne sont pas exercés à la trouver. Le poète ne fait pour ainsi dire que dégager le sentiment prisonnier au fond de l'âme [...] »¹

Le poète va donc s'autoriser de l'existence en chacun d'un « fond » inexprimé pour dire ses sentiments, ses pensées les plus privées, ses goûts les plus personnels, persuadé que le lecteur y retrouvera sinon ses propres sentiments, du moins quelque chose d'apparenté à ce qu'il ressent lui-même. Il n'est que de voir le nombre de poèmes de l'époque romantique dont l'incipit est l'affirmation d'un goût ou d'un dégoût, chez Musset par exemple :

Que j'aime le premier frisson d'hiver ! le chaume,
Sous le pied du chasseur, refusant de ployer !

(« Sonnet », v. 1-2)

Que j'aime à voir, dans la vallée
Désolée,
Se lever comme un mausolée
Les quatre ailes d'un noir moutier !

(« Stances », v. 1-4).

mais aussi chez Hugo :

J'aime les soirs sereins et beaux, j'aime les soirs [...]

(*Les Feuilles d'automne*, « Soleils couchants », v. 1).

J'aime Chelles et ses cressonnières
Et le doux tic-tac des moulins [...]

(*Les Chansons des rues et des bois*, v. 1-2).

et chez Baudelaire :

J'aime le souvenir de ces époques nues [...]

Le sujet lyrique romantique, à ce premier stade de son émergence, pourrait donc être défini comme une instance d'énonciation produisant des énoncés poétiques dont le référent serait l'intimité même de

1. *De l'Allemagne* (1810), chap. X, « De la poésie », Garnier-Flammarion, 1968, t. 1, p. 205.

l'auteur, en tant qu'elle partage un domaine commun avec l'intimité du lecteur. Mais cette première position du sujet lyrique se révèle foncièrement instable. Les exemples minimaux qu'on vient de rappeler, et qui pourraient être diversifiés à l'infini à travers l'expression du regret, du désir, du rêve, de la colère, offrent déjà toute une gamme de positions du sujet de l'énonciation par rapport au sujet biographique. Deux de ces exemples s'orientent vers l'autobiographie (sans y appartenir). Dans le « Sonnet » de Musset, le goût affirmé aux deux premiers vers pour une saison particulière introduit une référence précise à un retour à Paris daté de « l'an dernier », et en rapport avec un épisode amoureux :

Que j'aimais ce temps gris, ces passants, et la Seine
Sous ses mille falots assise en souveraine !
J'allais revoir l'hiver. – Et toi, ma vie, et toi !

Lointainement apparenté à l'autobiographie, le poème portant référence à Chelles, dont le souvenir pour Hugo semble lié à sa liaison avec Léonie d'Aunet¹. Encore ne perd-on rien à l'ignorer, le nom de ce village n'étant que le moyen d'ancrer en un lieu géographique précis (et par là de situer dans la lumière d'un souvenir présenté comme réel) un croquis du poète marchant et rêvant dans un paysage printanier. En revanche nulle confiance particulière, nul souvenir précis dans l'incipit des « Stances » de Musset, ni dans celui de « Soleils couchants ». Mais pas davantage de fiction². Dans les deux poèmes, la première personne ouvre un espace d'énonciation (d'ampleur différente, il va sans dire) que remplira un discours principalement descriptif. Elle permet de « placer la voix » : il s'agit de musique bien plus que d'affectivité ; l'affirmation énonciative est ici comparable à un coup d'archet « attaquant » un quatuor. La subjectivité proprement dite n'apparaît qu'à la dernière strophe de la der-

1. Voir la note de l'édition Massin (*Œuvres complètes* de Victor Hugo, Paris, Club français du livre, 1967-1969), t. XII, p. 119.

2. La fiction se trouverait dans l'incipit de « Don Paez » de Musset :

Je n'ai jamais aimé, pour ma part, ces bégueules
Qui ne sauraient aller au Prado toutes seules [...]

où un locuteur-narrateur fait état de ses goûts personnels pour introduire le long récit qui constitue l'essentiel du poème :

Ce que je dis ici, je le prouve en exemple.
J'entre donc en matière, et, sans discours plus ample,
Écoutez une histoire :

Un mardi, cet été [...]

nière pièce de «Soleils couchants», dans une opposition entre la pérennité de la nature et la mort prévisible du moi :

Mais moi, sous chaque jour courbant plus bas ma tête,
Je passe, et, refroidi sous ce soleil joyeux,
Je m'en irai bientôt, au milieu de la fête,
Sans que rien manque au monde, immense et radieux !

Avec une sûreté musicale égale à celle de Hugo, Baudelaire ne se contente pas de «lancer» à la première personne une évocation de la beauté païenne ; il en fait le premier terme d'une antithèse dont le second présente «Le Poète aujourd'hui». Et ce passage à la troisième personne permet d'évacuer le caractère trop individuel du «je» pour donner sa véritable dimension à un sujet lyrique qui, malgré son impersonnalité, «Sent un froid ténébreux envelopper son âme» en face du spectacle des corps modernes.

Selon les textes, on voit donc le «je» et le «poète» échanger leurs qualités, le second pouvant prendre en charge tout l'intime et toute l'intensité d'une voix personnelle, tandis que le premier peut être élevé, avec toutes ses particularités individuelles, à l'universalité d'un être abstrait. Il s'agit en fait d'un même «sujet lyrique», dont le caractère instable et paradoxal vient précisément de sa double visée, d'un côté vers le plus intime (avec ses adhérences biographiques), de l'autre vers l'universel (le poète s'attribuant la mission d'être la voix de tous, et de tout).

Même si les poètes de l'époque romantique en France ne se sont pas posé la question du sujet lyrique dans les termes où nous nous la posons (termes en grande partie hérités de la tradition critique allemande, comme Dominique Combe le rappelle ici même), ils n'en ont pas moins été conscients de la nouveauté de leur démarche par rapport aux poètes des générations précédentes – on en a vu un exemple sous la plume de Lamartine –, conscients aussi de son caractère aventureux ou problématique. Plusieurs ensembles de questions affleurent en effet dans les préfaces ou autres textes, à travers souvent des affirmations pleines d'assurance et des formulations abruptes.

Un premier ensemble concerne les rapports du «poète», sujet de l'énonciation, et du lecteur, fréquemment posé en allocutaire et apostrophé à la deuxième personne. Il s'agit de le convaincre que, si personnelle que soit l'expérience qui inspire les propos du poète, cette expérience est ou pourrait être la sienne. La formule décisive à cet égard se trouve évidemment dans le célèbre passage de la préface des

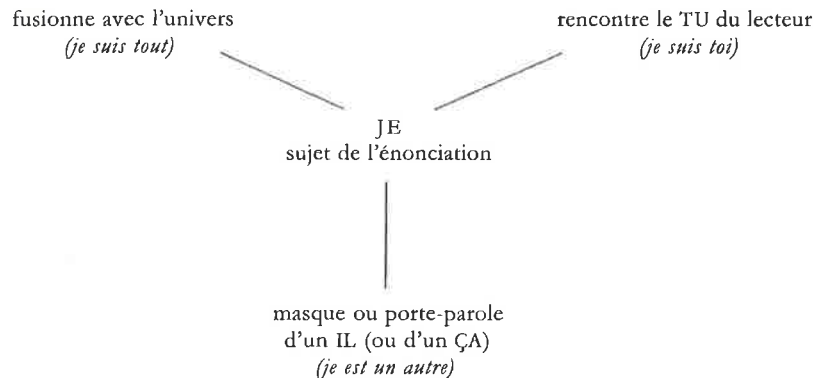
Contemplations (1856) : «Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! »

En deuxième lieu, le poète romantique se pose volontiers en interlocuteur et en interprète de la nature, voire du cosmos tout entier. Bien entendu, cela est surtout vrai de Hugo, mais on verra que les autres représentants majeurs du romantisme français partagent également cette attitude. La prétention d'être une voix de l'univers, d'entendre et de parler «le langage des fleurs et des choses muettes» pourrait paraître peu compatible avec l'orientation vers l'intime. C'est Victor Hugo, là encore, qui formulera le plus nettement (dans la première préface des *Odes*, datée de 1822) l'extension de «l'intime» aux dimensions cachées de toutes choses : «Au reste, le domaine de la poésie est illimité. [...] La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout.»

