

Ludmila Charles-Wurtz

La poésie lyrique

Ludmila Charles-Wurtz est l'auteur d'une thèse sur la poésie lyrique de Victor Hugo, soutenue à Paris 7 sous la direction de Guy Rosa, et d'articles universitaires. Elle est maître de conférences à l'Université de Tours.

Ce livre a été publié une première fois en 2002 et n'a pas été modifié depuis. Il le sera peut-être dans les mois ou les années à venir. Il aborde Hugo (évidemment), mais seulement en passant.

Autres ouvrages publiés :

- *Poétique du sujet lyrique dans l'oeuvre de Victor Hugo*, Champion, « Romantisme et Modernités », 1998.
- *Victor Hugo, Les Contemplations*, Gallimard, « Foliothèque », 2001.
- *Victor Hugo, Les Contemplations*, Présentation et Notes, Le Livre de Poche, 2002.

Avant-propos

Qui s'attache à définir la poésie lyrique doit commencer par dire ce qu'elle n'est pas - pour déraciner les contresens (le poème n'exprime pas les sentiments d'un individu ; il met au contraire la catégorie de l'individualité en question) ; pour expliciter la théorie des genres selon laquelle on l'a longtemps pensée (le lyrique n'est ni l'épique ni le dramatique ; il n'a d'identité que par défaut) ; mais surtout pour rendre compte de son pouvoir de négation propre (de la tradition littéraire, des codes poétiques en vigueur, de la représentation du sujet proposée par l'idéologie). Tout discours positif sur cette poésie court, en ce sens, le risque d'altérer imperceptiblement son objet, d'affaiblir, en l'érigant en critère théorique, l'acte subversif qu'effectue le poème. C'est pourquoi les chapitres de cet essai trouvent un contrepoint dans les commentaires de textes : ces deux discours se recourent, mais ne coïncident pas, le second cherchant moins à illustrer le premier qu'à en creuser les failles et à en exploiter les virtualités. Le poème, rendu à sa singularité, retrouve ainsi sa place, à l'écart de la poétique qu'il contribue pourtant à fonder, à l'écart de la poésie qu'il prolonge en l'affrontant.

Ces commentaires portent sur des textes du XVI^e, du XIX^e et du XX^e siècles. Non qu'il n'existe pas de poésie lyrique au XVII^e et au XVIII^e siècles : de Malherbe (né en 1555, au moment où la poésie de la Pléiade connaît son plein essor) à Chénier (mort en 1794, en pleine Révolution, et dans l'oeuvre duquel Hugo salue « une poésie nouvelle qui vient de naître »), la poésie continue de vivre intensément. Mais la Renaissance est marquée par une explosion poétique - dislocation des formes anciennes, jaillissement d'une langue neuve - qui ne se renouvelle pas avant le XIX^e siècle, et par une exploration de l'expression de la subjectivité à laquelle fait écho - toutes choses égales d'ailleurs - la quête de l'identité qui sous-tend la poésie depuis la Révolution française. Entre ces deux crises, la poésie n'invente pas de

formes lyriques nouvelles, parce qu'elle ne se donne pas pour tâche d'inventer le sujet : la monarchie absolue qui se met en place au XVII^e siècle place l'action et la parole individuelles sous l'autorité de Dieu, du Roi, de la règle sociale et littéraire.

Ce livre veut, en définitive, aider le lecteur de poésie lyrique à percevoir les résonances - historiques, politiques, philosophiques - du poème. Il propose des outils et des pistes critiques qui n'ont d'autre but que d'accroître la liberté de la lecture.

Table des matières

AVANT-PROPOS

1. UN « ANTI-GENRE »

Critères énonciatifs - Histoire d'un concept - Lyrique, épique, tragique - Poésie et narration - Un genre négatif - La quête des origines.

TEXTE 1 : Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, XIV

TEXTE 2 : Arthur Rimbaud, *Illuminations*, « Jeunesse », II, « Sonnet »

TEXTE 3 : Jacques Prévert, *Paroles*, « Le message »

2. LE SUJET LYRIQUE

« Je » du poète, « je » du lecteur - Le sujet réel - Le personnage du poète - Sujet et individu - Une fiction d'individu - L'expérience du réel - Le sujet dans l'histoire - Une poésie objective - Mort du sujet, quête du moi.

TEXTE 4 : Clément Marot, *L'Adolescence clémentine*, « Rondeaux », LXVII, « Rondeau parfait à ses amis après sa délivrance »

TEXTE 5 : Gérard de Nerval, *Les Filles du feu*, *Les Chimères*, « El Desdichado »

TEXTE 6 : Guillaume Apollinaire, *Alcools*, « Nuit rhénane »

3. LES INTERLOCUTEURS

Un appel au dialogue - Tu et je - Abstraction de la deuxième personne - Mise à distance du moi - Le lecteur - La dédicace - Le rapport au pouvoir - L'amante - Hélène, Marie, Elsa.

TEXTE 7 : Pierre de Ronsard, *Continuation des Amours*, VII

TEXTE 8 : Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, « Steam-boat »

TEXTE 9 : Paul Eluard, *Capitale de la douleur*, « Celle de toujours, toute »

4. LA VOIX

L'oral et l'écrit - Le chant - Ecriture et architecture - Les métaphores du chant - Le vers - Le rythme.

TEXTE 10 : Pierre de Ronsard, *Odes*, IV, 4, « De l'élection de son sepulcre »

TEXTE 11 : Victor Hugo, *L'Art d'être grand-père*, I, 11, « Fenêtres ouvertes - Le matin. - en dormant »

TEXTE 12 : Henri Michaux, *La Nuit remue, Mes propriétés*, « Je suis gong »

5. ACTES DE LANGAGE

Poème et récit – « Une passante » (Baudelaire) - Recueil et livre - Fonction émotive - Fonction conative - L'exclamation - La question lyrique.

TEXTE 13 : Louise Labé, *Sonnets*, II

TEXTE 14 : Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*, « Sérénade »

TEXTE 15 : Francis Ponge, *Nouveau Recueil*, « L'Asparagus »

6. DESCRIPTIONS

Description du moi - La « tyrannie du prédicat » - Comparaison et métaphore - Portraits - Paysages - Le jet d'eau - Le centre perdu.

TEXTE 16 : Maurice Scève, *La Délie*, Dizain XCV

TEXTE 17 : Jules Laforgue, *Les Complaintes*, « Complainte d'un autre dimanche »

TEXTE 18 : Louis Aragon, *Le Nouveau Crève-cœur*, « Les poissons noirs »

BIBLIOGRAPHIE

REPERTOIRES DES FORMES FIXES

CHRONOLOGIE DES RECUEILS

CHAPITRE 1

Un « anti-genre »

Critères énonciatifs

Qu'est-ce que la poésie lyrique ? A cette question, on a, curieusement, envie de répondre en citant des vers ou des bribes de vers : "Ô temps! suspends ton vol...", "Mignonne, allons voir si la rose..."ⁱ. La plupart des lecteurs ont oublié de quels poèmes, de quels recueils sont issus ces vers ; et, s'ils les identifient spontanément comme lyriques, restent indécis lorsqu'il s'agit de justifier cette intuition. Quels points communs entre ces deux textes ?

Ce sont deux textes en vers - mais la diversité des mètres, des strophes et des rimes employés empêche l'établissement de critères formels. L'ode de Ronsard compte trois strophes de six octosyllabes, le poème de Lamartine, seize strophes composées de trois alexandrins et un hexasyllabe ou de deux alexandrins et deux hexasyllabes. Dans les strophes de l'ode, deux rimes plates précèdent quatre rimes embrassées ; les rimes sont croisées dans le poème de Lamartine. Si la structure métrique et strophique des deux poèmes est différente, elle est complexe dans les deux cas : la poésie lyrique refuse la prose. Le travail sur le rythme et la rime, la disposition même du texte sur la page signifient d'emblée que la langue s'écarte des normes habituelles du discours - bref, que l'on a affaire à un poème.

C'est pourquoi on ne parlera pas ici de *lyrisme* (**MARGE 1**), mais uniquement de *poésie lyrique*. On évoque souvent le lyrisme de certaines pages des *Confessions* de Rousseau, par exemple : par là, on entend la représentation, par le narrateur, de sa propre subjectivité. Sans doute ce trait caractérise-t-il aussi la plupart des poèmes lyriques ; il n'en reste pas moins que les *Confessions* ne cherchent pas à produire un "effet-poème", pour reprendre la terminologie de Ph. Hamon, ce qui suffit à les exclure du

domaine de la poésie lyrique. Par contre, nombre de textes poétiques non versifiés du XIX^e et du XX^e siècles y ont leur place, dans la mesure où la versification n'est que l'un des éléments permettant de produire cet effet.

MARGE 1 : Lyrisme

Le mot "lyrisme" apparaît pour la première fois en 1829 sous la plume de Vigny. Créé à partir de l'adjectif "lyrique", il désigne à l'époque romantique le "mouvement lyrique du style, de l'expression". Par extension, il prend chez les écrivains romantiques, et notamment chez Musset, le sens d'"exaltation d'esprit analogue à l'enthousiasme des poètes lyriques" (*Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1993).

Les poèmes de Ronsard et de Lamartine associent, d'autre part, discours amoureux et méditation sur le temps. L'énonciateur de l'ode fonde une rhétorique de la séduction sur le constat de la brièveté de la jeunesse :

Donc, si vous me croyez mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez cueillez votre jeunesse :
Comme à ceste fleur la vieillesse
Fera ternir votre beauté.

Celui du "Lac" oppose la permanence des lieux et du souvenir au "vol" du temps - qui, dans sa fuite à tire d'aile, emporte le bonheur pour ne jamais le rendre :

Ô temps! suspends ton vol, et vous, heures propices!
Suspendez votre cours :
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours!

On peut être tenté de conclure que la poésie lyrique parle toujours d'amour ; critère d'identification thématique, donc. Cependant, ces deux poèmes traitent de l'inscription de l'être humain dans le temps autant - ou plus ? - que de la joie et de la douleur d'aimer. Et, dans les recueils de Lamartine et de Ronsard, ils côtoient des poèmes qui ne parlent pas d'amour

du tout - poèmes chantant la gloire de grands personnages, poèmes faisant retour sur le travail ou la mission poétiques, poèmes adressés à Dieu, etc.

L'absence de critères formels ou thématiques convaincants rend d'autant plus intéressant le dernier point commun de ces deux textes, de ces deux vers : ce sont deux discours à la première personne qui s'adressent à un ou plusieurs interlocuteurs. L'ode de Ronsard est tout entière adressée à la jeune "maîtresse" à qui son titre la dédie. La structure énonciative du poème de Lamartine est plus complexe : dans les premières strophes, le poète s'adresse au "lac" qui fut témoin de son bonheur ; les strophes suivantes laissent la parole à l'amoureuse, qui s'adresse au temps pour l'implorer de "suspend(re) son vol" ; le poète reprend ensuite la parole pour s'adresser à son tour au "Temps jaloux", et revient à la fin du poème à son premier interlocuteur, le lac :

Ô lac! rochers muets! grottes! forêt obscure!
Vous, que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir!

En définitive, seuls les critères énonciatifs semblent permettre une identification de la poésie lyrique qui ne repose pas sur la seule intuition - bien que les critères formels et thématiques ne puissent être entièrement évacués. Un "je" (celui du poète ou d'un autre personnage) s'adresse à un "tu" (qui peut désigner un être humain aussi bien qu'un objet inanimé ou une instance abstraite) dans un discours qui prend la forme d'un poème. C'est pourquoi dresser l'inventaire des thèmes lyriques est une tâche sans fin : ce ne sont pas les objets qu'il évoque, mais le point de vue subjectif qu'il adopte qui caractérise ce discours.

