

JOËLLE DE SERMET

L'ADRESSE LYRIQUE

Parler de la poésie lyrique – celle où le locuteur s'exprime à la première personne, pour s'en tenir initialement à la définition la plus rudimentaire – revient à se placer au centre d'un débat dont l'enjeu essentiel consiste à savoir si le sujet lyrique peut être crédité d'un statut autobiographique ou si, à l'opposé, il doit être considéré comme fictif. L'alternative, si elle est stimulante théoriquement, échoue cependant à élucider l'expérience du lecteur de poésie, expérience troublante où s'entremêlent distance et proximité, indiscretion et participation, extranéité et complicité.

Il faut donc se demander s'il existe une énonciation spécifiquement lyrique qui distinguerait à la fois de la fiction et de l'autobiographie ce que l'on a volontiers appelé la « poésie personnelle », et dont procéderaient les effets de lecture ambigus qui aimantent l'écriture poétique. Autrement dit, comprendre d'abord à *qui* l'on parle permettra peut-être de mieux saisir *qui* parle. En ce sens, la relecture des œuvres d'Apollinaire sous l'angle des problèmes d'adresse qu'elles suscitent balisera une traversée nécessairement très schématique du lyrisme au XX^e siècle.

Et c'est au poète Emmanuel Hocquard que, parmi les voix contemporaines, je laisse le soin, entre élan et ironie, d'indiquer la destination de cette traversée :

On n'insistera jamais assez sur le destinataire. Tout est là. *En ma fin est mon commencement*, cher Thomas Stearns. Chère Demoiselle Lynx. Et L'aut' cinglé qui lisait Kierkegaard à ses poules. *Loup qui fait sa cour pour de la nourriture*, cher Ezra. Mon intention est mon destinataire. Personne d'autre¹.

1. Emmanuel Hocquard, Ma vie privée, dans *La Mécanique lyrique*, *Revue de littérature générale*, n° 1, POL, 1995, p. 225.

FORMES DU POÈTE

Käte Hamburger, dans *Logique des genres littéraires*¹, postule une identité logique entre le sujet d'énonciation lyrique et le poète, tout en affirmant que le contenu de l'énoncé ne correspond pas forcément à une affirmé. Souvenirs, rêves, fantasmes ou mensonges, les expériences prises en charge par le locuteur lyrique peuvent être fictives, le sujet de ces expériences n'en reste pas moins réel, quoique variable et indéterminé : c'est là que passerait la limite – phénoménologique cette fois – entre genre lyrique et genre fictionnel. Cette argumentation, qui assimile de façon discutable le sujet réel de l'expérience et le sujet lyrique, aboutit ainsi que l'a démontré très justement Dominique Combe² à une inclusion du lyrisme dans le genre autobiographique.

Or, si l'on adopte, dans un premier temps au moins, la perspective phénoménologique revendiquée par Käte Hamburger, il est un point sur lequel se dissocient irrémédiablement autobiographie et lyrisme. C'est leur expérience respective du temps et leur rapport à la mémoire. L'autobiographie investit sur le mode du récit rétrospectif la mémoire d'un narrateur-auteur afin de conférer à la vie remémorée un sens plein à partir d'un point de vue qui serait celui d'une mort anticipée. Le lyrisme, gent, à l'inverse, construit une mémoire du sujet au point précis où conversion mémoire sédimement en tradition et dont les composantes collectives ont été intériorisées pour donner naissance à la figure singulière du poète, par référence à la norme antérieure du Poète-archétype.

Ce processus temporel fournit le thème du poème d'Apollinaire intitulé « Cortège » dans *Alcools*. A l'inquiétude d'un locuteur en attente de son identité (« Un jour je m'attendais moi-même / Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes ») répond la genèse d'un être nouveau issu du rassemblement des ressources langagières d'une communauté littéraire :

Et d'un pas lyrique s'avancèrent ceux que j'aime
[...]
Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même
Amenaient un à un les morceaux de moi-même.

1. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* (1977), trad. franç., Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1986.
2. Dominique Combe, *Poésie et réel. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, p. 151-184.

Par la vertu de l'anamnèse, le sujet ne se réapproprie pas les fils de son aventure individuelle, mais le passé du lyrisme qui, ce faisant, se substitue à sa propre histoire. La mémoire poétique est à la fois interprétative et personnelle dans la mesure où, intertextuelle, elle est aussi et nécessairement, intratextuelle. Elle est la mémoire de l'invention : c'est ce que proclame un recueil contemporain aussi hybride que *Autobiographie chapitre X*, de Jacques Roubaud, où la texture des souvenirs se tresse dans l'écheveau de citations empruntées à divers poèmes écrits entre 1914 et 1932, soit les dix-huit années précédant la naissance de l'auteur.