La question se pose enfin de la nature et du statut de cette voix de l'intime (ou de l'univers) qui n'est pas en permanence à la disposition du poète et qui ne se fait entendre que par à-coups. Malgré l'effet produit sur le lecteur, cette voix n'est pas celle de l'«auteur», signataire du poème. Celui-ci fait nécessairement l'expérience de la stérilité, des intermittences du flux poétique. C'est donc que la voix de l'intime obéit à quelque chose de plus intime encore, de plus profond, de plus caché, *intimius intimo*. Soit ce que l'on désigne traditionnellement comme l'inspiration, l'enthousiasme ou la muse. C'est-à-dire en définitive une instance extérieure (ou du moins fantasmée comme telle). En cherchant ce qui déclenche la voix de l'intime, ce qui la fait advenir et lui fournit son énergie, on débouche sur une altérité que toute la tradition poétique figure comme extérieure au poète. De même qu'en suivant un ruban de Möbius on passe d'une face à l'autre, de même la voix (et la voie) de l'intimité du moi conduit à ce qui n'est plus le moi, à ce qui le borde et le déborde du côté de l'altérité. Le sujet lyrique romantique est à la fois ce moi et ce non-moi : sujet clivé d'une énonciation qui échappe en grande partie au vouloir personnel.

Ce sujet clivé entre le «je» et «l'autre» peut être mieux encore représenté comme un sujet triangulé entre trois types de relations : relations du «je» lyrique avec un «tu», allocutaire dont le lecteur est

la figure privilégiée – avec un « tout » qui lui parle et dont il est lui-même l'allocutaire, ou dans lequel il tend à se fondre –, avec un « il » enfin qui lui confère son énergie et dont il pourrait n'être que le porte-parole. Soit trois formules paradoxales (« je suis toi », « je suis tout », « je est un autre ») dont les relations au sujet de l'énonciation peuvent être schématisées de la manière suivante :



LE SUJET LYRIQUE ET SES ALLOCUTAIRES

L'apostrophe est chose commune dans la poésie lyrique. Dans la poésie amoureuse en particulier, rien de plus habituel que de nommer la femme aimée (par son nom ou par un pseudonyme) et de s'adresser directement à elle. Un énonciateur personnel, que la forme du texte invite à identifier avec la personne de l'auteur, s'adresse à une autre personne, réelle ou fictive : ainsi Ronsard s'adresse-t-il à Cassandre, à Hélène, à Marie, à plusieurs autres, dont la personnalité peut faire objet de débats. De même Lamartine à Elvire. Le poème des *Méditations* intitulé précisément « A Elvire » commence par rappeler « le doux nom de Cynthie », « le nom chéri de Laure », et ne manifeste d'autre ambition que de voir s'ajouter le nom d'Elvire à celui des amantes immortalisées par Properce ou par Pétrarque. A cet égard, rien ne distingue *a priori* l'énonciation romantique de l'énonciation lyrique (élé-

giaque en particulier) telle qu'elle s'est constituée depuis la poésie antique¹.

Un écart décisif apparaît cependant entre un poème relativement traditionnel comme « A Elvire », et « Le Lac » (où le nom d'Elvire n'apparaît point). Désignée comme l'absente, comme celle qui ne reviendra plus, l'amante est présente dans « Le Lac » comme énonciatrice seconde. Le poète qui est en position d'énonciateur dans les cinq premières strophes et dans les six dernières *cède la parole* à la femme aimée pour quatre strophes de forme différente qui sont le cœur du texte, tant du point de vue de la composition que de leur contenu. La femme n'est plus seulement objet de célébration, de requête, etc., elle devient elle-même sujet lyrique. C'est elle qui prie le temps de suspendre son vol, qui dit à la nuit « Sois plus lente » et qui proclame « Aimons donc ! » Ainsi l'énonciation lyrique circule (par la grâce évidemment du scripteur) entre celui qu'on peut continuer à appeler « le poète » et une figure féminine aimée que le dispositif énonciatif situe exactement au même rang que lui. Quant à l'allocutaire du poème, ce n'est autre que le lac : « Ô lac ! [...] Regarde ! [...] Un soir, t'en souvient-il ? [...] », et si les paroles de l'amante ne s'adressent pas directement à lui (s'adressant au temps et à la nuit), du moins le flot s'y montre-t-il « attentif ».

Cette proximité d'un énonciateur humain et des objets de la nature pouvant occuper la position d'allocutaire se manifeste couramment sous la forme d'apostrophes adressées à des êtres inanimés, souvent précédées d'un « ô » vocatif. Traditionnelles dans la poésie lyrique, elles en constituent même une sorte de marque formelle : « Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure ! » (Lamartine, « Le Lac ») ; « Ô coteaux ! ô sillons ! souffles, soupirs, haleines ! » (*Les Contemplations*, I, 4, v. 23). Hugo, qui multiplie de telles apostrophes, en tire parfois un effet neuf en les situant à la chute d'un poème : « Ô nature, alphabet des grandes lettres d'ombre ! » (*ibid.*, I, 14, « A propos d'Horace », v. 214 et dernier), « Ô forêts ! bois profonds ! solitudes ! asiles ! » (*ibid.*, III, 2, « Melancholia », v. 337 et dernier). Le plus bel exemple se

1. Le thème se perpétue dans la poésie du XX^e siècle : voir le « Cantique à Elsa » d'Aragon :

Alors Hélène Laure Elvire
Sortiront t'accueillir comme un mois de Marie
Elles diront Elsa comme un mot difficile
Elsa qu'il faut apprendre à dire désormais (etc.)

(*Les yeux d'Elsa*, Paris, P. Seghers, 1950, p. 66).

trouve sans doute, dans ces mêmes *Contemplations*, aux derniers vers du poème *Mugitusque boum* (écrit en 1855), où les apostrophes lyriques, venant après plusieurs effets rythmiques remarquables, donnent une extraordinaire ampleur à l'évocation finale :

Ainsi vous parliez, voix, grandes voix solennelles ;
Et Virgile écoutait, comme j'écoute, et l'eau
Voyait passer le cygne auguste, et le bouleau
Le vent, et le rocher l'écume, et le ciel sombre
L'homme... Ô nature! abîme! immensité de l'ombre!