Histoire d'un concept

C'est entre ces trois pôles - formel, thématique, énonciatif - que les tentatives de définition de la poésie lyrique ont oscillé pendant plusieurs siècles.

L'adjectif "lyrique" désigne, au sens propre, une poésie chantée avec un accompagnement instrumental, celui de la lyre ou de la flûte. Ce type de poésie remonte à l'Antiquité et regroupe une multitude de formes fixes. Les

poètes grecs des VII^e et VI^e siècles avant Jésus-Christ (Sappho, Stésichore, Anacréon) et, après eux et à leur exemple, les poètes latins du I^e siècle avant Jésus-Christ (Catulle, Tibulle, Properce, Ovide) ont composé des poèmes destinés à être chantés d'une extrême diversité : hymnes, chansons, élégies, odes, etc. - formes poétiques qui n'ont en commun que d'être régies par des règles formelles strictes (l'élégie, par exemple, se caractérise par l'emploi d'une forme métrique, le distique élégiaque) (**MARGE 2**). La poésie lyrique ne constitue donc pas, au départ, un genre : aucune homogénéité formelle, thématique ou stylistique entre ces oeuvres.

MARGE 2 : Voir la note du chapitre 3 portant sur l'élégie.

C'est pourtant à deux genres constitués que l'on a coutume de l'opposer : la poésie épique et la poésie dramatique. La théorie qui rend complémentaires les genres lyrique, épique et dramatique est communément attribuée à Platon et à Aristote : selon cette théorie, le poète lyrique parle seul (c'est-à-dire sans déléguer la parole à des personnages) et de lui-même ; le poète épique donne, lui, la parole à ses personnages et raconte une action héroïque, historique ou légendaire - l'épopée serait, en ce sens, à l'origine du roman ; dans le genre dramatique, seuls parlent les personnages. Ce système des genres définit implicitement la poésie lyrique par le refus du récit et de la fiction : le discours lyrique, centré sur le "je", s'oppose au récit épique, centré sur le "il" ; l'énonciateur lyrique, réel, se distingue des personnages dramatiques, fictifs.

ENCADRE 1 : Récit et discours

Emile Benveniste distingue le "récit", objectif (en ce qu'il ne fait pas référence à sa situation d'énonciation) et centré sur le passé, et le "discours", subjectif (en ce qu'il manifeste la présence du "je" qui l'énonce, au moyen des pronoms, des embrayeurs, des déictiques, etc.) et centré sur le présent (*Problèmes de linguistique générale, 1*, Gallimard, "Tel", 1966). Gérard

Genette formule ainsi les choses : "Dans le discours, quelqu'un parle, et sa situation dans l'acte même de parler est le foyer des significations les plus importantes ; dans le récit, personne ne parle, en ce sens qu'à aucun moment nous n'avons à nous demander qui parle, où et quand, pour recevoir intégralement la signification du texte." (*Figures II*, "Points-Seuil", 1969, p. 65).

Or, cette distribution des genres, qui sous-tend la plupart des théories littéraires du XIX^e et du XX^e siècles, est une reconstruction qui date de la fin du XVIII^e siècle : ni Platon ni Aristote n'ont défini la poésie lyrique, ni ne s'y sont même intéressés.

En effet, Platon et Aristote ne conçoivent de poésie que narrative : il s'agit, pour l'un comme pour l'autre, d'analyser les différents modes de représentation poétique de l'action humaine - autrement dit, les différentes formes de la *mimésis* (**MARGE 3**). L'épopée et la tragédie les intéressent donc au premier chef : la question est, pour eux, de savoir si l'illusion du réel est mieux servie par la narration épique (et plus particulièrement par la narration homérique) ou par le discours direct prononcé par les protagonistes de la tragédie. La poésie lyrique est, quant à elle, exclue de leur champ de définition : l'hétérogénéité même de ses formes et de ses thèmes ne permet pas de lui attribuer une fonction unique ; et, prises une à une, les formes lyriques ont une visée plus expressive que représentative : éloge de grands personnages (ode pindarique), célébration du plaisir (ode anacréontique), exhortation (élégie nationale), plainte (élégie amoureuse), etc.

MARGE 3 : Mimésis

Le terme *mimésis* est emprunté au grec, et notamment à Aristote. Il procède du verbe *mimeisthai*, "mimer, imiter" ; aussi l'a-t-on traduit, du XVII^e au XIX^e siècles, par le mot français "imitation". Or, il désigne chez Aristote la manifestation sensible des caractères cachés de l'homme, c'est-à-dire une

expression ou une représentation, et non une imitation. Afin d'éviter tout contresens, les critiques du XX^e siècle préfèrent adopter le mot grec. Pour une analyse détaillée du concept de *mimésis*, on se reportera au livre d'Erich Auerbach, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. fr., Gallimard, "Tel", 1968.

Les formes lyriques ne se caractérisent pas pour autant, dans l'esprit de Platon et d'Aristote, par le refus de la narration : certaines y ont recours ponctuellement ; d'autres sont de véritables récits. Aristote définit par exemple le dithyrambe, qui est un poème lyrique à la louange de Dionysos, comme une forme de récit représentatif. La poésie lyrique fait donc, chez Platon comme chez Aristote, l'objet d'une définition soit négative (elle n'est ni l'épopée ni la tragédie), soit purement formelle (ce sont des poèmes chantés, et parfois dansés, avec accompagnement de la lyre). Nulle part elle n'est définie comme un genre au même titre que l'épopée ou la tragédie. Et, au XVI^e et au XVII^e siècle encore, l'adjectif "lyrique" s'applique exclusivement aux formes poétiques françaises issues de la poésie grecque antique : c'est en ce sens que Ronsard réclame le titre de "premier auteur Lyrique François" dans l'avertissement "Au lecteur" des *Quatre Premiers Livres des Odes* (1550) ; c'est lui, en effet, qui a introduit l'ode dans la poésie française, sur le modèle de l'ode pindarique.

Lyrique, épique, tragique

C'est, en réalité, de la fin du XVIII^e siècle que date l'idée que la littérature se distribue en trois genres complémentaires, le lyrisme, l'épopée et la tragédie. G. Genette attribue ce contresens à une confusion entre les genres et les modesⁱⁱ. Platon et Aristote définissent des modes énonciatifs propres à la langue en général, dont les genres littéraires ne sont que des exemples particuliers : énonciation assumée par le poète seul (l'exemple choisi est le dithyrambe) ; énonciation mixte assumée tour à tour par le poète et les personnages (l'épopée) ; énonciation entièrement déléguée aux

personnages (la tragédie). Dans cette description technique de situations énonciatives, aucun souci de classement chronologique ou hiérarchique. Or, le glissement du mode vers le genre que l'on peut observer dans la théorie littéraire à la fin du XVIII^e siècle coïncide avec la volonté d'introduire un tel classement : le souci proprement romantique de comprendre le réel dans son rapport à l'Histoire conduit théoriciens et philosophes à interpréter les formes littéraires comme les manifestations d'un état de la société. Épopée, lyrisme et drame correspondent à des époques distinctes du développement de l'humanité - et se succèdent donc -, et la vision finaliste de l'Histoire qui prévaut jusqu'à la fin du XIX^e siècle incite à lire cette succession comme un progrès.

Le concept de genre en est radicalement modifié : il ne répond plus à des critères purement formels, mais gagne un contenu quasi existentiel. Pour Hegel, la poésie épique, premier des trois genres dans l'ordre chronologique, est l'expression de la conscience collective d'un peuple ; la poésie lyrique voit le jour lorsque le moi individuel prend conscience de lui-même hors de la collectivité ; la poésie dramatique, enfin, est la synthèse des deux premières, puisqu'elle associe le récit d'événements objectifs à la représentation des "événements de l'intériorité"ⁱⁱⁱ. Hugo modifie cet ordre : pour lui, la poésie lyrique est première. Elle est l'expression naturelle de l'homme des temps primitifs, qui "chante comme il respire"^{iv}. La poésie devient épique dans la société antique, lorsque naissent les rites, les lois, les dogmes. Aux temps modernes, marqués par la naissance du christianisme, correspond la poésie dramatique, et plus particulièrement la comédie : grotesque et sublime s'y associent, comme dans l'homme le corps et l'âme. Si la poésie lyrique devient un "genre" à part entière, c'est, on le voit, parce que les genres ainsi redéfinis ne coïncident plus avec des catégories purement littéraires : pour Hugo, Pindare est "plus épique que lyrique", et "c'est surtout dans la tragédie antique que l'épopée ressort de partout" ; à vrai dire, "tout dans la nature et dans la vie passe par ces trois phases, du lyrique, de l'épique et du dramatique" (*Préface de Cromwell*).

Les deux systèmes de Hegel et de Hugo, bien que très différents, ont un point commun : la poésie lyrique y est l'expression d'une subjectivité qui se construit contre la société. Cette poésie naît, pour Hugo, avant la

constitution des Etats, dans un univers où il n'y a "point de propriété, point de lois, point de froissements, point de guerres" (*Préface de Cromwell*) ; pour Hegel, "lorsque le moi individuel s'est séparé du tout substantiel de la nation" (*Esthétique*). L'autonomie que les théories de la littérature du XIX^e siècle accordent au "genre" lyrique semble répondre à une inquiétude philosophique directement issue de la Révolution française : quelle est la place de l'individu dans la société ? La société d'Ancien Régime fixait cette place en fonction de la naissance. La Révolution abolit ce cloisonnement : tous les citoyens jouissent des mêmes droits. Les penseurs contre-révolutionnaires ont vu dans cette égalité un risque d'uniformisation - feignant d'oublier qu'elle était au principe du droit, pour chaque individu, de penser, de parler et d'agir en son nom. La question des limites de la liberté individuelle se pose néanmoins, expliquant, au moins en partie, le souci de définir un espace de parole réservé à l'expression de l'intériorité, censée manifester l'irréductible unicité de l'individu. La redéfinition de la poésie lyrique au tournant du XIX^e siècle participe donc d'une réflexion philosophique et politique sur la notion de sujet.

Poésie et narration

La liaison du système des trois genres avec la philosophie du sujet explique la distribution - absente de la théorie platonicienne et aristotélicienne - des formes littéraires entre genres objectifs (récit d'événements) et subjectifs (expression de soi). Ces catégories propres à la pensée du XVIII^e et du XIX^e siècles ne pouvaient se superposer aux catégories recensées par Platon et Aristote qu'au prix d'une déformation. Ces derniers distinguent, on l'a vu, trois situations énonciatives (le poète parle seul ; le poète cède la parole aux personnages ; les personnages parlent seuls). L'opposition binaire entre objectif et subjectif rendait donc nécessaire, pour la préservation d'un système ternaire, l'introduction d'une catégorie "mixte". Ce pouvait être l'épopée (parce que le récit des événements est assumé par le "je" du narrateur ; le drame est alors objectif, puisqu'aucun narrateur n'y intervient ; c'est la répartition adoptée, par exemple, par Friedrich Schlegel) ou le drame (parce que le récit des

événements prend pour support le discours subjectif des personnages ; l'épopée est alors objective, puisque c'est une pure narration ; c'est la répartition adoptée, entre autres, par Schelling et Hegel).