En ce sens, la poésie accomplit la liquidation de la sphère de référence à laquelle s'alimente l'autobiographie. Il suffirait ici de rappeler comment Rimbaud « débographie » le vécu enfantin en réfléchissant sur lui la figure du poète manipulateur de codes (« Enfance », « Les poètes de sept ans »). Dans le lyrisme, aux antipodes de l'unité supposée par le pacte autobiographique entre auteur, narrateur et personnage, le parcours rétrospectif est subverti par la dissociation entre le locuteur du poème et le moi biographique. Tuant une deuxième fois ce qui est déjà mort pour réédifier une identité lyrique en adéquation avec la relation d'intimité qui unit le poète à la langue, ce parcours conduit à la rencontre d'une « ombre qui recule », comme dans le prélude au *Roman machévé* d'Aragon :

Sur le Pont Neuf j'ai rencontré
Semblance d'avant que je naisse
Cet enfant toujours effaré
Le fantôme de ma jeunesse
[...]
Sur le Pont Neuf j'ai rencontré
Ce spectre de moi qui commence
[...]
Sur le Pont Neuf j'ai rencontré
Mon double ignorant et crédule
Et je suis longtemps demeuré
Dans ma propre ombre qui recule.

Ce qui se dit là, c'est la désertion du passé, amplifiée par une voix coupée de toute antériorité assignable. Les souvenirs sont à tous et de tous les temps ; l'anecdote n'appartient plus à personne en propre. Tout poète est d'abord un dépossédé : la formule est son seul lieu. Car, à la diffé-

rence du récit autobiographique, le poème retrace l'émergence non pas d'une subjectivité mais de la subjectivité, phénomène auquel concourt la fonction d'« indetermination » des déterminants¹. Ainsi dans la cinquième strophe de « La Beauté du diable », second texte du *Roman inachevé*, où la netteté du contenu de la reminiscence contraste vivement avec une imprécision référentielle encore accrue par le glissement du passé au présent et l'emploi de la deuxième personne du pluriel :

Enfance Un beau soir vous avez poussé la porte du jardin
Du seuil voici que vous suivez le paraphe noir des arondes
Vous sentez dans vos bras tout à coup la dimension du monde
Et votre force et que tout est possible soudain.

Le poème lyrique progresse ainsi à contre-courant de l'autobiographie. Là où cette dernière évolue du singulier vers l'universel (on se souvient des mots placés au seuil des *Confessions* par Rousseau : « Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes »), le lyrisme exprime, quant à lui, la généralité du souvenir dans ce qu'il a néanmoins de plus violemment singularisant.

C'est ce rapport ambigu au temps qui implique, pour le lyrisme, des options énonciatives tout à fait hétérogènes à celles qui régissent l'autobiographie. Aussi importe-t-il moins de déterminer si l'identité labile d'un sujet qui simultanément se dissout et se construit est de nature autobiographique ou fictive que de comprendre comment elle parvient à s'articuler à l'intérieur d'une situation discursive.

VOIX DU CHŒUR

Symétriquement à la distention identitaire du sujet, se produit une pluralisation de l'adresse qui se trouve elle aussi atteinte d'incertitude. La question qui se pose alors est de savoir à qui se destine au juste le poème lyrique. Ce dernier est-il de l'ordre du pur monologue ? Ou bien est-il adressé de façon univoque à une instance dont l'identité est soit attestée par le titre ou la dédicace, soit thématisée à l'intérieur du texte ? Ou encore constitue-t-il une manière d'appel au lecteur, pris

1. Fonction d'abord observée par Michel Collot chez Rimbaud (*La Poésie moderne et la structure d'hérzogen*, Paris, PUF, 1989, p. 194-200).

comme allocutaire et invité à s'intégrer dans une configuration énonciative ouverte ?

Les analyses génériques que propose Northrop Frye dans *Anatomie de la critique* fournissent un point de départ utile. Selon lui, en effet, la spécificité des genres est relative à leur « forme de présentation », c'est-à-dire au type de rapport au public qu'ils instaurent. Le terme anglais d'« audience » (auditoire) utilisé pour désigner le public renvoie aux formes originales de présentation puisque, on le sait, les poèmes lyriques étaient d'abord, chez les Grecs, des poèmes chantés. L'évolution du chant vers la littérature écrite ne suffit pas, pour cet auteur, à modifier la définition du genre. Quelque réserve que l'on puisse émettre à l'encontre de cette dernière affirmation, il n'en reste pas moins que la classification opérée à le mérite, pour cerner le lyrisme, de déporter l'accent du sujet vers un système complexe de destination :

Une éventualité où le poète ignore son auditoire, nous est présentée dans le poème lyrique. [...] Dans ce cas le rôle du public ressemble à celui du « chœur » de théâtre, abstraction faite de la présence réelle et du contexte dramatique. L'œuvre lyrique [...] c'est avant tout la parole que l'on entend comme à l'insu de celui qui parle. Le poète lyrique est censé se parler à lui-même, ou à un auditeur spécialement choisi : un esprit de la nature, la Muse, un ami, une personne aimée, une divinité, une personification quelconque, un objet de la nature¹.