Loin que la priorité nouvelle donnée à l'intime conduise, selon l'idée reçue, à une hypertrophie du moi, la poésie romantique ne cesse de jouer avec une liberté inconnue jusque-là, d'énonciateurs variables et d'allocutaires multiples, transgressant sans la moindre peine l'opposition de l'animé et de l'inanimé, comme de l'abstrait et du concret. Un exemple presque caricatural en est fourni par le *Rolla* de Musset (1833). A partir de la troisième section de ce qui se présente comme un récit lyrique, des apostrophes rythment le développement, le hachent, le font bifurquer dans les directions les plus inattendues. Apostrophes interrogatives ou exclamatives adressées aux personnages (« Si ce n'est pas ta mère, ô pâle jeune fille! / Quelle est donc cette femme [...] », « C'est toi, maigre Rolla? Que viens-tu faire ici? », « Eh bien, lève-toi donc [...] belle prostituée »), mais aussi, et sans transition, à des personnages d'autres histoires (« Ô Faust! n'étais-tu pas prêt à quitter la terre [...] », « Quinze ans! ô Roméo! l'âge de Juliette! / L'âge où vous vous aimiez! »), et à Ève (« Oh! la fleur de l'Éden, pourquoi l'as-tu fanée [...] »), et aux femmes du monde, aux « mères de famille », aux « moines mystérieux », aux « Nègres de Saint-Domingue », et à Voltaire (c'est le fameux : « Dors-tu content, Voltaire, [...] ») repris plus loin en « vieil Arouet »... La prostitution inspire une apostrophe à la pauvreté : « Pauvreté! pauvreté! c'est toi la courtisane. / C'est toi qui dans ce lit a poussé cet enfant [...] », la dénonciation des mœurs en entraîne une autre à « mon siècle », puis à un fleuve dont on ne sait pas bien s'il métaphorise ou non le siècle : « Ô fleuve impétueux! / Tu portes à la mer des cadavres hideux [...] ». A mesure que le texte progresse, les apostrophes à des entités diverses (« noir Esprit des ruines / Ange des souvenirs [...] ») ou à des éléments de la nature se font plus nombreuses : « Roi du monde, ô soleil! », « Vous qui volez là-bas, légères hirondelles [...] », « Dites-moi, terre et cieux [...] », « Oh! vous le murmurez dans vos sphères

sacrées, / Étoiles du matin [...] »... On comprend que Rimbaud ait parlé d'« apostrophe Rollaque », à propos d'un poème qu'il avait soigneusement étudié avant de le vitupérer.¹

Outre ces apostrophes, l'entrelacement d'un récit mettant en scène un personnage situé (Jacques Rolla, Parisien) et de développements à la première personne entraîne des alternances dans le jeu des pronoms, qui contribuent à donner au texte de *Rolla* son allure quelque peu égarée. Le narrateur parle de Rolla tantôt à la troisième, tantôt à la deuxième personne, brouillant les catégories narratologiques. Le personnage prend soudain la parole sans rupture de ton et sans guillemets (« Dites-moi, dites-moi, pourquoi vais-je mourir? »). De manière plus surprenante encore, ce n'est pas Rolla qui invite la belle prostituée à se lever et à boire, c'est le narrateur qui prend tout à son compte : « C'est une belle nuit – c'est moi qui l'ai payée. » Là encore, le sujet lyrique *circule* d'une figure à l'autre, narrateur et personnage se trouvant situés sur un même plan, du triple point de vue de l'énonciation, du comportement moral (le narrateur ne se prétend pas supérieur au débauché qu'il condamne) et de la perspective historique. Ce point de vue de l'Histoire est évidemment celui qui fonde tous les autres : c'est dans la mesure où ils appartiennent à une même époque, c'est en tant que fils de Voltaire, enfants du siècle embarqués dans une même aventure collective, que le poète-narrateur et le personnage à qui il s'adresse comme à un frère se trouvent solidaires et mis à égalité par le récit lyrique.

Cette fraternité singulière définit également le rapport qui unit le sujet lyrique romantique à son lecteur. Dans la poésie classique l'adresse au lecteur est généralement de l'ordre du texte préfaciel en prose. Les dédicaces en vers sont principalement adressées à de grands seigneurs ou à des personnages connus. L'ouverture de la poésie à « tout ce qu'il y a d'intime dans tout » conduit à établir avec le lecteur un rapport de familiarité, voire de complicité. Ce rapport s'établit sur un double fondement. Tout d'abord, on vient de le dire, la conscience d'appartenir à une même époque, trouble et incertaine : « De quel nom te nommer, heure trouble où nous sommes? », se demande Hugo dans le premier vers du « Prélude » aux *Chants du crépuscule*. La solidarité

1. « Tout garçon épiciier est en mesure de débobiner une apostrophe Rollaque [...] » (Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871). Dans « Soleil et chair », l'anaphore « Je regrette les temps [...] » est à l'évidence un souvenir de l'expression anaphorique « Regrettez-vous les temps [...] ? » qui structure le début de *Rolla*. Plusieurs détails du texte confirment le rapprochement.

historique qui se révèle dans le texte de *Rolla* – en dépit de ses évidentes faiblesses – est moins éloignée qu'on ne pourrait le croire de la conscience malheureuse de Baudelaire en face de l'histoire, sur quoi a insisté H. Friedrich dans ses *Structures de la poésie moderne*¹. Quant à Victor Hugo, il est clair que la conscience historique constitue le fondement essentiel de l'espèce de communion qu'il tente d'établir entre le poète et ceux à qui il s'adresse. A une amie que n'effleure pas le doute, il explique :

De nos jours – plaignez-nous, vous, douce et noble femme!
L'intérieur de l'homme offre un sombre tableau. [...]
Et l'incrédulité rampe au fond de notre âme.
[...]
C'est notre mal à nous, enfants des passions
Dont l'esprit n'atteint pas votre calme sublime;
A nous dont le berceau, risqué sur un abîme,
Vogua sur le flot noir des révolutions.

(*Les Chants du crépuscule*, XXXVIII,
« Que nous avons le doute en nous », v. 1-2, 4 et 37-40.)

Fraternité révolutionnaire et fraternité humaine sont inséparables à ses yeux. « Frères ! et vous aussi, vous avez vos journées ! », lance-t-il (au grand scandale de Vigny et des légitimistes) en tête du poème « Dicté après juillet 1830 » (*Les Chants du crépuscule*, I, 1). Et tant d'exhortations adressées à la France (« France ! à l'heure où tu te prosternes [...] »), au Peuple, aux « Français de cet âge d'attente », ne se soutiennent que du sentiment d'une situation historique commune où le poète doit être la voix de ceux qui ne peuvent parler, mais qui du moins peuvent lire.