Seule l'identification de la poésie lyrique au genre subjectif semble aller de soi : elle exprime les sentiments du poète - et l'on reste rêveur à l'idée que cette définition, ancrée dans le contexte philosophique et politique du XIX^e siècle naissant, est celle que proposent encore la plupart des manuels scolaires et des dictionnaires du XX^e siècle. Mais la cohérence du système des trois genres implique alors d'en exclure toute forme de narration : la poésie lyrique doit, pour s'opposer au drame et à l'épopée, ne rien *raconter*. Ce qui n'était qu'un constat chez Platon et Aristote (la plupart des formes lyriques ne sont pas mimétiques) devient un dogme.

Or, un dogme littéraire - comme tout autre dogme - sert à prescrire et à juger. C'est l'une des raisons pour lesquelles, au terme d'un processus de plus d'un siècle, le système des genres mis en place à la fin du XVIII^e siècle se transforme en échelle des valeurs. En amont de ce processus, l'abbé Batteux (**MARGE 4**) propose de définir la poésie lyrique par l'interruption du récit :

Tant que l'action marche dans le Drame ou dans l'Epopée, la poésie est épique ou dramatique ; dès qu'elle s'arrête, et qu'elle ne peint que la seule situation de l'âme, le pur sentiment qu'elle éprouve, elle est de soi lyrique (...).^v

MARGE 4 : L'abbé Batteux

L'abbé Charles Batteux (1713-1780) a enseigné la rhétorique et la philosophie grecque et latine. Il est l'auteur, notamment, d'un traité intitulé *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe* (1746), dans lequel il ramène tous les arts à l'imitation de la nature.

En aval, Mallarmé définit la poésie comme l'autre radical du récit : la narration participe de "l'universel *reportage* " qui attribue à la parole une

fonction de "numéraire facile et représentatif" ; la poésie, "au contraire", rend à la parole sa "virtualité" (*Crise de vers*). Mallarmé ouvre ainsi la voie à la rhétorique contemporaine, qui juge du degré de poéticité d'un texte en fonction de la présence ou de l'absence du narratif : le récit est considéré comme une scorie, comme un résidu du langage courant dont la poésie doit se débarrasser pour atteindre à la pureté. La poésie "pure" ne serait que discours.

La poésie, et non la poésie lyrique. On n'écrit plus, depuis la fin du XIX^e siècle, de poèmes tragiques ou épiques ; on en lit peu. La poésie lyrique tend donc à se confondre pour nous avec la poésie tout court. C'est aussi parce qu'elle ne prend plus sens par rapport à d'autres types de poésie qu'on l'oppose désormais au récit. Mais comment imaginer un discours dénué de toute dimension narrative ? Même un texte composé exclusivement de phrases nominales ne peut évacuer l'événement minimal que constitue le passage d'une phrase à l'autre :

La maison d'en face
Et son mur de briques.

La maison de briques
Et son ventre froid.

La maison de briques
Où le rouge a froid.^{vi}

Dans ce poème de Guillevic, les phénomènes de reformulation suffisent, en rompant la répétition du même, à introduire l'idée d'une transformation dans la durée - le regard du sujet (dont la locution adverbiale "en face" signale discrètement la présence "ici") assimile progressivement la maison à un être vivant, en trois étapes matérialisées par les trois strophes. Dans les faits, c'est-à-dire dans les textes, discours et récit se mêlent inextricablement.

Un genre négatif

On a envie de conclure ce parcours historique par un constat d'échec : le genre lyrique n'existe pas. Il semble impossible de le définir autrement

qu'en disant ce qu'il n'est pas : il n'est ni le drame ni l'épopée (pour Platon et Aristote) ; il est l'autre radical du récit (à partir de la fin du XVIII^e siècle).

Un poéticien du XX^e siècle, Karlheinz Stierle, propose de faire de cette faiblesse théorique un trait définitoire : le genre lyrique serait un genre négatif, qui se définirait précisément par sa capacité à transgresser genres et codes^{vii}.

Comment un lecteur identifie-t-il le genre du texte qu'il a sous les yeux ? Le texte peut lui-même nommer le genre auquel il appartient, par le biais du paratexte (préface, avertissement au lecteur, titre, etc.) ou d'un métalangage (intrusion de la figure de l'auteur, qui commente son propre travail). Il peut également ne faire aucune allusion à son genre. Dans ce cas, c'est au lecteur d'interpréter un ensemble de signes. Le savoir théorique qu'il a acquis par son éducation, par ses lectures, crée chez lui un horizon d'attente (**MARGE 5**) : d'une tragédie, par exemple, il peut attendre qu'elle soit écrite en vers, qu'elle comporte cinq actes divisés en scènes, qu'elle représente un héros déchiré entre des exigences légitimes et contradictoires, etc. Cet horizon d'attente lui permet d'apprécier les écarts du texte par rapport au cadre générique dans lequel il s'inscrit - car aucun texte ne satisfait à tous les critères définissant son genre.

MARGE 5 : Horizon d'attente

"Tout texte (...) actualise un ou plusieurs types structuraux *in absentia* en attente dans la compétence idéologique, culturelle, rhétorique et linguistique du lecteur, pose et propose un certain "pacte de lecture" - type qui constituera, tout le temps que durera la lecture, un horizon d'attente définissant écarts, variantes ou conformités." (Philippe Hamon, "Narrativité et lisibilité", *Poétique* 40, Seuil, novembre 1979, p. 454)

L'existence de tels horizons d'attente oriente en effet aussi bien la production que la réception des textes littéraires : un texte s'attache toujours à décevoir en partie l'attente du lecteur, car ce jeu avec - c'est-à-dire contre - la norme préserve l'essentielle singularité du travail créateur. L'identité

générique d'un texte résulte autant des règles qu'il transgresse que de celles qu'il applique.

L'hypothèse de K. Stierle est que la poésie lyrique pousse la logique de la transgression jusqu'à son extrême limite : n'étant pas un genre propre, elle transgresserait les règles de tous les autres, tour à tour ou simultanément, jouant ainsi le rôle de "négatif" (au sens photographique du terme) du système contemporain des genres. La poésie lyrique dans son ensemble, voire chaque poème en particulier, convoquerait donc plusieurs horizons d'attente à la fois, échappant ainsi à tout classement. Plus qu'un genre, elle serait le pouvoir de négation des autres genres. La meilleure illustration de cette définition négative de la poésie lyrique réside peut-être dans l'énumération des titres des poèmes de Rimbaud : "Roman" ("recueil Demeny", 1870), "Chant de guerre parisien" (lettre à P. Demeny, 15 mai 1871), "Oraison du soir" ("dossier Verlaine", 1871), "Comédie de la soif", "Chanson de la plus haute tour" (poèmes de mai-juin 1872) ; "Conte", "Parade", "Antique", "Phrases", "Mystique", "Nocturne vulgaire", "Marine", "Fairy", "Sonnet", "Scènes", "Soir historique" (*Illuminations*)^{viii}. Ces titres font allusion à des formes et à des genres sanctionnés - poétiques ou non -, dont les textes eux-mêmes transgressent systématiquement les règles : "Sonnet", deuxième partie du poème "Jeunesse", prend le contre-pied de la tradition du sonnet amoureux, rendant ainsi sensibles les codes qu'il transgresse.

Car c'est bien de cela qu'il s'agit : rompre l'illusion d'une parole immédiate, spontanée, afin de souligner la dimension codifiée du discours lyrique - et, en définitive, de l'expression de la subjectivité, dont la poésie lyrique est comme le champ d'expérimentation. La perspective chronologique de ce chapitre peut donner à penser que cette prise de conscience du lyrisme comme code est propre aux poètes de la fin du XIX^e siècle, qui réagiraient à l'illusion romantique du poème comme pure expression de soi. Mais les poètes romantiques ont, en réalité, été particulièrement sensibles à la contradiction inhérente à l'expression de la subjectivité : le désir de dire sa singularité se heurte nécessairement aux conventions linguistiques (le pronom "je" est rénonçable par tous) et aux codes culturels (l'image de soi est une variable historique). La préface des

Contemplations (1856) ne dit pas autre chose : "Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi!"

D'autre part, si la notion moderne d'individu est une invention de la Révolution française et prend sens dans la visée d'une société démocratique, l'idée d'individualité naît bien plus tôt : Hugo Friedrich rappelle à juste titre que "l'idée d'individualité qui fait charnière entre le XVIII^e et le XIX^e siècles a en (Montaigne) un de ses grands précurseurs"^{ix}. Dès le XVI^e siècle, on commence à considérer l'individu, non plus seulement comme un représentant de l'humaine condition, mais comme la combinaison unique de qualités générales. La poésie lyrique, parce qu'elle est un discours à la première personne, ne peut pas ignorer la question du moi. Mais celle-ci ne se pose pas, au XVI^e siècle, dans les mêmes termes qu'au XIX^e : elle s'articule à celle de l'imitation (il s'agit d'égaliser les grands modèles), dans une société hiérarchisée où la parole individuelle a besoin d'un garant institutionnel - le Roi, l'Eglise, les Anciens - pour atteindre à la légitimité. Lorsque l'énonciateur des *Regrets* affirme ne pas vouloir "feuilleter les exemplaires Grecs", "retracer les beaux traits d'un Horace", ni "imiter d'un Petrarque la grace, / Ou la voix d'un Ronsard" (*Les Regrets*, IV), il s'interroge sur la possibilité même de tenir un discours personnel dans le cadre codifié qui est celui de la poésie lyrique, et, plus largement, de la société d'Ancien Régime.

La poésie lyrique pose, en définitive, la question des codes qui régissent la parole individuelle. Elle fonde ainsi son identité sur ce qui la menace : la subversion des codes qui la définit lui fait courir le risque de l'éclatement, voire de l'illisibilité. Le seul élément positif qui permette d'englober sous le qualificatif "lyrique" des textes aussi différents que *Les Regrets* de Du Bellay et les *Illuminations* de Rimbaud est leur structure énonciative commune : un "je" s'adresse à un "tu" dans un discours qui prend la forme d'un poème, selon la définition minimale proposée au début de ce chapitre. Dans ces conditions, les rapports intertextuels (**MARGE 6**) quasi systématiques qu'entretiennent les poèmes lyriques avec les poèmes antérieurs ont toute chance d'avoir une fonction d'identification.

MARGE 6 : Intertextualité

Le concept d'intertextualité désigne le "processus par lequel tout texte peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou de plusieurs autres textes" (Pierre-Marc de Biasi, article "Intertextualité" du *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopaedia Universalis - Albin Michel, 1997).

La quête des origines

L'histoire de la poésie lyrique est celle d'une recherche des origines. Les romantiques, en réaction au poids du classicisme, revendiquent l'héritage des poètes de la Pléiade. Ceux-ci rejettent les "épiceries" de la poésie médiévale (*Défense et Illustration de la langue française*) pour renouer avec les modèles grecs et latins. Tout se passe comme si l'inscription dans une filiation devait faire contrepoids à l'identité toujours problématique des textes : en rupture avec les codes poétiques contemporains, la poésie lyrique ne peut préserver son espace propre qu'en se référant à son propre passé, réel ou mythique.

La figure d'Orphée, dont la légende fait le premier poète lyrique, est omniprésente. Le premier poème des *Regrets* (1558) évoque, sans le nommer, "Cil qui jadis aux rochers et aux bois / Faisoit ouïr sa harpe thracienne" ; la première des *Odes* de Victor Hugo (datée de 1821) décrit le poète qui "s'élançe, armé de sa lyre, / Comme Orphée au sein des enfers". Apollinaire lui consacre un recueil, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1910), dont quatre poèmes s'intitulent "Orphée" ; l'énonciateur du recueil s'identifie au poète mythique dans le poème intitulé "La Tortue", en référence à la lyre d'Orphée qu'Hermès aurait fabriquée à partir d'une carapace de tortue : "Du Thrace magique, ô délire! / Mes doigts sûrs font sonner la lyre. / Les animaux passent aux sons / De ma tortue, de mes chansons." (II). La figure d'Orphée fonctionne, depuis quatre siècles, comme un signal destiné à avertir le lecteur qu'il a affaire à un poème lyrique. La citation du nom d'Orphée est donc une manière de convoquer, dans le

poème en train de s'écrire, tout le passé du lyrisme - comme si chaque nouveau poème avait à régler la question de son rapport à ce passé.