Le lecteur – avatar moderne de l'auditeur – ne serait donc que le témoin d'une parole adressée à un autre, qu'il s'agisse de la structure duelle d'une adresse explicite ou de la structure à la fois unitaire et dédoublée d'une auto-adresse. L'allusion au chœur de la tragédie antique indique pourtant que ce témoin, assistant en tiers exclu à la profération d'une parole qui ne lui est pas destinée, a malgré tout un rôle plus décisif qu'il n'y paraît à jouer dans la situation d'énonciation lyrique. Bakhtine a montré de façon suggestive les implications d'une telle situation. Dans *Esthétique de la création verbale*, il analyse la fonction du chœur lyrique comme un soutien de l'autorité de l'auteur. C'est sa présence qui, selon lui, rend possible « l'objectivation lyrique » de soi-même : « Le lyrisme procure une vision et une audition de soi-même, du dedans de soi-même, à travers le regard émotionnel et la voix émotionnelle de l'autre ; je m'entends en l'autre, avec les autres et pour les autres. »²

Le chœur fait écho à la subjectivité et la dilate pour lui conférer une

1. Northrop Frye, *Anatomie de la critique* (1957), trad. franç., Paris, Gallimard, 1969, p. 303.
2. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, trad. franç., Paris, Gallimard, 1984, p. 175.

résonance collective. Il lui renvoie, de l'extérieur, sa voix et son reflet répercutés par l'altérité. Le sujet lyrique se détermine ainsi non dans un rapport autocentrique à lui-même mais dans la relation qu'entretient sa propre voix avec celle d'une communauté humaine symbolisée par le chœur. Le « nous », omniprésent dans la poésie lyrique comme corrélatif nécessaire à l'émergence de la première personne, est peut-être le site énonciatif échu à ce qui était à l'origine le chœur lyrique : c'est par son entremise que l'aventure personnelle et le donné existentiel immédiat deviennent solidaires des valeurs d'autrui. La voix du « je », toujours susceptible de se diffracter en une multiplicité de voix potentielles contenues dans le « nous », se dépersonnalise sans se dissocier totalement de sa source dès l'instant où elle s'élève et porte le chant.

On pourrait ainsi étudier comment Apollinaire manie la première personne du pluriel et comment ces occurrences et variations d'emploi délimitent les deux stratégies lyriques à la fois opposées et complémentaires d'*Alcools* et *Calligrammes*.

A travers chacune des deux « Voie lactée » de la « Chanson du Mal-Aimé », distribuées de part et d'autre des « Sept épées », la diction de l'amour malheureux passe par un trajet du « nous », exprimant l'humanité la plus générale (« Les démons du hasard selon / Le chant du firmament nous mènent / A sons perdus leurs violons / Font danser notre race humaine / Sur la descente à reculations »), au « je » mélancolique puis au « tu », le référent de ce dernier pronom étant du reste distinct d'un texte à l'autre. Dans la première « Voie lactée », c'est une figure abstraite, appartenant au répertoire des mythes poétiques indéfiniment présents et disponibles pour un réinvestissement *hic et nunc* :

Ténébreuse épouse que j'aime
Tu es à moi en n'étant rien
Ô mon ombre en deuil de moi-même.

Tandis que dans la seconde « Voie lactée », le « tu » gagne enfin une épaisseur historico-biographique, entérinée par la mise au passé du verbe :

Les cafés gonflés de fumée
Orient tout l'amour de leurs tziganes
[...]
Vers toi toi que j'ai tant aimée.

Se dessine de la sorte une réciprocité lyrique qui rachète en quelque sorte l'échec amoureux éprouvé par le sujet empirique : la totalité cosmique de l'extériorité est passée au filtre du souvenir personnel qu'en

retour elle transcende et fait résonner dans une intensité hors temps, celle de tout desin inscrit dans la finitude. Le « je » ne se conçoit que comme émissaire ou porte-voix du monde et d'un « nous tous » en lui, ainsi qu'en témoigne le brouillon isolé d'une première version de la fin de « La Chanson du Mal-Aimé » :

Monde souffrant de mon orgueil
Vous n'avez une vie qu'en moi.
Je pleure la chute des feuilles
Et comme moi, de mois en mois
Vous pleurez l'amour qui m'endeuille¹.