L'autre fondement du rapport romantique entre le poète et son lecteur est l'affirmation insistante d'une nature humaine commune, impliquant les mêmes aspirations, les mêmes espoirs, les mêmes angoisses, les mêmes vices. C'est le thème que Baudelaire développe dans la pièce liminaire des *Fleurs du mal*, « Au lecteur ». Lecteur « hypocrite », dans la mesure où il refuserait de reconnaître que « la sottise, l'erreur, le péché, la lésine », et par-dessus tout l'Ennui, exercent sur lui les mêmes ravages que sur le poète. Personne ne peut se vanter d'y échapper (personne ne peut par conséquent condamner le poète qui réussit à faire de la poésie avec ce dont tout le monde a

1. Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, trad. franç., Paris, Denoël/Gonthier, 1976, p. 49 s.

honte), s'il est vrai, comme le texte l'affirme fortement, que nous sommes tous les jouets du Diable. Égalité devant le mal et devant la mort. Hugo ajoute : et devant la vie éternelle. Le poème des *Contemplations* intitulé « Ce que c'est que la mort », dont le premier vers sentencieux (« Ne dites pas : mourir ; dites : naître. Croyez ») pourrait faire croire au discours du supérieur à l'inférieur, proclame en fait l'égalité de tous dans la médiocrité d'abord (« On est l'homme mauvais que je suis, que vous êtes »), puis dans la mort, et enfin dans la transfiguration que le sujet du texte vit par avance au présent :

Où suis-je ? Dans la mort. Viens ! un vent inconnu
Vous jette au seuil des cieux. On tremble ; on se voit nu,
Impur, hideux [...]
Et soudain on entend quelqu'un dans l'infini
Qui chante, et par quelqu'un on sent qu'on est béni, [...] (v. 13-15 et 17-18)¹.

Nature humaine commune et communauté d'époque, par-delà des idéologies opposées, impliquent une communauté d'expériences vécues qui donnent son sens au « je suis toi » que le poète romantique adresse sous des formes diverses à son lecteur. C'est pourquoi il ne peut guère exister d'hermétisme romantique. Posé comme un semblable, le lecteur est également posé comme capable de recevoir tout discours proféré par le moi lyrique. C'est Rimbaud qui marquera ici la rupture, en jouant sur « l'hallucination des mots » et en « réservant la traduction ». Le sujet lyrique romantique s'adresse à un allocutaire égal en dignité qui peut être, selon les cas, une collectivité, un ami, un autre poète (ainsi Lamartine s'adresse-t-il, dans son poème « L'Homme », à Byron, et Musset, s'autorisant de ce précédent, à Lamartine²), un artiste disparu (« Ô mon maître Albert Dürer, ô vieux maître pensif ! », écrit Hugo³), ou dans certains cas le poète lui-même. S'instaure alors un jeu dialogique comme celui que Hugo a mené dans

1. On peut noter au passage qu'une même anticipation de la mort et une même « expérience » du réveil dans la lumière éternelle se trouvaient déjà dans le poème des *Méditations* « Le chrétien mourant » :

Prends ton vol, ô mon âme, et dépouille tes chaînes ;
[...]
Déjà, déjà je nage en des flots de lumière ;
L'espace devant moi s'agrandit, et la terre
Sous mes pieds semble fuir !

2. Voir la « Lettre à M. de Lamartine » qui commence par une évocation de Byron ouvrant « un livre où l'on parlait de lui » : il s'agit des *Méditations poétiques*.

3. *Les Voix intérieures*, « A Albert Dürer », v. 6.

quelques pièces sous couvert du nom d'Olympio. Ainsi dans le bref poème intitulé « A Ol. » (*Les Voix intérieures*, XII), qui relate la première rencontre avec Juliette. Le « je » s'y adresse au « poète » :

Ô poète! je vais, dans ton âme blessée,
Remuer jusqu'au fond ta profonde pensée.
Tu ne l'avais pas vue encor, ce fut un soir [...] (v. 1-3).

Le poème « A Olympio » ménage une distance entre deux figures du sujet, clivé entre Olympio blessé par la calomnie et « l'ami qui reste à (son) cœur ». La voix de ce qu'on pourrait appeler un récitant introduit le discours de l'ami (discours qui constitue la plus grande partie du poème), puis la réplique d'Olympio, lequel répond d'une

Voix pareille à la sienne et plus haute pourtant,
Comme la grande mer qui parlerait au fleuve (v. 223-224).

Olympio est bien, comme le dit Pierre Albouy dans le remarquable article qu'il a consacré dès 1971 à « Hugo ou le *je* éclaté », « la figure du moi qui se sépare pour parler », « le poète en tant que moi qui se dit ».¹ Pourtant Pierre Albouy n'hésite pas à qualifier de « paravent » la déclaration qu'on lit dans le projet de préface écrit pour des *Contemplations d'Olympio* qui n'ont jamais vu le jour : « [...] Il vient une certaine heure dans la vie où, l'horizon s'agrandissant sans cesse, un homme se sent trop petit pour continuer à parler en son nom. Il crée alors, poète, philosophe ou penseur, une figure dans laquelle il se personifie et s'incarne. C'est encore l'homme, mais ce n'est plus le moi. » Quoi qu'il en soit, on ne peut pas parler d'un véritable « cycle » d'Olympio dans l'œuvre. Le projet de *Contemplations d'Olympio* est devenu *Les Contemplations* tout court. Le sujet lyrique hugolien n'avait pas besoin en définitive de figure seconde pour s'adresser aux allocutaires les plus divers, et jusqu'aux puissances cosmiques :

Je vis les quatre vents passer.
— O vents, leur dis-je,
Vents des cieux! croyez-vous avoir seuls un quadrigé?

Je vis Aldebaran dans les cieux. Je lui dis:
Toi qui luis! [...] ²

1. Pierre Albouy, Hugo ou le *je* éclaté, *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976, p. 72.
2. Début des deux poèmes liminaires des *Quatre Vents de l'esprit*.

Mais ici c'est face à l'univers que se situe le « je », et l'on est au seuil d'une fusion du moi et du monde qui entraîne de nouvelles configurations énonciatives.

LE SUJET LYRIQUE ET L'UNIVERS

Aucun poète romantique n'a écrit la formule folle « je suis tout ». Mais presque tous ont écrit comme si le poète lyrique en tant que tel entretenait des relations privilégiées avec l'univers, ou ce qu'ils aiment à nommer la Nature, l'infini, l'inconnu, Dieu (termes entre lesquels des distinctions, qui ne sont pas ici de notre propos, sont tantôt posées, tantôt gommées). Ces relations sont d'abord de paroles et s'inscrivent dans un schéma de communication. Selon les cas, le poète lyrique s'adresse à l'univers – aux forêts, au soleil, à la divinité universelle – comme on a vu qu'il s'adressait à ses frères ou aux peuples. La forme la plus simple est celle du « salut », aimée de Lamartine dans les *Méditations poétiques*. À côté du célèbre « Salut! bois couronnés d'un reste de verdure! », réitéré dans « Le Temple » en « Salut, bois consacré! Salut, champ funéraire », le poème « La Foi » donne à ce geste verbal sa plus grande extension, à la fois cosmique et personnelle, puisque après avoir salué le monde « au seuil de l'existence », le sujet du texte salue son dernier jour :

Salut, nouveau séjour où le temps m'a jeté,
Globe, témoin futur de ma félicité!
Salut, sacré flambeau qui nourris la nature!
Soleil, premier amour de toute créature!
Vastes cieux, qui cachez le Dieu qui vous a faits!
Terre, berceau de l'homme [...]
[...]
Salut, mon dernier jour! sois mon jour le plus beau! (v. 19-24 et 32).

En de tels textes, le sujet lyrique se situe sur le même plan que l'univers, en face duquel il se pose dans la contemplation. Inscription poétique d'une attitude dont des prosateurs comme Rousseau ou Senancour fourniraient déjà des exemples. Mais il arrive que le poète, non content de s'adresser à l'univers d'égal à égal, se présente comme la voix d'un univers muet, dont la sacralité pourtant est affirmée. Chez Lamartine cet univers-temple, contrairement à celui des « Correspon-

dances», ne laisse sortir aucune parole et attend que l'homme, dont le « je » poétique est la voix, fasse retentir l'hymne attendu :

L'univers est le temple, et la terre est l'autel ;
 [...]