ENCADRE 2 : Orphée

Orphée est un poète mythique de Thrace, fils du roi Oeagre et de la muse Calliope, protectrice de la poésie épique et de l'éloquence. Il reçoit d'Apollon la lyre à sept cordes et en ajoute deux, atteignant ainsi le nombre des Muses, neuf. Son chant a le pouvoir d'émouvoir même les êtres inanimés : embarqué avec les Argonautes pour scander le mouvement des rameurs, il apaise de ses chants une querelle entre les marins, calme les flots furieux d'une tempête, envoûte les Sirènes, charme les rochers errants. Une fois la Colchidie atteinte, il endort le dragon qui garde la Toison d'or. Lorsqu'il descend aux Enfers pour en ramener Eurydice, son épouse disparue, Orphée, par son chant, suspend la roue d'Ixion, atténue les souffrances de Sisyphe et de Tantale, adoucit les Cerbères et les Euménides. Mais en se retournant, malgré sa promesse, pour regarder Euridyce avant qu'elle ne soit sortie des Enfers, il la perd à jamais. Il reste alors inconsolable et solitaire. Il meurt dépecé par les Ménades. La légende veut que le son d'une lyre sorte parfois de son tombeau ; selon d'autres mythes, sa lyre devient, à sa mort, une constellation. Sur le mythe d'Orphée, voir le chapitre que Jean-Michel Maulpoix consacre à "Orphée au nom fameux" dans *La Voix d'Orphée*, Corti, 1989.

Ce principe d'écriture fait souvent l'objet d'un commentaire explicite. L'énonciateur des *Sonnets pour Hélène* se compare à Pétrarque chantant Laure : "Laure ne te veincroit de renom ny d'honneur / Sans le Ciel qui luy donne un plus digne sonneur, / Et le mauvais destin te fait present du pire" (Livre II, XXXVII). Pour chanter Elvire, Lamartine évoque Properce (ses *Elégies* sont adressées à Cynthie), Pétrarque et le Tasse (sa poésie amoureuse célèbre Eléonore d'Este) :

Oui, l'Anio murmure encore
Le doux nom de Cynthie aux rochers de Tibur,
Vaucluse a retenu le nom chéri de Laure,
Et Ferrare au siècle futur
Murmurera toujours celui d'Eléonore!
Heureuse la beauté que le poète adore!
Heureux le nom qu'il a chanté!^x

Verlaine intitule le premier poème de *Jadis et Naguère*, consacré au sonnet, "A la louange de Laure et de Pétrarque", et y cite Ronsard. Louis Aragon, dans son *Cantique à Elsa*, choisit à son tour de s'inscrire dans la filiation de Pétrarque, Ronsard et Lamartine^{xi} :

Tant pis si le bateau des étoiles chavire
Puisqu'il porte ton nom larguez larguez les ris
On le verra briller au grand mât du navire
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
Elsa qui semble fait d'un battement des cils
Elsa plus doux que n'est Avril
Elles diront Elsa que c'est un mois de Mai

Pierre Jean Jouve fait d'"Hélène" la figure centrale de *Matière céleste*. Si le personnage n'a pas de rapport explicite avec celui de Ronsard, la troisième partie du recueil, placée sous le signe d'Orphée, remplace le nom d'Hélène par celui d'Eurydice, renouant ainsi avec les origines du lyrisme.

Chaque poème semble garder en mémoire tous les poèmes antérieurs : la poésie lyrique s'écrit sur le mode du palimpseste - les strates d'écriture se superposant les unes aux autres à l'infini.

Prenant ce principe à la lettre, Raymond Queneau a réécrit un poème de Verlaine. Il n'est pas le premier : la réécriture (des poèmes de Pétrarque, par exemple) est au principe du travail des poètes de la Pléiade ; mais elle est motivée par la traduction d'une langue étrangère - le grec, le latin ou l'italien. Les poètes du XVI^e siècle instituent ainsi la langue française,

jusque-là langue vulgaire n'ayant pas droit de cité en poésie, en langue poétique, tout en s'inscrivant dans la filiation des Anciens. Dans le cas de Queneau, la réécriture est également un moyen - paradoxal, puisque cette réécriture est parodique - de s'inscrire dans une filiation lyrique ; et un moyen de rompre l'opposition entre langue vulgaire et langue savante, mais cette fois à l'intérieur même de la langue française : Queneau bouscule les habitudes de lecture qui assimilent la poésie à une langue hiératique. Le début du poème "Rue Paul Verlaine" : "Je fais parfois le rêve étrange et pénétrant / d'une rue en étain blanchâtre et maternelle..." (*Courir les rues*), est un clin d'oeil aux premiers vers de "Mon rêve familial" - texte qui, à la différence de celui de Queneau, est immédiatement identifié par les lecteurs comme lyrique : "Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant / D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime..." (*Poèmes saturniens*). Cette réécriture parodique désacralise un texte qui figure dans toutes les anthologies à usage scolaire : c'est la transformation des vers de Verlaine en "morceaux choisis" - et la réduction de la poésie lyrique à une somme de clichés : nostalgie, rêverie, musicalité, etc. - qui est ici la cible de la parodie : à la femme idéale, présentée par les manuels scolaires comme un thème quasi constitutif du lyrisme, il substitue la rue avec "tout son poids d'étain". En réécrivant les vers de Verlaine sur le mode prosaïque, Queneau rend à la poésie lyrique (à celle de Verlaine comme à la sienne propre) le pouvoir de subversion des codes qui l'inscrit dans la langue vivante.

Il fait en cela un travail poétique similaire à celui de Rimbaud dans "Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs" (*Poésies*). Rimbaud y énumère les "Lys, Açokas, Lilas et Roses" que les codificateurs de la littérature s'attendent à trouver dans les poèmes lyriques, pour opposer à ce "Tas d'oeufs frits dans de vieux chapeaux" les "calices pleins d'Oeufs de feu / Qui cuisent parmi les essences" que voit le vrai poète. Le poème repose sur un conflit de codes : la cuisine est un motif a-poétique, dont l'irruption au milieu des fleurs, thème réputé poétique par excellence, remet en cause la lisibilité même du texte en tant que "poème".

Cette illisibilité partielle est propre à la poésie lyrique : se définissant par son pouvoir de subversion des codes, elle doit lutter constamment contre sa propre codification. Elle produit donc, à chaque étape de son évolution,

un public apte à la comprendre - puisque la production, selon Marx, ne produit pas seulement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet^{xiii} -, et s'attache aussitôt à décevoir ce public, enclin à la figer dans la forme qu'elle s'est provisoirement donnée. Cela est vrai, bien sûr, de l'art en général ; mais la poésie lyrique rend ce processus particulièrement sensible, parce qu'elle n'est pas un genre propre.

La poésie lyrique apparaît en définitive comme un véritable laboratoire énonciatif : elle met à l'épreuve les conditions de possibilité d'une parole subjective. Interrogeant les codes poétiques et politiques qui régissent le discours, elle échappe à la rhétorique des genres pour mieux la révéler.

TEXTE 1 : Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, XIV (1558).

Si l'importunité d'un credeur me fasche,
Les vers m'ostent l'ennuy du fascheux credeur :
Et si je suis fasché d'un fascheux serviteur,
Dessus les vers (Boucher) soudain je me defasche.

Si quelqu'un dessus moy sa cholere delasche,
Sur les vers je vomis le venim de mon coeur :
Et si mon foible esprit est recreu du labeur,
Les vers font que plus frais je retourne à ma tasche.

Les vers chassent de moy la molle oisiveté,
Les vers me font aymer la douce liberté,
Les vers chantent pour moy ce que dire je n'ose.

Si donc j'en recueillis tant de profits divers,
Demandes-tu (Boucher) dequoy servent les vers,
Et quel bien je reçooy de ceulx que je compose ?

(*Les Regrets*, éd. de F. Joukovsky, Garnier-Flammarion, 1971, p. 67)

COMMENTAIRE DU TEXTE 1

Ce poème est le quatorzième des *Regrets*, recueil de Joachim Du Bellay paru en 1558. Il prend place, au seuil du livre, dans un ensemble de

poèmes qui ont la poésie pour objet : "Si les vers ont esté l'abus de ma jeunesse, / Les vers seront aussi l'appuy de ma vieillesse", affirme l'énonciateur du sonnet XIII, tandis que le sonnet XV s'achève, comme celui qui nous intéresse ici, sur une question : "Avecques tout cela, dy (Panjas) je te prie, / Ne t'esbahis-tu point comment je fais des vers ?" Les "vers" sont au centre du sonnet XIV. Le mot sature le texte, qui répond par avance à la question de la fonction de la poésie, formulée dans les deux derniers vers : "Demandes-tu (Boucher) dequoy servent les vers, / Et quel bien je reçoÿ de ceulx que je compose ?" Or, la fonction de la poésie semble essentiellement négative : elle "ost(e) l'ennuy" du créancier et "défasche" le poète "fasché d'un fascheux serviteur" ; elle purge le coeur du "venim" des offenses et efface les effets du "labeur". Elle se définit donc, dans un premier temps, comme l'envers de l'activité sociale.

Le sonnet XIV s'adresse, comme la plupart des poèmes du recueil, à un pair en poésie : Boucher, destinataire qui n'apparaît qu'une fois, à la différence de Paschal, Ronsard, Magny, Morel ou Baïf. *Les Regrets*, qui s'ouvrent sur un poème adressé "A Monsieur d'Avanson", conseiller du roi, et s'achèvent par un poème adressé au roi lui-même, se détournent presque entièrement, entre ces deux bornes du recueil, de ces destinataires traditionnels du discours lyrique que sont les protecteurs et les mécènes. Le choix de destinataires qui soient, d'un point de vue social, les égaux du poète, doit être interprété comme un refus : celui d'une poésie subordonnée aux codes propres à la société monarchique, celui de l'obligation faite aux poètes de payer en vers leur tribut à leur protecteur. Le pouvoir de négation attribué aux "vers" s'exerce donc, non seulement contre l'activité sociale qui détourne le poète de la poésie, mais encore contre l'assimilation de la poésie à une activité sociale soumise, comme toute autre, aux contraintes imposées par l'organisation hiérarchique de la société monarchique. La poésie de Du Bellay se définit par opposition à celle de son temps : c'est du rapport de la poésie au pouvoir qu'il est ici question.

L'activité poétique est d'abord présentée comme l'envers de l'activité sociale. Le premier quatrain permet en cela une lecture autobiographique : le "crediteur" et le "serviteur" auxquels est confronté le poète renvoient à la

double charge d'intendant et de secrétaire qu'a assumée Du Bellay à Rome auprès de son cousin, le cardinal Jean Du Bellay, de 1553 à 1557. Le sonnet XV est plus explicite encore à cet égard :

Panjas, veulx-tu sçavoir quels sont mes passetemps ?
Je songe au lendemain, j'ay soing de la despense
Qui se fait chacun jour, et si fault que je pense
A rendre sans argent cent crediteurs contents :

Je vays, je viens, je cours, je ne perds point le temps,
Je courtise un banquier, je prens argent d'avance :
Quand j'ay despeché l'un, un autre recommence,
Et ne fais pas le quart de ce que je pretends.