C'est uniquement à ce prix que la première personne peut accéder – et avec elle le « tu » de la destinataire perdue – à une incarnation progressive dont la symbolique médiévale et chrétienne des « Sept épées » fournit une clé de lecture analogique.

Le recueil *Calligrammes* offre un cheminement inverse du « je » au « nous », dans le sens d'une désindividualisation. Ses poèmes mettent le plus souvent en scène un « je » déjà constitué dans sa stature poétique, consentent de son pouvoir de parole et comme dégagé de son contexte strictement biographique :

Sache que je parle aujourd'hui
Pour annoncer au monde entier
Qu'enfin est né l'art de prédire (« Les Collines »)
[...]
J'ai enfin le droit de saluer des êtres que je ne connais pas
[...]
Je chante toutes les possibilités de moi-même hors de ce monde et des astres
(« Le Musicien de Saint-Merry »).

Celui-ci travaille maintenant à une expansion de ses contours jusqu'aux dimensions de la légende et de l'Histoire (« Le Musicien de Saint-Merry », « Chant de l'honneur », « De la Batterie de tir »), d'une communauté langagière (« La Victoire ») ou d'un messianisme moderniste (« Les Collines »). Orchestration ou faisceau de voix multiples, il tend à s'abolir dans le « nous » d'une collectivité humaine placée face à la double responsabilité de sa mémoire et de son avenir :

Entre nous et pour nous mes amis
Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention
De l'Ordre et de l'Aventure (« La jolle rousse »).

1. Cité par Michel Décaudin dans *Le Dossier d'« Alcools »*, Genève, Paris, Librairie Droz et Minard, 1971, p. 106.

CE QUI FUT TU

Mais que se passe-t-il lorsque dans le poème le « nous » n'est pas mentionné et à plus forte raison lorsque le poète mime le soliloque ? Car la première solution évoquée par Frye (« Le poète lyrique se parle à lui-même ») ne saurait être écartée, à condition toutefois qu'elle ne débouche pas sur une théorie exclusive du poème lyrique comme monologue. Théorie que développe, par exemple, Dorrit Cohn pour qui la ligne de démarcation entre poésie lyrique et monologue intérieur romanesque ne passe que par l'opposition entre vers et prose : « Lorsque, dans le poème en prose, l'expression lyrique se libère des contraintes de la versification, le locuteur du poème se met à parler comme celui du monologue intérieur. »¹ Le monologue dramatique comme *La jeune Parque* de Valéry ne serait autre qu'un monologue biographique, marqué par son « expressivité », c'est-à-dire son aptitude à manifester la « texture intime de la conscience ». Ce rapprochement entre poème lyrique et monologue n'est guère viable. Il ne se fonde en effet que sur un critère formel et un critère relatif à un contenu psychologique, insuffisants à eux seuls pour définir un genre.² Niant *a priori* la possibilité d'un mode d'énonciation spécifiquement lyrique, il conduit à emprunter alternativement leurs configurations à la fiction et à l'autobiographie.

Il existe pourtant des poèmes lyriques où le locuteur s'adresse à lui-même en se disant « tu », l'un des exemples les plus flagrants étant « Zone » (« À la fin tu es las de ce monde ancien... »), intégralement construit sur l'alternance du « je » et du « tu ». Cet entrelacement permet de faire défilier des bribes de souvenirs non pas intérieurement habilités mais comme ressaisis de l'extérieur par une voix *off*, le « je » se tenant à distance de ce qu'il fut comme d'un autre que lui-même (« Voilà la jeune tue et tu n'es encore qu'un enfant » ; « Tu es dans le jardin d'une auberge aux environs de Prague » ; « Te voici à Marseille

au milieu des pastèques... »). Dans la mesure où la plupart de ces instantanés mémoriels sont donnés au présent de l'indicatif, on pourrait penser que l'écart énonciatif entre les deux premières personnes reprend en quelque sorte à son compte l'opposition temporelle entre le passé vécu et le présent de la remémoration. Ce n'est pas aussi simple. Il semblerait en effet que la distance entre « je » et « tu » soit bien davantage celle qui s'imisce entre le discours lyrique et ce qui, de la circonstance biographique, demeure réfractaire à un calibrage par la forme pour rester hors champ ou hors cadre. Distance identique à celle qui, au dernier vers de « Le Soir », poème publié par Reverdy en 1918 dans *Les Ardoises du toit*, est signifiée par la substitution de la troisième à la deuxième personne :

Jour à jour ta vie est un immeuble qui s'élève
Des fenêtres fermées des fenêtres ouvertes

[...]