 Mais ce temple est sans voix. Où sont les saints concerts ?
 D'où s'élèvera l'hymne au roi de l'univers ?
 Tout se tait : mon cœur seul parle dans ce silence.
 La voix de l'univers, c'est mon intelligence.
 Sur les rayons du soir, sur les ailes du vent,
 Elle s'élève à Dieu comme un parfum vivant ;
 Et, donnant un langage à toute créature,
 Prête pour l'adorer mon âme à la nature.

(*Méditations poétiques*, XVI, « La Prière », v. 16 et 27-34).

Cette position du moi pensant et parlant ayant mission de « donner un langage » à l'univers, si elle manifeste une cohérence idéologique, est loin d'être la plus fréquente dans la poésie romantique. Hugo, Vigny, Baudelaire encore préférèrent affirmer, conformément à une très ancienne tradition, que tout parle dans la nature, qu'il existe un langage des « choses muettes » et que l'homme est entouré de « voix » que le poète a le privilège d'entendre mieux que tout autre. Le « je » de l'énonciation lyrique se retrouve alors allocutaire de discours dont il est en même temps l'énonciateur. La rhétorique classique connaît bien cette situation double dans le cas de la prosopopée, où l'écrivain fait parler un absent ou une abstraction personnifiée qui s'adresse le plus souvent à lui-même. Vigny en fournit un admirable exemple dans *La Maison du berger* : le célèbre discours de la Nature, qui s'adresse au « je » du texte, est composé par celui-ci à l'intention d'Éva, afin de la persuader de ne pas le laisser seul :

Ne me laisse jamais seul avec la Nature ;
 Car je la connais trop pour n'en pas avoir peur.
 Elle me dit : « Je suis l'impassible théâtre [...] » (v. 279-281).

Mais généralement la poésie romantique ne s'en tient pas à une prosopopée qui s'avoue comme telle. Le texte est composé de telle sorte que les paroles ou les voix de l'univers paraissent l'expression humaine d'un discours en lui-même ineffable, que le poète serait seul capable de rendre par des paroles intelligibles. Le moi poétique n'est plus alors seulement l'allocutaire d'un message qu'il se chargerait (fictivement) de transcrire, il en devient le traducteur, l'interprète, éventuellement l'herméneute. Autrement dit, le texte renvoie à une instance d'énon-

ciation transcendante dont le poète serait le médiateur ou le relais. C'est une situation que nous retrouverons à propos de la voix de « l'autre », correspondant à ce que l'on nomme traditionnellement l'inspiration. Mais il ne s'agit pas ici de la source intime identifiée à l'inspiration. La voix de l'univers ou de l'au-delà n'est pas une Muse, plutôt un ensemble de sonorités résonnant dans une gigantesque chambre d'échos où le moi risque à tout moment de se perdre.

On trouve, dans le poème de Lamartine intitulé « Dieu » (*Méditations*, XXVIII), l'image de l'âme goutte d'eau dans l'océan de l'infini, et embarrassée pour traduire « en sons articulés » ce qui appartient à « la langue du ciel » (la théorie des « deux langages » fait suite au passage que nous citons) :

Comme une goutte d'eau dans l'Océan versée,
 L'infini dans son sein absorbe ma pensée ;
 Là, reine de l'espace et de l'éternité,
 Elle ose mesurer le temps, l'immensité,
 Aborder le néant, parcourir l'existence,
 Et concevoir de Dieu l'inconcevable essence.
 Mais sitôt que je veux peindre ce que je sens,
 Toute parole expire en efforts impuissants.
 Mon âme croit parler, ma langue embarrassée
 Frappe l'air de vingt sons, ombre de ma pensée (v. 9-18).

Hugo, on le sait, a tiré les effets les plus saisissants de cette conception d'un « gouffre universel » bruisant de paroles que le poète recueille de toutes parts pour les répercuter. Parmi d'innombrables exemples, rappelons la fin du « Prélude » des *Voix du crépuscule* (1835) :

Vers l'orient douteux tourné comme les autres,
 Recueillant tous les bruits formidables et doux,
 Les murmures d'en haut qui répondent aux nôtres,
 Le soupir de chacun et la rumeur de tous,

Le poète, en ses chants où l'amertume abonde,
 Réflétait, écho triste et calme cependant,
 Tout ce que l'âme rêve et tout ce que le monde
 Chante, bégaie ou dit dans l'ombre en attendant ! (v. 93-100).

Les Contemplations reprennent à l'envi le motif du poète dialoguant avec la nature, causant « Avec toutes les voix de la mététempychose » (I, 27, v. 14). Plusieurs autres poèmes du même recueil font intervenir un « je » de l'énonciation qui n'est que le destinataire d'un discours prononcé par un esprit ou un être venu de l'au-delà (c'est le cas en

particulier de «Ce que dit la Bouche d'ombre»¹. Il faudrait surtout relire la section de *Dieu* intitulée «Les Voix», gigantesque développement de 1900 vers constitué des discours contradictoires qu'un «je» hagarde entend se croiser dans l'espace et qui tous le dissuadent, avec des arguments divers, de chercher à définir Dieu.

D'une manière plus radicale, il arrive que le «je» lyrique hugolien s'identifie à un être de la nature, voire à une chose, d'une manière non métaphorique mais littérale. C'est alors le «je suis» suivi d'un prédicat non humain qui introduit le discours : «Je suis oiseau comme cet être / Qu'Amos rêvait» («Ibo», *Contemplations* VI, 2, v. 41-42) ; «Je suis l'algue des flots sans nombre [...] Et je suis l'habitant tranquille / De la foudre et de l'ouragan» («A celle qui est voilée», *ibid.*, VI, 15, v. 5, 11-12). Ou encore, au début du premier poème du «Livre lyrique» des *Quatre Vents de l'Esprit*, ces vers :

Je suis fait d'ombre et de marbre,
Comme les pieds noirs de l'arbre,
Je m'enfonce dans la nuit.
J'écoute; je suis sous terre;
[...]
Moi qu'on nomme le poète,
Je suis dans la nuit muette
L'escalier mystérieux;
Je suis l'escalier Ténèbres; [...] (v. 1-4 et 7-10).

N'appartenant ni à l'autobiographie, ni à une fiction qui mettrait en scène un personnage imaginaire, le «je» lyrique qui s'exprime ainsi est à définir comme *mythique*, en tant que le mythe peut être l'expression, par le moyen de l'analogie, d'une conception considérée comme vraie en dehors de l'expérience empirique. Il est alors tout proche des personnages ouvertement mythiques dans lesquels la figure du «poète» peut également se projeter : proche d'Orphée, proche du pâtre voyant et mage de «Magnitudo parvi», qui subit «La dilatation immense / De l'infini mystérieux» et sent «jusque dans ses sommeils / Lueur à lueur, dans son être, / L'infiltration des soleils». Proche surtout du Satyre de *La Légende des siècles* qui, à la faveur d'un jeu de mots traditionnel sur le nom de Pan, affirme au dernier vers son identité avec Tout².

1. Voir également III, 1, «Écrit sur un exemplaire de la *Divina Commedia*», VI, 1, «Le Pont», VI, 3, *Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre*.