La proximité des deux poèmes incite le lecteur à faire une lecture économique du premier quatrain : le "fascheux crediteur" - comme les "cent crediteurs" du poème XV - est un créancier qui réclame de l'argent, le "fascheux serviteur" est un domestique aux gages. Les "vers" permettent donc à l'intendant du cardinal Du Bellay de s'abstraire des soucis de sa charge. Cela constitue un premier renversement de la conception contemporaine de la poésie : l'activité poétique n'est pas première, elle s'inscrit dans les creux de l'emploi du temps ; le poète ne se définit pas avant tout comme tel. La figure du poète inspiré par les Muses fait place à celle, prosaïque, du "serviteur" qui ne peut écrire que dans ses moments de loisir. L'écriture est donc déterminée par l'activité sociale : elle en épouse le rythme, se définissant avant tout comme moyen d'échapper à l'"ennuy" qu'elle cause. Le terme "ennuy", s'il désigne déjà, au XVI^e siècle, l'impression de lassitude provoquée par une activité sans intérêt, a cependant à cette époque un sens dominant plus violent : forgé à partir du latin *odium*, "haine", il renvoie au dégoût, au tourment. L'idée de dégoût est également contenue dans le verbe "fascher", qui ne signifie "affliger" puis "mettre en colère" que par atténuation de son sens. L'activité sociale est un objet de rejet, et la poésie a pour fonction première de "défasche(r)", de lutter contre le dégoût qui légitime, dans le second quatrain, l'image du vomissement : "Sur les vers je vomis le venim de mon coeur".

Mais le quatrain opère un second renversement : plus que l'activité sociale qui concurrence l'activité poétique, c'est l'implication sociale de cette dernière qui est rejetée. Le "credit" renvoie à l'origine à l'idée d'influence, de

considération. Un "crediteur" est donc un personnage influent à qui sont dus certains égards ; s'il est "fascheux", c'est parce qu'il réclame son dû sous forme de vers. Mais, loin de le payer par l'éloge, les vers le font disparaître - ils l'"ostent" -, et avec lui la valeur d'échange de la poésie. Un "serviteur", à l'inverse, a des obligations envers son bienfaiteur (le mot contient une idée de dévouement qui en fait un équivalent de "chevalier servant" dans le vocabulaire galant). Si le "serviteur" est "fascheux", le poète a donc loisir de le prendre pour cible de sa satire : il ne lui doit rien. Mais, précisément, le poète "fasché" se "défasche" en écrivant, refusant d'acclimater dans la poésie la logique hiérarchique en vigueur dans la société. Ce sont, en réalité, les rapports hiérarchiques dans lesquels est prise la poésie qui sont "fascheux" : le "crediteur" et le "serviteur" sont aussi "fascheux" l'un que l'autre, par cela même qu'ils se définissent exclusivement par leur rang social.

Ils s'opposent à "quelqu'un" (v. 5), pronom indéfini qui ne statue pas sur le rang social de celui qu'il désigne. Mais cette indétermination est symboliquement supprimée par le complément "dessus moy" : celui qui "délasche" sa colère sur le poète le fait d'en haut, signe d'une position sociale dominante. Aussi le poète ne répond-il pas à l'attaque : l'expression "vomi(r) le venim" ne signifie pas que celui qui écrit laisse libre cours à sa colère (sous forme satirique par exemple), mais que l'écriture le purge du poison social. La poésie opère une catharsis salutaire. Elle change en cela d'orientation, au sens spatial du terme : elle est tournée, non vers l'extérieur (comme le lyrisme de l'éloge), mais vers l'intérieur, vers le sujet lui-même. Vers le sujet, et non vers l'individu : le poète, dans l'écriture, s'approprie le statut de sujet absolu dont sa propre condition sociale et l'organisation de la société dans son ensemble lui interdisent de jouir dans la réalité. Son "coeur" (à la rime du vers 6) et son "esprit" (à la césure du vers 7) se purgent et se recomposent dans la pratique poétique.

De fait, les vers 7 et 9 posent, à la rime, un couple antithétique : "labeur" - "oisiveté", pour aussitôt en dénoncer l'insuffisance : si les vers reposent l'esprit du "labeur" imposé par l'activité sociale, ils "chassent" l'oisiveté. Un troisième terme est ainsi suggéré, bien qu'il n'apparaisse pas dans le texte : les vers impliquent un "travail". Ce terme n'est pas un synonyme de "labeur" : emprunté au latin *labor*, qui désigne le travail en

tant qu'effort fourni, "labeur" renvoie à l'idée d'un travail pénible (et, plus particulièrement, à celle d'un travail physique éprouvant, d'où la spécialisation du mot "labour") ; par extension, il désigne l'affliction, la peine, le malheur. Dans le mot "travail", au contraire, l'idée de transformation efficace l'emporte, à partir du XVI^e siècle, sur celle de fatigue ou de peine - prégnante cependant, puisqu'à l'origine de "travailler" on trouve le verbe latin *tripaliare*, "torturer avec le trepalium", du nom d'un instrument de torture. Si le mot "travail" est absent de notre texte, il apparaît cependant à plusieurs reprises dans *Les Regrets*, et notamment dans le sonnet II : "Et peult estre que tel se pense bien habile, / Qui trouvant de mes vers la ryme si facile, / En vain travaillera, me voulant imiter". Les vers sont un "travail" en ce qu'ils émancipent le sujet poétique - et la poésie - de l'asservissement au code social. Ils s'opposent donc à la traditionnelle poésie de l'éloge, qualifiée de "plaisant labeur" dans le sonnet XIII, où le poète revient sur ses débuts (Du Bellay, devenu en 1549 le protégé de Madame Marguerite, soeur du roi, publie à la fin de la même année un *Recueil de Poésie* qui lui est dédié).

A la différence du "labeur", qui a partie liée avec le malheur de l'asservissement, le "travail" rend libre : "Les vers me font aymer la douce liberté" (v. 10). L'esprit "recreu du labeur" est en effet menacé dans son essence même : "recreu" signifie, au sens étymologique, "qui s'avoue vaincu". La poésie des *Regrets* déclare la guerre à la société qui l'assujettit, et à la poésie elle-même, en ce qu'elle intériorise cet assujettissement. Il s'agit, pour le poète, d'apprendre à aimer la liberté, qui implique un travail du sujet sur lui-même qui se confond avec le travail poétique.

Le premier tercet peut donc enfin attribuer aux vers des actions positives. Dans les quatrains, les vers se bornent à défaire ce que fait la société ("oste(r) l'ennuy", "défasche(r)", "vomi(r) le venim", reposer l'esprit "recreu du labeur") ; désormais, ils "chassent" l'oisiveté, "font aymer" la liberté, "chantent" ce que le poète n'ose dire. De façon significative, le pronom personnel "moy" apparaît deux fois à la césure, comme si le travail négatif des vers permettait, jusque dans le corps du texte, l'émergence d'un sujet nouveau.

Le jeu des pronoms du vers 11 manifeste la scission entre le "je", qui renvoie à l'individu tributaire des contraintes sociales - il est des choses qu'il "n'ose" dire -, et le "moy", confondu avec le "chan(t)" des vers, pure instance textuelle qui abolit, d'une assertion, la sujétion de la poésie aux contraintes qui pèsent sur l'individu. Ici comme dans d'autres poèmes du recueil, c'est Ronsard, poète qui jouit de la faveur de la Cour et en assume les conséquences poétiques, qui est indirectement visé.

Le dernier tercet suggère donc que les "profits divers" dont bénéficie le poète ne sont pas d'ordre économique, mais d'ordre poétique et philosophique. Les vers instituent un sujet libre, ce que manifeste le jeu anagrammatique sur lequel s'achève le vers 12 : "dequoy servent les vers". Le nom "vers" inverse les consonnes du verbe "servent", comme pour signifier que la poésie est à l'opposé de la servitude - ce que suggèrent d'ailleurs déjà les vers 3 et 4, dans lesquels le "serviteur" "fasche", tandis que les "vers" "défasche(nt)". Les derniers mots du sonnet, "je compose", semblent avoir pour fonction de signaler la double lecture à laquelle invite le texte - de même que le vers 11, qui dit explicitement que les vers "chantent" ce qu'il est impossible de "dire". Dès lors, si l'interlocuteur que se donne le poète est "Boucher", c'est peut-être parce que le nom propre réactive le substantif "bouche" : c'est dans l'énonciation même du sonnet que la poésie se livre à elle-même une guerre sans merci.

TEXTE 2 : Arthur Rimbaud, *Illuminations*, "Jeunesse", II, "Sonnet" (1895 - 1e éd.)

Homme de constitution ordinaire, la chair
n'était-elle pas un fruit pendu dans le verger, - ô
journées enfantes! le corps un trésor à prodiguer ; - ô
aimer, le péril ou la force de Psyché ? La terre
avait des versants fertiles en princes et en artistes,
et la descendance et la race vous poussaient aux
crimes et aux deuils : le monde votre fortune et votre
péril. Mais à présent, ce labeur comblé ; toi, tes calculs,
- toi, tes impatiences - ne sont plus que votre danse et
votre voix, non fixées et point forcées, quoique d'un double
événement d'invention et de succès une saison,

- en l'humanité fraternelle et discrète par l'univers
sans images ; - la force et le droit réfléchissent la danse
et la voix à présent seulement appréciées.

(*Illuminations*, éd. de P. Brunel, Le Livre de Poche, "Classiques", 1998, p. 137)

COMMENTAIRE DU TEXTE 2

"Sonnet" ne doit pas être lu seul : ce poème fait partie d'un ensemble de quatre textes intitulé "Jeunesse" (I, "Dimanche" ; II, "Sonnet" ; III, "Vingt ans" ; IV). Sa date d'écriture a fait l'objet de diverses hypothèses, comme celle des *Illuminations* dans leur ensemble : le sort du manuscrit est incertain. On a d'abord pensé que le recueil était antérieur à *Une Saison en enfer* (1873), puis qu'il lui était postérieur ; les critiques s'accordent désormais à penser que l'écriture des *Illuminations*, entreprise avant celle d'*Une Saison en enfer*, a pu se prolonger au-delà de la date de parution de ce recueil. "Jeunesse" ne figure pas dans la première édition (posthume) des *Illuminations*, en 1886 : comme quatre autres poèmes du recueil - "Fairy", "Guerre", "Génie" et "Solde" -, il n'apparaît qu'en 1895 dans l'édition Vanier des *Poésies complètes*, préfacée par Verlaine. Il peut avoir été écrit en 1874.

"Jeunesse" propose plusieurs strates de sens : il permet, comme le suggère Yves Bonnefoy, une lecture autobiographique ; le poète y revient sur son passé et sur sa pensée poétiques. Mais le poème entreprend aussi un récit de l'histoire de l'humanité qui s'associe étroitement au récit - métaphorique - d'une histoire de la poésie ; ce double récit aboutit à l'évocation d'un "à présent" ambigu, qui se réfère moins au présent de l'écriture qu'à l'intuition qu'une nouvelle ère - poétique et politique - vient de commencer : "Reprenons l'étude au bruit de l'oeuvre dévorante qui se rassemble et remonte dans les masses" ("Jeunesse", I). La Commune a eu lieu en 1871 ; si la répression sanglante du peuple des Communards par les troupes de la jeune III^e République a sonné le glas des espérances de toute une génération de républicains - et Rimbaud forge sa pensée à la lecture des écrivains républicains -, l'événement n'en a pas moins radicalement transformé l'appréhension du réel de ses contemporains : le progrès ne se

confond plus avec la république. La poétique de Rimbaud se fonde sur la conviction que la poésie doit désormais dire autre chose, et autrement.