Tu es assis devant la porte
Tête inclinée

Dans l'ombre qui s'étend

Le calme qui descend
Une prière monte
On ne voit pas les genoux de celui qui prie.

Cette dissociation s'inscrit dans le texte d'Apollinaire à partir de l'initiation à l'épouvante, à l'instant où le « tu » rencontre, projetée hors de lui, sa propre image :

Épouvanté tu te vois dessiné dans les agates de Saint-Vit
Tu étais triste à mourir le jour où tu t'y vis
Tu ressembles au Lazare affolé par le jour.

C'est de mort et de résurrection, bien sûr, qu'il s'agit. Mais lorsque le moi se nie pour se créer, se perd pour se retrouver, redressé dans une représentation — agates de Saint-Vit ou tombeau vide du monument littéraire —, ce qui ne trouve à se loger dans le creux rythmique d'aucune diction, ce qui se perd dans la démiurgie du moi dont l'autoportrait poétique assemble les restes, c'est la substance de l'épouvante. La répétition du terme y insiste, au moment même où, dans les limites du vers, le « tu » et le « je » se rejoignent :

Tu n'oses plus regarder tes mains et à tout moment je voudrais sangloter
Sur toi sur celle que j'aime sur tout ce qui t'as épouvanté¹.

1. C'est moi qui souligne.

1. Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (1978), trad. franç., Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1981, p. 295.
2. Je renvoie pour une analyse détaillée des critères de définition générique à Gérard Genette, *Introduction à l'autobiographie*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1979.

Le nivellement de la première et de la deuxième personne se produit précisément au point de jonction de deux impossibilités : impossible présent du passé et impossible passé du présent. Pris dans un devenir-forme, happé dans l'espace-temps lyrique de la commémoration¹, le « tu » a toujours déjà été un « je » en puissance, sans que pourtant le « je » puisse se reconnaître en lui, ainsi qu'en témoigne le conditionnel (« à tout moment je voudrais sangloter »). Et dans le même temps, le « tu » est le signe de l'indescriptible, l'inracontable expérience de la plus grande banalité et de la suffocation qui s'y lie à jamais. « Éternel humilié dont le désir ulule », dit Leiris dans l'un de ses plus beaux textes de retour vers un lyrisme à la Apollinaire au début des années trente : le « tu » est l'indice énonciatif qui prend en charge, par procuration, cette ombre éternellement désirante, inaudible et crucifiée dans son désir. C'est le don en pure perte qui n'a trouvé, en fin de compte, aucun destinataire.

Entre mémoire et éclipse, mais ne s'appariant ni à l'un à l'autre, le poème ne peut que garder la trace d'un oubli. Tout se passe alors comme s'il puisait sa source d'énonciation dans une instance placée à égale distance du « je » et du « tu » et dont les marques – c'est bien là tout le problème – n'apparaissent qu'en surimpression, indissociables de celles de la première personne comme le met en évidence la quatrième section de *Réclutif* (1970), de Jacques Réda :

quelqu'un doucement en chemin vers le plus-personne dir
je.

Instance qui, pour être adéquatement théorisée, nécessiterait quelque chose comme une quatrième personne du singulier. Ni première personne désignant la figure mythique, ou fictive, d'un Poète à la parole souveraine, ni deuxième personne du moi biographique, mais moyen terme réfugié sur une mince ligne de crête, cette instance serait l'opérateur du passage de l'une à l'autre et pourrait se concevoir comme un inchoatif affectant les marques de la personne.

À la lumière de ces quelques remarques, je voudrais ajouter à l'« archi-énonciateur » que Jean-Marie Gleize décèle chez Hugo² et qui

fait tenir ensemble, en surplomb, le moi et le non-moi qui le transcende, un « infra-énonciateur » faisant tenir ensemble le « je » et le « tu », le moi qui a trouvé ou conquis droit à la parole et cette part obscure, lointaine, qui le maintient perpétuellement en dessous de lui-même. Part à demi-effacée, humiliée et laconique, qui ne peut prendre voix et sur laquelle il faut se résoudre à ne pas pouvoir pleurer, dont il demeure impossible de faire son deuil, parce qu'elle est évacuée tout autant que présente.