2. «Place à Tout ! Je suis Pan ; Jupiter, à genoux !» – Les indications données ici concernant Hugo se trouvent développées dans mon article : De l'hugocentrisme au «je» panique, in *Le sujet lyrique en question*, *Modernités* n° 8, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

FIGURES DE L'INSPIRATION LYRIQUE

Les romantiques français, on l'a dit, ne posent pas la question de la nature du sujet lyrique : le «je» du texte est simplement pour eux «le poète», spontanément confondu avec l'auteur du poème. Ils ne s'interrogent pas aussi lucidement que Goethe sur les rapports entre poésie et vérité. En revanche ils développent parfois longuement ce qui a trait à l'inspiration, qui devient dans plusieurs poèmes l'objet d'une véritable scénographie. Or, avec un vocabulaire et sur des plans différents, il s'agit de la problématique du sujet : les débats sur le «moi lyrique» posent la question de son statut, entre fiction et expression de l'expérience vécue (expression directe ou médiatisée par le mythe) ; le problème central de l'inspiration est celui de son origine, c'est-à-dire là encore de la nature et du statut de cette force qui semble conduire la main du poète, sinon lui dicter ses paroles. Il s'agit toujours de l'écart entre un moi empirique écrivant, circonscrit par la biographie, et ce que dit l'écriture, qui fait éclater les limites du moi empirique et donne l'impression de venir d'ailleurs.

Les poètes romantiques ne disposent pas d'autres outils conceptuels que ceux qui leur ont été légués par une longue tradition. Comme les classiques, comme les anciens, ils parlent d'inspiration, de muse, d'enthousiasme. Ils usent et abusent des images de luths et de lyres. Mais avec la vague conscience d'une inadéquation entre cette imagerie et l'expérience renouvelée qu'ils ont de la poésie. «La poésie, c'est le chant intérieur», affirme Lamartine dans les *Recueils*¹. Et Musset ne veut peut-être pas dire autre chose lorsqu'il conseille, dans un vers trop célèbre, de se frapper le «cœur». Dans le *Salon de 1846*, Baudelaire note à propos de Delacroix (mais le précepte est transposable en poésie) qu'un tableau «doit avant tout reproduire la pensée intime de l'artiste, qui domine le modèle, comme le créateur la création». Comment concilier cette intériorité de la poésie avec la fiction d'une inspiration qui descendrait du ciel ? Car en même temps qu'il affirme la priorité de la «pensée intime», l'artiste romantique ne cesse de se référer à une transcendance. Dans le même *Salon de 1846*, Baudelaire unit «intimité» et «aspiration vers l'infini» dans la célèbre définition qu'il propose du romantisme².

1. Cité par Bénichou, *Les Mages romantiques*, p. 99.

2. «Qui dit romantisme dit art moderne – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts», (*Salon de 1846*, II, «Qu'est-ce que le romantisme ? »).

Ainsi que l'écrit Jacques Beauverd : « A considérer comment la perspective d'intimité est souvent imaginée et écrite, [...], on découvre un fait important, que rien *a priori* ne rendait nécessaire : tout se passe comme si l'interrogation de l'intérieur n'était possible que par la certitude d'une transcendence. »¹

Tout le premier, Lamartine invoque l'inspiration divine au début des *Visions* (1823) :

[...] Esprit qui d'âge en âge,
Des harpes de Jessé chérissant les concerts,
Par la voix de la lyre instruisit l'univers!
[...]
Descends, je dois chanter ! Mais que puis-je sans toi,
Ô langue des esprits ? Parle toi-même en moi !²

Plus proches de notre propos sont les deux poèmes de « L'Enthousiasme » dans les *Méditations* et de « L'Esprit de Dieu » (écrit en 1821-1822) dans les *Nouvelles Méditations*. L'Esprit de Dieu, « nom de l'inspiration » comme le note Bénichou³, est présenté comme un souffle dont le poète se demande « de quels rivages » il viendra, car « Toujours rebelle à nos souhaits / L'esprit ne souffle qu'à son heure ». Le poète ne peut donc mieux faire qu'attendre sa venue :

Attendons le souffle suprême
Dans un repos silencieux ;
Nous ne sommes rien de nous-même
Qu'un instrument mélodieux !
Quand le doigt d'en haut se retire,
Restons muets comme la lyre
Qui recueille ses saints transports
Jusqu'à ce que sa main puissante
Touche la corde frémissante
Où dorment les divins accords !

1. Jacques Beauverd, Problématique de l'intime, *Intime, intimité, intimisme*, Presses Universitaires de Lille, 1976, p. 29.

2. Lamartine, *Œuvres poétiques complètes*, Texte établi, annoté et présenté par Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1963, *Les Visions*, « Invocation du poète », p. 1407. Voir également le premier poème des *Harmonies poétiques et religieuses*, « Invocation » :

Je n'ai point entendu monter jamais vers toi
D'accords plus pénétrants, de plus divin langage,
Que ces concerts muets qui s'élèvent en moi !
Mais la parole manque à ce brûlant délire,
Pour contenir ce feu tous les mots sont glacés ;
Eh ! qu'importe, Seigneur, la parole à ma lyre ?
Je l'entends, il suffit ; tu réponds, c'est assez ! (*Ibid.*, p. 292).

3. Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1973, p. 182.

Le combat de Jacob avec l'Ange illustre cette venue de l'esprit. Dans « L'Enthousiasme » (dont les deux premières strophes furent écrites en 1817, les sept suivantes en 1819), Lamartine faisait appel à l'épisode plus païen du ravissement de Ganymède par « l'aigle du tonnerre », multipliant les images de feu, de flamme et de bûcher :

La foudre en mes veines circule :
Étonné du feu qui me brûle,
Je l'irrite en le combattant,
Et la lave de mon génie
Déborde en torrents d'harmonie,
Et me consume en s'échappant.
Muse, contemple ta victime ! [...]

Lamartine parvient mal à dissimuler ici la nature pulsionnelle d'une inspiration dont la violence même risque de faire « évaporer » son « reste d'âme ». Ce n'est pas seulement une réponse à ceux qui accusent l'irrégularité de la vie des poètes (« Et l'on accuse notre vie ! / Mais ce flambeau qu'on nous envie / S'allume au feu des passions »), c'est surtout l'expression d'une crainte devant une puissance peut-être plus infernale que divine, qui use les forces vitales et qui par là, contrairement aux lieux communs de la poésie sentimentale, n'est pas l'alliée, mais l'adversaire de l'amour. Le poème se termine en effet par le refus du poète de sacrifier à la Muse le « dernier souffle de (sa) vie » : « Je veux le garder pour aimer. »

Cette réticence inattendue du moi du poète face aux exigences de la création poétique permet de rapprocher « L'Enthousiasme » de Lamartine de *La Nuit de Mai* de Musset. Plus généralement, une relecture de l'ensemble des *Nuits* dans la perspective de cette interrogation romantique sur la nature de l'inspiration et ses rapports avec le sujet conduirait peut-être à redonner quelque vigueur à des pages considérées comme exténuées. Sans procéder à une analyse complète, on peut souligner au moins les implications de la structure dialogique des trois *Nuits*. Cette structure (dialogue entre « la Muse » et « le Poète » dans *La Nuit de Mai*, *La Nuit d'Août* et *La Nuit d'Octobre*, dialogue entre « le Poète » et « la Vision » dans *La Nuit de Décembre*) est bien autre chose qu'un simple procédé de composition : c'est du sujet lyrique qu'il est question d'un bout à l'autre, et la dualité de l'énonciation n'est qu'une mise en scène de son dédoublement, ou de son clivage.