"Sonnet" participe à cette entreprise de déconstruction de la poésie. Par son titre, tout d'abord : ce "sonnet" est, comme le remarque Pierre Brunel, un poème en prose disposé sur quatorze lignes (certaines éditions proposent d'ailleurs le texte d'un seul tenant). Chaque vers comporte plus de douze syllabes, sauf le dernier, que l'on peut lire comme un alexandrin : cette ultime conformité avec le modèle du sonnet rend d'autant plus sensible le jeu avec la norme poétique. Les rimes des quatre premiers vers correspondent, sur le mode parodique, au schéma traditionnel du quatrain (abba) : "chair" / "ô" / "ô" / "terre". Le "ô", rejeté de façon provocante en fin de vers, fonctionne ici comme un indice permettant d'identifier le poème comme lyrique (voir le Chapitre 5). Enfin, "Homme", à l'attaque du premier vers, est souligné par l'emploi des italiques : les sonnets amoureux sont généralement adressés à une Dame. Mais les italiques, qui signalent habituellement une citation en langue étrangère, incitent à voir ici plus qu'un simple changement de sexe du destinataire de la poésie : le jeu typographique tend à réactiver l'origine latine du mot, *homo*, qui désigne non un individu, mais l'espèce humaine - ce que confirme le complément "de constitution ordinaire", qui renvoie à l'idée de normalité en même temps qu'à celle d'impersonnalité : est ordinaire ce qui est "commun à un grand nombre de gens". L'"*Homme*" auquel s'adresse le poète n'est donc ni singulier ni pluriel : il désigne l'espèce humaine, dont le poème va raconter la transformation en "vous" (v. 6), puis en multiples "toi" (V. 8 et 9), et enfin en "humanité fraternelle et discrète" (v. 12).

Cet élargissement du destinataire de la poésie à l'humain explique l'emploi de l'article défini : "la chair". Il s'agit ici du rapport de l'être humain à la "chair", au "corps", à l'amour, pris comme catégories philosophiques et non comme objets référentiels. Le vers 2 rappelle, de fait, le mythe de l'Eden - "le verger", jardin planté d'arbres fruitiers, évoque le jardin d'Eden où Adam et Eve goûtent au fruit défendu - et de la Chute - symboliquement annoncée par le participe "pendu", qui rend la chute du fruit imminente. Le poème évoque les origines de l'humanité - ses "journées enfantes", c'est-à-

dire son enfance -, affirmant ainsi d'emblée une visée légendaire : la durée historique est vue à travers le prisme du mythe, c'est-à-dire de la poésie.

Le poème réécrit la *Genèse* en la déformant : l'évocation du paradis terrestre se confond avec elle d'un corps glorieux, solaire, fertile : "le corps un trésor à prodiguer" (v. 3). Dans ce contexte de sublimation de la chair, l'adjectif "enfantes" convoque, à la lecture, le verbe "enfanter" : la métaphore de l'écriture comme enfantement qui traverse le texte prend ici sa source, dans la description d'un âge d'or où la création n'est pas encore synonyme de souffrance. Le verbe "aimer", mis sur le même plan syntaxique que "la chair" et "le corps", montre que la matière est élan, impulsion vers autrui.

Cet élan est "le péril ou la force de Psyché" (v. 4) : sur le mythe chrétien se greffe - pour le subvertir - la mythologie antique. Psyché, personnification de l'âme, est en effet l'héroïne d'un conte d'Apulée, *Le Conte de Psyché*, qui fait partie des *Métamorphoses*. Le récit de l'histoire de l'humanité se confond, on le voit, avec une traversée de la littérature depuis ses origines. Dans le conte d'Apulée, Psyché, persécutée par Aphrodite - déesse grecque de l'amour et de la fécondité - qui est jalouse de sa beauté, est aimée d'Eros. Celui-ci est tardivement assimilé à la divinité de l'Amour, mais il représente, dans les premiers mythes cosmogoniques grecs, la force qui assure la cohésion de l'univers et la reproduction des espèces. Psyché - comme l'Eve chrétienne - pèche par curiosité, et perd son amant divin. Elle devient l'esclave d'Aphrodite, qui la soumet à de dures épreuves, avant de retrouver Eros et de connaître l'éternelle félicité de l'amour.

L'alternative que propose le poème - "aimer, le péril ou la force de Psyché" - n'implique pas un choix : la conjonction de coordination "ou" dit que le péril n'est que l'envers de la force. Les mots "péril" et "force" sont en définitive présentés comme deux formulations de la même idée : l'amour met Psyché en péril et la sauve - la met en péril pour la sauver. Le salut de Psyché modifie radicalement la signification du mythe de l'Eden ; Eve sauvée efface la faute originelle et la malédiction des hommes : "Dieu dit aussi à la femme : Je vous affligerai de plusieurs maux pendant votre grossesse ; vous enfanterez dans la douleur. (...) Il dit ensuite à Adam : (...) la terre sera maudite à cause de ce que vous avez fait, et vous n'en tirerez de

quoi vous nourrir pendant toute votre vie qu'avec beaucoup de travail."
(*Genèse*, III, 16 et 17)^{xiii}.

Loin d'être "maudite", la terre que décrit le poème a "des versants fertiles en princes et en artistes" (v. 5) : la malédiction qui oblige l'homme à travailler se retourne en bienfait, puisqu'elle engendre la poésie même, représentée, de façon métonymique, par les "princes" et les "artistes" - sous l'Ancien Régime, le prince protecteur permet à l'artiste d'exercer son art. La fertilité est attribuée à la terre, au travail ; l'enfantement, auquel renvoient la "descendance" et la "race" (la descendance est l'ensemble des descendants limité à la famille, la race, une descendance élargie à l'échelle de l'humanité), engendre, lui, la mort, infligée - les "crimes" - ou subie - les "deuils" (v. 7). Mais il s'agit du cycle même de la vie, de la naissance à la mort : l'éternité est perdue.

Aussi "le monde" (v. 7) reçoit-il, comme le verbe "aimer" (v. 4), un attribut ambivalent : "le monde votre fortune et votre péril". Le mot "péril", dont c'est la seconde occurrence, souligne le chiasme entre les vers 7 et 4 : "aimer" est "le péril ou la force de Psyché". A la "force" de Psyché répond la "fortune", c'est-à-dire le hasard qui dispense les biens et les maux ; "et" remplace "ou", manifestant, peut-être, la dualité qui caractérise l'homme déchu : ce qui n'était qu'un devient duel. Mais, si le monde des hommes est une version dégradée de l'Eden, sa structure n'en est pas moins la même, comme le montre l'identité syntaxique des vers 4 et 7. La malédiction qu'entraîne la faute originelle se retourne en pouvoir, puisqu'elle donne naissance à la poésie, assimilée, dans le vers 8, à un "labeur" - labeur de l'homme qui travaille la terre, labeur de la femme "en travail", c'est-à-dire dans les douleurs de l'enfantement. La lecture métaphorique du mot "labeur" est confirmée par son sens technique : un "labeur", dès le XVIII^e siècle, désigne, dans le vocabulaire de l'imprimerie, un travail de composition et d'impression important. "Ce" labeur désigne donc par cataphore, comme le suggère Pierre Brunel, les "calculs" et les "impatiences" évoqués dans la suite du vers, mais aussi la poésie, dont l'histoire se confond avec celle de l'humanité - voire le poème lui-même, point d'aboutissement de cette histoire.

"A présent", le labeur est "comblé" : le récit de l'histoire de l'humanité aborde - après l'Eden et l'entrée dans les temps historiques - une troisième période, dans laquelle le présent de l'énonciation se trouve pris. "Comblé", qui signifie au sens étymologique "remplir en accumulant", donne ici l'impression d'un achèvement, au niveau de l'énoncé comme à celui de l'énonciation : l'ère de la malédiction est close, et le récit des origines prend fin. Les "calculs" de l'un et les "impatiences" de l'autre - ce sont deux modalités du "labeur" - ont donc atteint leur but : le révolté ("impatience" est formé à partir du verbe latin *pati*, "subir, endurer" ; l' impatient est donc celui qui refuse de se résigner) et l'utopiste ("calculer", c'est, au sens étymologique encore, "déterminer, à l'aide d'opérations sur des nombres donnés, un nombre que l'on cherche", donc chercher l'inconnu à partir du connu, l'idéal à partir du réel) ont produit un même résultat. Ces deux rôles sont déjà esquissés dans "Dimanche" ("Jeunesse", I) : l'énonciateur du poème laisse, brièvement, "les calculs de côté", tandis que les "desperados languissent après l'orage, l'ivresse et les blessures". Les deux pronoms "toi" renvoient donc aux acteurs de la section précédente de "Jeunesse", montrant ainsi que le "labeur" est "comblé" dans l'histoire, mais aussi dans le texte.

Pierre Brunel propose de lire "ne sont plus que..." (v. 9) comme un équivalent d' "Il n'y a plus que...". Dans l'ère nouvelle qui s'amorce - et dans la fin du poème -, il n'y a plus que "votre danse et votre voix, non fixées et point forcées" (v. 10). La malédiction qui associait le travail à la souffrance prend fin : la danse et la voix sont des signes du corps, des indices de la présence ; mais les corps eux-mêmes sont, d'une certaine manière, absents. Aussi danse et voix ne sont-elles pas "fixées" : ces manifestations de la subjectivité se détachent de tout individu particulier pour exister en elles-mêmes, se contentant de *signifier* la subjectivité. C'est, en définitive, la suprématie idéologique de la personne qui prend fin : la "poésie objective" que Rimbaud appelle de ses vœux dans la lettre qu'il adresse à G. Izambard en mai 1871 trouve ici une application. "C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire on me pense", écrit Rimbaud dans la même lettre ; de façon significative, "votre danse et / votre voix" (v. 9 et 10) deviennent, à la fin du poème, "la danse / et la voix" (v. 13 et 14).

Si le révolté et l'utopiste ont engendré, par leur "labeur", "la danse et la voix", c'est parce qu'ils ont contribué à faire naître une "humanité fraternelle et discrète" (v. 12) : l'ère de la poésie objective se confond avec l'avènement d'une république idéale où les individus soient à la fois unis - l'humanité est désormais "fraternelle" - et divisés - "discret" est issu du latin *discretus*, "divisé, séparé" -, étroitement solidaires et absolument singuliers. Ils se dégagent ainsi de l'indétermination de l'espèce impliquée par le mot "*Homme*", tout en créant - à l'instar d'Eros - une cohésion nouvelle : la "fraternité" universelle qu'évoque le vers 12 annule la "descendance" (v. 6), marquée du sceau de la malédiction divine. En cela, "l'événement" de la danse et de la voix, c'est-à-dire leur façon d'advenir, est "double" (v. 10) : engendrées par les "impatiences" et les "calculs", dont l'antinomie s'abolit, elles associent poétique et politique.

Si l'univers est désormais "sans images" (v. 13), c'est peut-être au sens rhétorique du terme : l'image évoque une réalité différente de celle à laquelle renvoie le sens propre. Or, le "présent" que décrit le poème annule la distinction entre sens propre et sens figuré : "la force et le droit réfléchissent la danse / et la voix à présent seulement appréciées" (v. 13 et 14). L'abstrait réfléchit le concret, dans un jeu de miroir où l'image devient la chose même. Cette "force" positive - celle que le vers 4 attribue à Psyché - ne se confond pas avec le pouvoir de contraindre auquel renvoie le participe "forcées" (v. 10) : elle est l'envers du "droit", comme la "danse" et l'envers de la "voix".