On peut mesurer le devenir de cet « infra-énonciateur » dans la poésie contemporaine en s'attardant sur des œuvres où le lyrisme assimile les découvertes sur le fonctionnement de l'inconscient. Ainsi chez Leiris, à l'intérieur des poèmes les plus tardifs du recueil *Failles* (1924-1934) tels que « Bestial », où la hantise d'une scène originelle d'autant plus hallucinante qu'elle est revécue comme depuis l'intérieur de l'appareil génital maternel impose le truchement d'un « tu » signalant l'incapacité du locuteur à assumer directement le scandale du scénario fantasmatique. C'est aussi sur fond d'une scène originelle dérobée et réinventée, dont la nature psychanalytique est ouvertement établie par l'ensemble de la deuxième section de *Chêne et chien* de Queneau (1937), que se noue en une sorte de dialogue polyphonique le poème « Il y a tant de rêves... » :

[...] La poésie est morte, le mystère est râlant,
dis-je.
Il faut revenir en arrière,
où que tu ailles tu te heurtes le nez.
Tu viens de passer le sevrage
et tu crois voir la nuit l'autre réalité :
ce ne sont que parents au temps de ton jeune âge.

Le « je » s'y désolidarise de lui-même pour remonter, à travers les méandres de l'inconscient et leurs strates successives de songes enfants, jusqu'au terme premier d'une nuit où retentissent, indistinctement entremêlées, la voix de la mère, la voix impersonnelle du rêve, la voix de l'analyste et celle, fantomatique et oblatrice, de ce « tu » enfoui qui vient faire don d'une enfance où la réalité était vécue comme un rêve : enfance manquante et qui, à son tour, ne peut qu'être dite sur le mode d'un récit de rêve lacunaire par la voix poétique.

Il semblerait, à travers ces exemples, que « je » parle moins à « tu » qu'il ne parle de « tu » qui, lui, ne parle pas, ne peut parler. L'énallage de personne, figure consistant à utiliser les pronoms personnels avec

1. « Je crois n'avoir point initié, car chacun de mes poèmes est la commémoration d'un événement de ma vie et le plus souvent il s'agit de tristesse, mais j'ai des joies aussi que je chante » (Apollinaire, lettre à Henri Martineau publiée dans *Le Dictionnaire* en 1938 et citée par Michel Décaudin dans *Le Dossier d'Apollinaire*, op. cit., p. 46).

2. Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, Paris, Éd. du Seuil, 1983, p. 51.

une valeur déviante¹ (dire « tu » ou « il » pour « je »), dépasse sa fonction de simple trope pour démarquer l'énonciation textuelle lyrique des phénomènes observés par Benveniste dans la communication effective orale (« Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*, [...] Ils sont complémentaires mais selon une opposition "intérieur/extérieur", et en même temps, ils sont réversibles »)². J'ajouterais que si « je » parle de « tu » comme d'un « il », se référant à « un objet placé hors de l'allocution », pour reprendre les termes de Benveniste, ce ne peut être qu'à un partenaire absent ou non mentionné : le lecteur-allocutaire qui, d'exclu, devient partie prenante de la situation d'énonciation, sa place étant réservée en creux ou en négatif dans le poème.

LE TIERS INCLUS

Le deuxième cas évoqué par Frye (le poète parle à un « auditeur spécialement choisi ») se rencontre plus fréquemment, en particulier dans la poésie amoureuse. Dans ce cas, le lecteur paraît bien être, de fait, en position de tiers exclu. Il est apparemment un « auditeur » indiscret relativement à la scène d'une parole qui ne le vise pas directement. Mais ne serait-il pas plutôt, là encore, à la fois témoin de l'adresse et destinataire au second degré ? L'examen du système de destination auquel obéit « Dans l'abri caverne », poème des *Calligrammes* d'abord envoyé à Madeleine Pagès en octobre 1915, permettrait de proposer une réponse. Le premier vers, où était explicitement désignée la destinataire a été supprimé lors de la publication, en compagnie des deux autres mentions du prénom qui figuraient originellement (« Je me jette vers toi et il me semble aussi que tu te jettes vers moi / [...] Et puis il y a aussi une contradiction qui fait que nous ne pouvons nous apercevoir ») n'est pas seulement attachée aux circonstances de rédaction, et à l'isolement d'un amoureux sur le front. Les

derniers vers révèlent qu'elle est inhérente au processus de l'adresse lyrique, voué par essence à manquer son but, parce que au lieu d'ancrer le désir, il en excite la dérive :

Existes-tu mon amour
Ou n'es-tu qu'une entité que j'ai créée sans le vouloir
Pour peupler la solitude.