Les positions respectives du Poète et de la Muse dans *La Nuit de*

Mai sont inversées par rapport aux positions traditionnelles. Il est habituel que le poète invoque la Muse pour en obtenir l'inspiration. Ici, c'est la Muse qui développe toutes les raisons qu'aurait de chanter un Poète qui refuse et qui énonce toutes les raisons qu'il a de se taire. Ces deux attitudes contraires se traduisent par une opposition à la fois de mètre et de ton: aux amples alexandrins de la Muse, multipliant les impératifs au singulier et au pluriel, le Poète répond par des exclamations plaintives et des interrogations en vers octosyllabiques. Le même dispositif métrique sera repris au début de *La Nuit d'Août*, jusqu'à ce que le poète passe aux alexandrins pour affirmer sa volonté non pas de faire une œuvre, mais d'aimer. Enfin *La Nuit d'Octobre* inverse le schéma, au moins dans la première moitié du texte: le poète attaque par des alexandrins et la Muse répond en octosyllabes. L'inversion du contenu répond à celle du schéma métrique: le Poète n'hésite plus à user d'impératifs et demande à la Muse de prendre sa lyre, exact renversement du premier vers de *La Nuit de Mai*.

Face à la Muse qui le presse de chanter, et de chanter des thèmes somme toute convenus (voir dans *La Nuit de Mai* l'énumération des sujets qu'elle propose au poète), celui-ci répond – faut-il dire en « voyant » ? Rimbaud n'y aurait pas contrevenu, lui qui reprochait à Musset de n'avoir pas eu le courage d'aller au bout de ses visions¹: « J'ai cru qu'une forme voilée / Flottait là-bas sur la forêt. [...] / C'est une étrange rêverie; / Elle s'efface et disparaît. » (*La Nuit de Mai*); « Quand j'ai passé par la prairie, / J'ai vu [...] » (*La Nuit d'Août*); « Et quand je passe aux lieux où j'ai risqué ma vie, / J'y crois voir à ma place un visage étranger » (*La Nuit d'Octobre*). L'ensemble de *La Nuit de décembre*, comme on sait, développe la vision d'un double (successivement « Un pauvre enfant », « Un jeune homme », « Un étranger », « Un convive », « Un orphelin », « Un malheureux ») qui vient s'asseoir près du poète et s'identifie finalement à sa propre solitude. A travers les procédés rhétoriques trop visibles qui structurent le poème, ce face à face du poète et de son double – outre qu'il transpose un phénomène hallucinatoire auquel Musset semble avoir été sujet² – projette sur le plan du texte et

1. « Musset n'a rien su faire: il y avait des visions derrière la gaze des rideaux: il a fermé les yeux. » (Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871).

2. On en trouve un autre écho dans *Lorenzaccio*, acte II, scène IV. George Sand de son côté raconte une de ces crises dans *Elle et lui* (1859).

objective en « scène » l'angoisse d'un destin personnel¹. Les trois autres *Nuits*, d'une manière analogue, mettent en scène les tensions qui résultent des rapports ambigus et peut-être contradictoires que les poètes romantiques pressentent entre la poésie et la passion.

Le rôle de conseillère, de guide, d'inspiratrice, qu'assume la Muse reflète à coup sûr des positions qui se retrouvent ailleurs dans l'œuvre de Musset; mais en même temps celles-ci apparaissent comme un leurre au « Poète » qui lui donne la réplique. Que lui conseille-t-elle en effet, à travers tant d'images doloristes et la déplorable histoire du pélican? D'écouter son « cœur »: « De ton cœur ou de toi lequel est le poète? / C'est ton cœur [...] » (*La Nuit d'Août*). De laisser s'élargir sa « sainte blessure »² et de chanter sa douleur. Or le poète constate que ce n'est pas possible. Parce que la sincérité ne nourrit pas nécessairement la parole poétique: « La bouche garde le silence / Pour écouter parler le cœur » (*La Nuit de Mai*). Parce que la violence même des sentiments ressentis peut en paralyser l'expression :

Mais j'ai souffert un dur martyre,
Et le moins que j'en pourrais dire,
Si je l'essayais sur ma lyre,
La briserait comme un roseau (*Ibid.*)

Parce que le langage est trompeur et que les mots ne suffisent pas à dire la souffrance vraie :

S'il fallait maintenant parler de ma souffrance,
Je ne sais trop quel nom elle devrait porter,
Si c'est amour, folie, orgueil, expérience,
Ni si personne au monde en pourrait profiter.
Je veux bien toutefois t'en raconter l'histoire [...]

(*La Nuit d'Octobre*)

La seule possibilité est celle d'un récit, qui suppose une certaine distance prise par rapport à ce qu'aurait été un pur cri lyrique directement surgi du plus intime du cœur.

1. Il ne serait pas abusif de rapprocher cette objectivation et cette anticipation d'un destin de la manière dont Rimbaud objective et anticipe lui aussi son propre destin à travers la fiction de « Bateau ivre ». Dans les deux cas le dépassement de la pure subjectivité énonciative par une fiction permet d'aller plus loin que la simple conscience du sujet écrivant, et d'énoncer indirectement ce qu'il n'aurait sans doute pas été capable de formuler en son nom propre.

2. Dans un poème écrit en 1833 au début de sa liaison avec George Sand, Musset écrivait déjà, s'adressant à l'Ange de l'amour: « Mets ta main sur mon cœur, sa blessure est profonde; / Élargis-la, bel ange, et qu'il en soit brisé ! » (*Poésies*, « Bibl. de la Pléiade », p. 513). Voir également P. Bénichou, *L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992, p. 107.

Dans « L'Enthousiasme », une opposition se faisait jour entre l'intensité des passions considérée comme le combustible de la production poétique et le désir d'un amour vrai. Dans *Les Nuits*, c'est une sorte d'incompatibilité entre l'amour passionné (comme cause de souffrance) et l'écriture lyrique qui est ressentie par le Poète. En d'autres termes : le sujet de l'écriture n'est pas le même que le sujet de la passion. Cette dissociation qui est dite par le texte n'était pas nécessairement conceptualisée par Musset écrivain. C'est par des images de passion amoureuse que la Muse métaphorise la poésie. Parlant comme une amante, elle réclame un amour exclusif. Le cœur est poète, mais à condition que ce cœur ne soit que pour elle :

Hélas ! mon bien-aimé, vous n'êtes plus poète. [...]
Et vous ne savez pas que l'amour de la femme
Change et dissipe en pleurs les trésors de votre âme [...]