La locution "à présent" ne se réfère pas, on le voit, au présent de l'énonciation : elle dessine les contours de ce que devrait être le présent si l'histoire avait un sens - et rejette, par là même, la réalité présente du côté du simulacre : "Quant au monde, quand tu sortiras, que sera-t-il devenu ? En tout cas, rien des apparences actuelles." ("*Jeunesse*", IV). Le réel est, en définitive, dans la poésie.

TEXTE 3 : Jacques Prévert, *Paroles*, "Le message" (1949)

La porte que quelqu'un a ouverte

La porte que quelqu'un a refermée
La chaise où quelqu'un s'est assis
Le chat que quelqu'un a caressé
Le fruit que quelqu'un a mordu
La lettre que quelqu'un a lue
La chaise que quelqu'un a renversée
La porte que quelqu'un a ouverte
La route où quelqu'un court encore
Le bois que quelqu'un traverse
La rivière où quelqu'un se jette
L'hôpital où quelqu'un est mort.

(*Oeuvres complètes*, éd. de D. Gasiglia-Laster et A. Laster, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Tome I, 1992, p. 122)

COMMENTAIRE DU TEXTE 3

"Le message" figure dans *Paroles*, recueil de Jacques Prévert paru en 1949. Il se situe entre deux poèmes qui, comme lui, associent structure anaphorique et narration implicite. Le précédent, "Premier jour", raconte une naissance qui aboutit à une mort en juxtaposant dix vers construits sur le même modèle syntaxique - un groupe nominal relié à un second par la préposition "dans" :

Des draps blancs dans une armoire
Des draps rouges dans un lit
Un enfant dans sa mère
Sa mère dans les douleurs
(...)

Le suivant, "Fête foraine", qui évoque lui aussi le "sang" de la vie et de la mort, est construit sur l'anaphore de l'adjectif "Heureux" :

Heureux comme la truite remontant le torrent
Heureux le coeur du monde
Sur son jet d'eau de sang
(...).

Le poème décrit une fête funèbre : les conscrits qui "vis(ent) le coeur du monde / En éclatant de rire" devant le "stand de tir" anticipent leur propre

mort. Le texte s'organise autour de l'événement narratif que constitue le remplacement de "Heureux" par "Malheureux" :

Malheureux les conscrits
Devant le stand de tir
Visant le coeur du monde
Visant leur propre coeur
(...).

Entre ces deux poèmes dont l'un évoque la mort en couches et l'autre la mort à la guerre, "Le message" évoque, lui aussi, une mort, dont les circonstances restent indéterminées : s'agit-il de la mort d'un individu ou de plusieurs ? Le poème se compose de douze vers construits sur le même modèle : un nom désignant un objet (les objets sont d'ailleurs en nombre réduit, puisque "la porte" apparaît trois fois et "la chaise" deux fois) constitue l'antécédent d'un pronom relatif ("que", "où") qui introduit une subordonnée débutant par le pronom indéfini "quelqu'un". Rien, sinon la logique narrative implicite du poème, ne permet d'affirmer que ce pronom désigne toujours le même individu. Il signifie avant tout négativement : "quelqu'un" désigne un être humain indéterminé qui n'est pas "moi". Le poème se construit donc sur un refus : celui de la poésie subjective centrée sur le "moi".

Le poème procède à une énumération d'objets : "la porte", "la chaise", "la lettre", etc. Il crée ainsi un "effet de liste" (Ph. Hamon) qui correspond davantage à la définition de la description qu'à celle du récit. Mais l'ordre des vers - et par conséquent l'ordre d'apparition des objets - suggère une succession d'actes : un récit implicite se construit, qu'il appartient au lecteur de déchiffrer. Le poème est composé de vers libres qui comptent de sept à neuf syllabes. A l'intérieur de ce cadre rythmique, les variations font sens : le premier vers de sept syllabes correspond au moment du drame (la lecture de la lettre), et souligne donc la logique narrative de cette description.

"Le message" s'attaque donc aux deux impératifs idéologiques auxquels est soumise la poésie du XX^e siècle : le refus du récit et le refus du "moi". Mais le poème réintroduit logique narrative et subjectivité à l'intérieur de cette poésie ostensiblement "objective" : comme pour prévenir

les contresens dont peut faire l'objet la formule de Rimbaud, Prévert montre ici que la poésie objective refuse moins la subjectivité que ses manifestations traditionnelles (le "moi") ; cette redéfinition de la subjectivité implique un transfert du récit sur le plan de l'énonciation. Les objets énumérés dans le poème sont en effet définis par l'action qu'un sujet a exercée sur eux : les relatives deviennent déterminatives. Si les actions n'ont pas lieu dans le poème (les verbes, rejetés dans les subordonnées, sont principalement au passé composé), leur effet s'y prolonge : les objets semblent garder la trace de l'action exercée sur eux, et la subjectivité se manifeste dans cette empreinte laissée sur l'inanimé. Cette poésie nominale décrit, en définitive, la résonance d'une subjectivité dans les choses, et dans les noms qui désignent les choses. Le poème met en effet la poésie en abyme : son titre, "Le message", et l'objet qui déclenche le drame, la "lettre" (v. 7), renvoient à la poésie même et à son effet - à son action - sur le lecteur.

Dans le premier vers, l'article défini - "la porte" - est rendu nécessaire, d'un point de vue syntaxique, par la subordonnée relative : parmi les multiples référents du nom, la relative en sélectionne un ; l'objet est défini par l'action exercée sur lui : "que quelqu'un a ouverte". Mais cette détermination n'en est pas une : l'action répond en effet à l'usage normal de l'objet. L'emploi du passé composé implique par ailleurs un repère temporel centré sur le présent, et par conséquent la présence implicite d'un "je" (l'énonciateur du poème, qui observe l'empreinte du drame sur les objets). Le récit s'ébauche dans le deuxième vers : la porte est "refermée", donnant au lecteur l'impression que les actes s'enchaînent selon une logique chronologique. Cette ouverture et cette fermeture, dans l'*incipit* du poème, posent le principe d'un lieu clos : un personnage entre dans une maison qui n'est nulle part nommée, en même temps que le lecteur entre dans un récit que le poème ne fait pas.

A l'intérieur de ce lieu clos - maison ou poème -, apparaît un nouvel objet, banal : une "chaise". Sur cette chaise, "quelqu'un s'est assis" : l'action est à nouveau déterminée par l'usage normal de l'objet. Comme "Déjeuner du matin" - "Il a mis le café / Dans la tasse / Il a mis le lait / Dans la tasse de

café / Il a mis le sucre / Dans le café au lait / (...)" (*Paroles*, p. 102) -, "Le message" représente la normalité avec tant de minutie qu'elle perd son caractère familier pour devenir oppressante, laissant affleurer le désespoir ordinaire de ceux qui en sont prisonniers. L'action de s'asseoir met un terme à la première étape du récit : le mouvement de l'extérieur vers l'intérieur s'achève par l'immobilité. L'action se concentre désormais dans une sphère étroite - celle que circonscrivent les gestes du personnage assis -, ce qui accroît l'effet symbolique de chaque détail.

Les trois vers suivants enchaînent trois actes silencieux : caresser le chat, mordre le fruit, lire la lettre. Le salut distrait au chat suggère qu'il est le seul habitant de la maison, ce qui produit une impression de profonde solitude. Aucune parole n'est prononcée, aucun acte de langage n'est narrativisé : un silence étouffant enveloppe la scène, qui renvoie à la même banalité familière que le vers précédent. Les vers 5 et 6 riment entre eux : la voyelle finale de "lue" fait écho à celle de "mordu". La rime, pauvre, suggère une liaison symbolique entre les deux actes.

L'emploi transitif du verbe "mordre" - mordre un fruit, au lieu de mordre dans un fruit - empreint l'acte, banal, de croquer un fruit d'une violence inattendue. Il favorise la lecture mythique de l'événement : le vers 5 renvoie, sur le mode parodique, au mythe du péché originel (Adam et Eve goûtant au fruit défendu de l'arbre du savoir). Cette dimension intertextuelle est confirmée par la liaison du vers 5 avec le vers 6 : "La lettre que quelqu'un a lue". Le personnage a accès, par la "lettre", à un savoir dont la suite du récit montre qu'il est dangereux. Or, la lettre est, comme la poésie, de l'ordre de l'écrit : l'écriture poétique donne accès à un savoir d'ordre moral (l'arbre dont Adam et Eve goûtent le fruit donne accès à la connaissance du bien et du mal) qui arrache son détenteur à la normalité rassurante du quotidien ; elle peut, en cela, générer la mort.

Un renversement narratif s'opère au vers suivant : "La chaise que quelqu'un a renversée". Pour la première fois, l'acte ne correspond pas à l'usage normal de l'objet : celui qui était assis s'est levé brusquement, entraînant la chute de la chaise - et la Chute du sujet moral. Le poème refuse ici le vocabulaire de l'émotion : la violence intérieure est manifestée par la violence à l'égard de l'objet. Du contenu de la "lettre", le lecteur ne saura

rien : le drame réside dans l'événement même de la lecture, dans l'accès au savoir. Ce renversement narratif inaugure une troisième étape du récit, qui se construit comme l'inversion de la première : la porte qui a été "ouverte" et "refermée" au début du poème est à nouveau "ouverte" ; le personnage sort de l'espace clos où a eu lieu le drame, dont les conséquences vont désormais se déployer à l'extérieur.

Le vers suivant est marqué par un changement de temps, que la structure répétitive du poème dramatise ; le présent remplace le passé composé : "La route où quelqu'un court encore". Ce présent se confond avec le présent de l'énonciation, comme le suggère l'adverbe "encore". Mais c'est un présent sans borne, sans limite, qui se distend jusqu'à englober l'éternité. "La route" est, à jamais, celle "où quelqu'un court" sans destination (le verbe "courir" ne reçoit aucun complément). Elle pose, spatialement, la question du sens : celui qui y "court" est poussé par l'urgence, mais ne sait où il va. Réactivant l'origine étymologique du mot - "route" provient, par ellipse, du latin *via rupta*, "voie ouverte" -, le sujet tente de se frayer un chemin dans l'univers opaque dont la lecture de la "lettre" lui a donné l'intuition : la route n'a d'autre fonction que de l'aider à "traverse(r)" le "bois", lieu d'ombre et d'obstacles.

Les lieux évoqués par le poème - la "route", le "bois", la "rivière" - ne sont pas sans rappeler les espaces initiatiques des contes de fées ; l'emploi systématique de l'article défini les érige en lieux purement symboliques. Le "bois" est traversé comme doit l'être une épreuve - il ne constitue pas, lui non plus, une destination -, et la "rivière" apparaît comme l'endroit d'une résolution : on s'y "jette", pour mourir ou pour renaître.

Mais qui s'y jette ? Celui qui a écrit la lettre, et qu'il s'agit de sauver ? Celui qui l'a lue et veut se suicider ? Le poème laisse ouvertes ces différentes possibilités narratives - celle du salut comme celle du néant. Elles coexistent, et il n'y a pas lieu de choisir entre elles, puisque le poème ne permet pas le décryptage ; le lecteur doit se contenter de formuler des hypothèses, dans la mesure où le poème, comme son titre l'indique par antiphrase, se refuse à délivrer un "message".