L'adresse lyrique n'est, tout au plus, qu'une captation et une annexion de la figure de l'autre : pure projection métaphorique de l'espace subjectif qui se scinde en sujet et objet. La poésie amoureuse apparaît comme une tentative désespérée pour s'arracher au piège du solipsisme tout en se délivrant dans un « tu » qui n'est pas un *alter ego* vers lequel on s'élance mais une hypostase du « je ». Une fois de plus, la deuxième personne du singulier est utilisée de façon transgressive par rapport à son emploi usuel dans l'interlocution et renvoie implicitement à la catégorie linguistique de la non-personne, dont Benveniste a fait l'apanage de la forme « il » en tant que cette dernière « tire sa valeur de ce qu'elle fait nécessairement partie d'un discours énoncé par *je* »¹. Le « tu » se définit par sa position ancillaire. Produit du discours du « je », le « tu » n'est jamais que ce que, dans le poème, « je » nomme « tu » (ou « vous »), ainsi que le rappelle le locuteur de *Récitatif*, de Réda :

Il est possible
[...] qu'ici vous,
ce que je nommais vous en grand tremblement de tout l'être,
soyez ce rien vaporeux à neuf mille mètres d'altitude
qui est le ciel inexprimé de tout désir.

Le « tu » de l'adresse lyrique, affecté d'un trouble identique à celui qui s'emparerait du double autobiographique dans « Zone » n'est qu'une image, un fragile édifice signifiant. Néanmoins, il est bel et bien réel en tant qu'objet inaccessible de la quête d'un allocutaire, et sans doute à proportion même de cette inaccessibilité. La destination trouve sa vérité lorsqu'on ne peut plus rien dire à et de la destinataire, si ce n'est le soupçon porté sur une structure d'adresse qui réfle l'autre en signe poétique à l'instant où il l'élit comme interlocuteur privilégié et l'intonise dans sa transcendance. Ce qui, à mon sens, serait absolument autobiographique dans le lyrisme, c'est la mise en évidence de la fic-

1. Sur ce point, voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 63-66.

2. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, t. I, p. 260.

1. Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 265.

tion que représente le système linguistique d'une énonciation fondée sur l'utopie d'une co-présence. Le poème lyrique adressé nous parle de l'erreur d'adresse fondamentale sur laquelle il repose.

Dans ce cas, le lecteur-allocataire est témoin non plus d'une adresse précisément orientée mais d'un flottement structurel de l'adresse, dont il peut remplir les blancs avec les éléments circonstanciels tirés de sa propre expérience. Là où le dialogue se dénoue avec le ou la destinataire explicite, il se renoue obliquement avec une instance polyvalente anonyme, un « tiers, inclus ».

On comprendra ce que j'entends par cette dernière formule en examinant rapidement une troisième catégorie laissée de côté par Frye, celle des poèmes lyriques où le « je », omniprésent, semble ne s'adresser à personne en particulier. Je me contenterai de convoquer « Un fantôme de nuées », poème également tiré des *Calligrammes* d'Apollinaire et qui me paraît représentatif de l'ensemble de cette troisième catégorie. Le locuteur reprend l'évocation, au passé, d'un spectacle de salimbanques auquel il aurait assisté. L'ancrage temporel et géographique de l'événement donne lieu à un luxe de détails : jour, heure, noms de rues parisiennes. Mais à la sixième strophe intervient un « tu » (« Vois-tu le personnage maigre et sauteur. Il s'agit de « voir » par les yeux du « je », en même temps que lui, une scène invisible que le présent de l'énonciation réactualise. Le contexte de référence est bien la scène lyrique elle-même, où un allocataire virtuel est appelé à partager ou à reprendre à son compte la posture énonciative du locuteur et à moduler le contenu de l'énoncé pour lui-même mais aussi en fonction du ou des destinataires qu'il peut viser à son tour. Phénomène que le texte souligne sous la forme d'une parabole, dont les modalités de lecture sont rétroactivement suggérées par la clause :

Le petit salimbanque fit la roue
Avec tant d'harmonie
Que l'orgue cessa de jouer
[...]

Musique angélique des arbres
Disparition de l'enfant

Les salimbanques soulevèrent les gros halèters à bout de bras
Ils jonglèrent avec les poids

Mais chaque spectateur cherchait en soi l'enfant miraculeux
Siècle ô siècle des nuages.

Le lecteur, à l'instar des spectateurs étonnés, se surprend à chercher cet enfant miraculeux en lui, que le poème lui a fait entrevoir. On peut dès lors parler d'une véritable « règle du jeu discursif », le destin du sujet se rejoignant à chaque partie, en un échange des rôles.