(*La Nuit d'Août*)

Ces images, qui ont beaucoup contribué à la célébrité des *Nuits*, sont peut-être ce qui nous gêne le plus aujourd'hui : nous ne concevons plus l'écriture poétique comme un acte d'amour entre le Poète et la Muse. Mais d'un autre point de vue les paroles de la Muse, dans les trois *Nuits* où elle intervient, permettent de cerner une instance d'énonciation singulière. Cette amante est également une sœur (« C'est toi, ma maîtresse et ma sœur ! », *Nuit de Mai*, v. 52) et plus encore une mère. Elle se présente au début de *La Nuit d'Août* « Comme une veuve en pleurs au tombeau d'un enfant » (v. 9), elle est saluée par le Poète comme sa « mère » et sa « nourrice » (v. 16). Les reproches qu'elle formule sont ceux qu'une mère un peu rigide peut adresser à son grand garçon qui s'émancipe : pourquoi rentres-tu si tard, « Que fais-tu loin de moi » (v. 23), « Ton cabinet d'étude est vide quand j'arrive » (v. 27), etc. Là encore le rapprochement avec *Lorenzaccio* est instructif : la Muse des *Nuits* et le personnage de la mère de Lorenzo ont plus d'un point commun¹. Faut-il évoquer Mme de Musset et revenir à la biographie ? Mais ces paroles, c'est Alfred qui les rédige. Mieux vaudrait parler d'un discours du sur-moi, sur fond de conflits inconscients.

1. Voir en particulier la scène IV de l'acte II. Le rôle de la Mère dans *Lorenzaccio* serait à réévaluer. « Que ma mère mourût de tout cela, ce serait triste », dit Lorenzo à l'Acte IV, scène IX. Parole où l'on peut voir la révélation d'un mobile inconscient de sa conduite. Lorsqu'il reçoit la nouvelle de la mort de sa mère, il sort et se fait assassiner : tout est accompli.

Clivé en deux instances d'énonciation selon une structure de dialogue, le moi lyrique des *Nuits* rend manifeste sa différence avec l'auteur. Celui-ci a éprouvé la passion que l'on sait pour George Sand, et les *Nuits* font allusion à une passion qui aurait rendu « le Poète » incapable d'écrire. Mais les deux drames sont décalés l'un par rapport à l'autre précisément par le travail scriptural qui, d'un côté, renvoie cette incapacité et « le Poète » qui l'éprouve du côté de la fiction (les *Nuits* existent), de l'autre, transforme le drame vécu, avec ses circonstances réelles, en hors-texte, à partir de quoi le texte se déploie librement. Même le récit de la trahison qui occupe le centre de *La Nuit d'Octobre* n'est pas de l'ordre de l'autobiographie : aucun nom n'est donné et rien ne garantit son exactitude. Les imprécations qui suivent, en vers de sept pieds (« Honte à toi qui la première / M'as appris la trahison [...] »), s'adressent littéralement à celle qui la première... sans qu'il y ait lieu d'ajouter un nom propre absent du poème. En même temps ce travail scriptural est informé souterrainement par le travail de l'inconscient. Inconscient qui ramène à l'auteur réel et qui en éloigne définitivement, dans la mesure où cet inconscient est inconnaissable et où il est « un autre » que le moi.

De Lamartine à Baudelaire inclus, l'épanouissement du lyrisme romantique a donc entraîné les poètes très au-delà de la simple expression des sentiments du moi (telle qu'un Sainte-Beuve, par exemple, pouvait la souhaiter). Au-delà et ailleurs. La voix lyrique était au départ celle de l'intime, de l'âme, du cœur. On en attendait sous la Restauration des « harmonies poétiques » en accord avec l'Esprit divin (ou avec ce que Vigny nommera plus tard « l'Esprit pur »). Or entre la conscience personnelle (à qui cet Esprit est censé parler) et « la symphonie (qui) fait son remuement dans les profondeurs », les poètes font l'expérience de constants et inquiétants décalages. Sans doute depuis toujours (depuis au moins la tradition grecque), la poésie lyrique est-elle imputée à un « délire », à un « enthousiasme » qui rendrait le poète incapable de totalement maîtriser son écriture. Lamartine, on l'a vu, figure ce délire par le ravissement de Ganymède ou la lutte avec l'ange. Mais aucun poète ne croit plus à une dictée venue d'en haut ni, comme Ronsard, à une chaîne magnétique unissant le poète aux Muses et par elles à Apollon. Hugo ne doute pas de son inspiration mais présente un poète à la fois « pensif » et « effaré » face au mystère. Musset préfère le montrer rétif aux invites de sa Muse. Baudelaire dénonce la sienne (« La

Muse vénale», «La Muse malade») et compare son âme à une cloche fêlée.

Dans le même temps, la thématique s'assombrit rapidement (on pense aux visions sépulcrales du dernier livre des *Contemplations*, aux «Spleen» baudelairiens et à la courbe générale dessinée par *Les Fleurs du mal*, sur la ligne frontière du Romantisme et de ce qui vient après), assombrissement à mettre en rapport avec les désillusions de l'Histoire et le désenchantement idéologique étudié par Paul Bénichou.

Il resterait à articuler ces différents plans avec les structures d'énonciation que nous avons tenté de dégager. La multiplicité des stratégies énonciatives, l'affirmation que le «je» lyrique parle au nom de tous, sa prétention à entendre et répercuter la voix de l'univers, proclament une maîtrise de l'écriture qui est la compensation du désaisissement de l'écrivain, de l'impossibilité à laquelle il se heurte de parler au plus près de soi, sans distorsion par rapport à l'expérience immédiate. Le sujet lyrique apparaît finalement comme la résultante des différentes postures d'énonciation assumées par le «je» du texte. Il n'est identifiable ni à l'écrivain, ni à un personnage fictif. Il est bien, comme le dit Käte Hamburger, un sujet d'énonciation réel, mais décalé par rapport au «je» autobiographique. Dans un très grand nombre de cas, principalement à l'époque romantique, ce décalage a tous les caractères d'une élaboration mythique. C'est l'époque où les poètes tentent de s'emparer de la maîtrise du symbolique ; et bien plutôt qu'aux poètes qui les ont précédés, c'est à Orphée, aux mages, aux prophètes bibliques qu'ils aiment à se référer. On ne doit pas oublier cependant que cette tentative n'aurait aucun sens si un nouveau type d'écriture poétique n'avait pas été produit et exploré par cette génération – en attendant les désillusions de la seconde moitié du siècle.

La plus complète expression à la fois de ce désaisissement du sujet écrivain et de sa projection mythique est peut-être le *Desdichado* nervalien. La mention du luth et de la lyre, présentes dans le célèbre premier sonnet des *Chimères* comme dans tant de pages de Lamartine ou de Musset, indique bien que le «je» du texte parle en tant que poète et que son destin ne prend sens que par rapport à la poésie. Or celle-ci, à travers ces deux instruments, apparaît sous deux aspects à la fois inverses et complémentaires. Le luth portant «le soleil noir de la Mélancolie» est voué à la célébration d'une perte, d'un deuil, d'une puissance abolie. Mais le «deshérité» qui parle est aussi en possession de «la lyre d'Orphée», qui lui confère un pouvoir magique sur l'autre

monde. Dualité qui entraîne, de la part du sujet de l'énonciation, une incertitude sur son identité : Amour ou Phoebus ? Lusignan ou Biron ? Les innombrables commentaires que ces quatre noms ont suscités ne sont pas vains, mais n'ont qu'une importance seconde par rapport à la question : qui suis-je ? Qui est le je qui parle ? Un déshérité qui a cependant hérité d'Orphée, un personnage mythique qui ne sait plus où est son mythe, un sujet historique hors du temps, frustré d'un passé qu'il ne cesse de réinventer – le sujet lyrique romantique même, figure d'un pouvoir incertain et à jamais problématique.