Ce simulateur, qui fonde l'intersubjectivité du lyrisme et en garantit les effets d'homophonie, a pour particularité essentielle d'ouvrir le champ d'une chaîne de ré-énonciations. Je renvoie sur ce point aux excellentes analyses de Karlheinz Stierle concernant la position problématique du destinataire lyrique¹. Ce dernier n'a pas de statut prescrit et identifiable de façon définitive. C'est pourquoi il ne peut qu'endosser le rôle du sujet lyrique afin d'expérimenter, sous une forme virtuelle, les fluctuations de son identité. Il s'agit moins, me semble-t-il, de s'approprier un contenu de conscience que de reprendre à son compte le discours de l'autre et les inflexions qui lui permettent de moduler ou de construire son expérience : usurpation d'une empreinte vocale ou voix en « prêt-à-porter ». Le discours lyrique parvient ainsi à déjouer la contradiction entre singularité et *reproductibilité*, mot qui me paraît préférable à celui d'universalité. Tout en présentant un sentiment ou un souvenir comme unique et inaliénable dans son contenu, il offre, sur le plan énonciatif, les règles paradoxales de sa réitérabilité. Sa loi est double, faisant tenir ensemble « je » et l'autre, narcissisme et pulsion communautaire, appropriation singularisante du code et partage de la parole.

Ces observations engagent à revenir, comme le fait Henri Meschonnic, sur l'opposition ménagée par Bakhtine entre le monologisme du poème et le dialogisme du roman. Le poème, en ce qu'il implique mutuellement le sujet d'énonciation et le sujet de la lecture, organise cette « dialogue – la dénudation du dialogue »². Il faudrait ajouter que cette « dénudation » est rendue possible par le découpage rythmique de l'expérience en une série d'instantanés où se condense, à chaque fois, l'infinie potentialité des pivotements de la situation discursive. Le lecteur est toujours, selon des degrés variables d'implication, destinataire ultime, mais aussi co-destinateur et sujet de l'énoncé en même temps que le sujet de l'énonciation. De là, probablement, ce que Shoshana Felman appelle « l'erreur de lecture »³ du lyrisme : dans la mesure où le

1. Karlheinz Stierle, *Identité du discours et transgression lyrique*, *Poétique*, n° 32, novembre 1977, p. 422-441.

2. Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éd. Verdier, 1982, p. 156.

3. Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 1978, p. 95.

texte lyrique convie le lecteur à épouser, à contrefaire la voix du locuteur, il semble lui tendre le leurre d'une identification facile. C'est la raison pour laquelle le lyrisme, à un moment ou à un autre, se retourne inévitablement en ironie ou en dérision. Le chant qui « déchant » fait état de la nécessité critique de rompre l'illusion spectulaire trop aisément engendrée par le dialogisme lyrique.

Ce qui fait l'essence du lyrisme est aussi sa faiblesse relative, dont le formalisme contemporain, d'une manière plus radicale et irréversible que l'ironie, constituerait le dépassement. Pourtant, la dépersonnalisation « élocutoire » peut s'analyser comme une épreuve que la subjectivité moderne doit subir afin de continuer à s'affirmer que la que subjectivité, pour paraphraser le mot de John E. Jackson sur le spleen baudelairien¹. Dès lors, neutralité, voix « blanche » et initiative infligés au genre, les indices d'un réaménagement interne au dispositif énonciatif qui le caractérise ?

Le discours lyrique a pour particularité de mettre en question non seulement le statut du sujet mais, plus décisivement encore, la situation d'interlocution comme rapport explicite d'un « je » à un « tu ». Il se loge en effet dans un système d'énonciation original qui se définit moins par rapport au « je » de l'énonciation que relativement au « tu » de l'allocutaire, ce qui revient à nuancer, voire à inverser le schéma avancé par Benveniste pour analyser le dialogue oral. Ce système repose sur une série de substitutions des marques de la personne, ménageant une instabilité généralisée des références déictiques. Le poème à la première personne convie en fait son lecteur à prendre place dans une véritable ronde de pronoms personnels dont l'ancrage est perpétuellement décalé.

Pour rendre compte des effets d'un tel discours, la notion d'« adresse » reste insuffisante. Elle demande à être complétée par celle d'« homophonie » le destinataire étant en dernier ressort un lecteur-allocutaire virtuel, un « tiers inclus » qui n'est ni construit de toutes pièces, ainsi que peut l'être le narrataire de la fiction, ni érigé en pouvoir de sanction externe, comme le lecteur avec qui se noue le pacte autobiographique, mais *appelé* à l'intérieur de la configuration énonciative afin d'y prendre en charge la double position de destinataire et destinataire.

L'énonciation lyrique joue ainsi de l'ubiquité et des courts-circuits temporels : elle rend possible la permutation simultanée de la totalité des rôles discursifs. Celui qui parle et celui à qui l'on parle, « je » et « tu », ne sont jamais exactement ceux que l'on serait tenté d'identifier d'emblée, parce qu'ils sont les figures – tremblées, tremblantes – du mouvement qui les pousse l'un vers l'autre.

1. John E. Jackson, *Mémoire et création poétique*, Paris, Mercure de France, 1992, p. 177.