Le récit s'achève par la mort - celle du sujet comme celle du récit lui-même, puisque le poème arrive à son terme : "L'hôpital où quelqu'un est

mort". Est-ce celui qui s'est jeté dans la rivière qui est mort ? Ou bien le suicide est-il, au contraire, une réaction à la nouvelle de la mort d'un autre, à l'hôpital ? L'hôpital, lieu de la guérison, rend l'issue ambivalente : une tentative de rédemption a échoué. Le fait que ce vers, le dernier du poème, suive trois vers au présent permet d'interpréter "est mort", soit comme un passé composé (dans ce cas, la mort est un événement ponctuel), soit comme une tournure attributive au présent : le fait d'être mort dure indéfiniment. Cette association oxymorique de l'"être" et de la "mort" définit la poétique du recueil, dont Prévert écrit les textes entre 1930 et 1944.

Ce poème met en oeuvre une technique quasi cinématographique ; rappelons que Prévert a participé à l'élaboration de plusieurs films, de Marcel Carné notamment. Il multiplie les "plans fixes" sur des objets désertés et des lieux indéfinis : la subjectivité subsiste à l'état de trace sensible dans un univers dont le sujet n'est plus le centre ; la poésie, elle aussi, se décentre, inscrivant dans l'objet la quête de l'humain.

ⁱ Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques*, XIII, "Le Lac" ; Pierre de Ronsard, *Odes*, Livre I, XVII, "A sa maîtresse".

ⁱⁱ Gérard Genette analyse la genèse du concept de lyrisme dans *Introduction à l'architexte*, Le Seuil, coll. "Poétique", 1979.

ⁱⁱⁱ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, VIII (*La Poésie*), trad. fr., Aubier, p. 129.

^{iv} Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, Laffont, coll. "Bouquins", 1985, Tome "Critique", p. 5.

^v L'abbé Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe*, 1746, rééd. Slatkine, p. 243.

^{vi} Guillevic, *Terraqué*, "Poésie / Gallimard", 1968, p. 32.

^{vii} Karlheinz Stierle, "Identité du discours et transgression lyrique", *Poétique*, n° 32, Le Seuil, 1977.

^{viii} Nous reprenons ici la distribution proposée par P. Brunel (Rimbaud, *Poésies complètes*, Le Livre de Poche, 1998).

^{ix} Hugo Friedrich, *Montaigne*, trad. fr., Gallimard, "Tel", 1968, p. 166.

^x Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques*, "A Elvire".

^{xi} Cette idée est développée par Yves Vadé dans "L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique", *Figures du sujet lyrique*, textes réunis par D. Rabaté, PUF, "Perspectives littéraires", 1996.

^{xii} Karl Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique*, trad. fr., Editions Sociales, 1957.

^{xiii} *La Bible*, trad. de Lemaître de Sacy, Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1990, p. 9.

CHAPITRE 2

Le sujet lyrique

« Je » du poète, « je » du lecteur

Ce n'est pas Lamartine qui apostrophe le "lac", les "rochers muets", les "grottes" et la "forêt obscure" du poème "Le Lac" ; ce n'est pas Ronsard qui parle dans son ode. Un poème n'est pas une lettre, et le nom d'auteur qui s'inscrit sur la couverture du recueil ne vaut pas pour une signature : au seuil du poème commence la fiction. Qui parle, alors, dans le poème ? Posée en ces termes, la question est sans réponse. Elle sous-entend que le poème est un objet fini dont on peut énumérer les propriétés, au nombre desquelles figurerait l'identité de l'énonciateur au même titre que le mètre choisi ou les temps employés. Or, si un poème est bien un texte dont on peut décrire le fonctionnement rythmique et syntaxique, c'est aussi un acte de communication, et cela à plusieurs niveaux. Comme tout texte littéraire, il s'adresse à un public : le lecteur est son destinataire. Mais, à la différence du roman ou du théâtre, il prend la forme d'un discours à la première personne : l'acte de lecture fait se rencontrer deux "je", celui qui parle et celui qui lit, radicalement différents l'un de l'autre, et parfois distants de plusieurs siècles. L'un se confond pourtant avec l'autre, puisque le discours poétique implique un acte d'énonciation (**MARGE 1**) : il s'actualise dans la mesure où le lecteur lui prête voix, dans l'exercice oral de la récitation comme dans la lecture à bouche fermée - alors que le discours du personnage dramatique est assumé par la voix du comédien qui l'interprète, et que le narrateur du roman prend, au contraire, le lecteur pour interlocuteur. Le lecteur, destinataire du poème, est aussi à la source de son énonciation - ou, du moins, de sa réénonciation, en l'absence de laquelle le texte reste lettre morte.

MARGE 1 : L'énonciation

"L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. (...) En tant que réalisation individuelle, l'énonciation peut se définir, par rapport à la langue, comme un procès d'*appropriation*." (E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2, p. 80 et 82).

La question de l'identité du "je" lyrique ne peut recevoir de réponse hors de ce dialogue complexe avec le lecteur. Confronté à un "je" poétique d'autant plus différent du sien qu'il fait référence à des éléments autobiographiques, le lecteur se voit cependant investi de la responsabilité énonciative de son discours : le poète lyrique ne dit "je" que dans la mesure où un autre le dit pour lui.

L'hypothèse de Michel Zinc, dans *La Subjectivité littéraire*ⁱ, est que le chant, qui caractérise la poésie lyrique à son origine, favorise la réappropriation du discours par son interprète. Parce qu'il engage le corps - voix, respiration, posture -, le chant permet peut-être en effet au chanteur d'investir, de façon quasi instinctive, la subjectivité que construit le discours. Le passage d'une poésie chantée à une poésie écrite et faite pour être lue, phénomène que l'on peut dater de la seconde moitié du XIII^e siècle, entraverait donc le processus d'identification au "je" lyrique. Et, de fait, le XIII^e siècle est à la charnière de deux esthétiques : la poésie courtoise, "poésie de la formalisation rhétorique et de la généralisation éthique" (M. Zinc), se caractérise par son impersonnalité - et favorise, par là même, la réappropriation du discours par son interprète ; elle coexiste, au XIII^e siècle, avec de nouvelles formes poétiques, qui ne sont plus destinées à être chantées mais simplement dites, et qui se fondent au contraire sur l'individualisation du discours. La poésie de Rutebeuf, par exemple, multiplie les détails et les anecdotes autobiographiques visant à construire un "je" singulier. La disparition de la musique coïncide avec cette individualisation, à l'origine, selon Michel Zinc, d'une transformation radicale du rapport du récitant ou du lecteur au "je" du poète : le lecteur

serait désormais tenu à distance, confronté à un individu auquel il ne pourrait s'identifier.

Il faut nuancer cette hypothèse : si la poésie lyrique n'est plus chantée, elle se donne pour une parole - le métatexte se référant d'ailleurs plus souvent à l'oral (chant, murmure, cri) qu'à l'écrit. Aussi fait-elle constamment osciller le lecteur entre les deux pôles de la distance et de l'assimilation. En tant que parole, elle exige d'être réénoncée, invitant ainsi le lecteur à prendre le "je" du poète pour le sien. Le fonctionnement du pronom personnel "je", qui désigne celui qui le profère, implique d'ailleurs nécessairement le lecteur dans le discours lyrique ; cela, parce que ce discours n'est pas explicitement attribué à un personnage, comme c'est le cas dans le théâtre ou le roman, mais qu'il rompt le silence sans transition, jaillissement inespéré d'une voix. Mais, en même temps, la subjectivité de ce discours relègue le lecteur au rang de simple témoin, d'altérité radicale. C'est dans cette tension même que se construit la spécificité du discours lyrique.

Le sujet réel

Il n'est bien évidemment pas question de nier la dimension autobiographique, et donc personnelle, de la poésie lyrique. La date qui coupe le recueil des *Contemplations* en deux, "4 septembre 1843", est la date de la mort de la fille de Victor Hugo, Léopoldine. "Hauteville House", où sont censés avoir été écrits nombre de poèmes du même recueil, est le nom de la maison où Hugo a réellement vécu en exil sous le Second Empire. Et Hélène de Surgères, dont le nom apparaît en toutes lettres sous la plume de Ronsard - le sixième poème du *Second Livre des sonnets pour Hélène* s'achève sur un anagramme : "Voilà comme de nom, d'effet tu es aussi / LE RE DES GENEREUX, Elène de Surgères" -, a bel et bien existé.

Le "je" qui dit le poème se présente donc comme un individu unique, doué d'une biographie jalonnée de dates, de lieux, de noms propres. Le lecteur semble ainsi tenu à distance, rejeté hors du poème qu'il est censé réénoncer.

"Le Mariage de Rutebeuf" joue davantage encore de la confusion entre poète et auteur, puisque le nom de l'auteur figure dans le titre même du poème. Celui-ci propose une véritable confession :

(...)
j'ai épousé une femme
que je suis seul capable d'aimer et d'apprécier,
et qui était pauvre et misérable
quand je l'ai épousée.
Quel beau mariage,
car je suis maintenant aussi pauvre et misérable
qu'elle!
Elle n'est même pas avenante ni belle,
elle a cinquante ans dans sa corbeille,
elle est maigre et sèche :
je n'ai pas peur qu'elle me trompe.ⁱⁱ

Mais cette anecdote personnelle prend un tout autre sens si l'on considère l'ensemble de l'oeuvre de Rutebeuf. Le début de "La Complainte de Rutebeuf" (**MARGE 2**) est également autobiographique, mais la vie à laquelle le poème fait référence est moins celle que le poète a vécue que celle qu'il a racontée - et donc construite - dans les poèmes antérieurs. L'autobiographie est ici intertextuelle :

Nul besoin de vous rappeler
la honte dont je me suis couvert,
car vous connaissez déjà l'histoire,
comment
j'épousai récemment ma femme,
qui n'était ni belle ni avenante.
(...)
Ecoutez donc,
vous qui me demandez des vers,
quels avantages j'ai retirés
du mariage.ⁱⁱⁱ

MARGE 2 : Complainte

Poème de forme libre (rimes plates ou strophes) et de tonalité triste.

La reprise des mêmes termes d'un poème à l'autre (*gente ne bele*, dans "Le Mariage de Rutebeuf" ; *bele ne gente*, dans "La Complainte de Rutebeuf") a pour fonction de signaler au lecteur que les textes renvoient à d'autres textes, et non au réel : les poèmes ne racontent pas la vie de Rutebeuf - dont on sait d'ailleurs peu de choses -, mais construisent une figure de poète qui s'oppose point par point à celle du poète courtois. Celui-ci est du côté de la grandeur, poétique, sociale et amoureuse ; celui-là, du côté de la petitesse : aux modèles rhétoriques du discours amoureux, il substitue l'anecdote ; il est "pauvre et misérable" ; et son amour va à une femme laide, "maigre et sèche". Une esthétique s'oppose à une autre. La dimension autobiographique des textes est un leurre, qui participe d'un dispositif énonciatif destiné à contrer la tradition courtoise.

Le personnage du poète

De la même façon, le récit de la naissance de la vocation poétique, qui semble devoir singulariser radicalement le sujet lyrique - l'auteur du texte que le lecteur a sous les yeux raconte comment il est devenu auteur, et quel cheminement personnel l'a amené à produire ce texte -, est toujours un récit mythique : c'est un véritable *topos* lyrique (**MARGE 3**). Le récit qui devrait sceller la singularité du moi n'est en définitive qu'un modèle rhétorique qui permet au poète de s'inscrire dans la tradition lyrique.

MARGE 3 : Topos

Ce mot grec signifie la "région", le "lieu". Il désigne par ailleurs un lieu commun, un développement en rhétorique, le thème d'un discours. C'est en ce sens qu'il est employé en français.

Lorsque Rimbaud, dans "Les Poètes de sept ans"^{iv}, évoque la mère du poète qui, "satisfaite et très fière", ne voit pas que l'âme de son enfant est "livrée aux répugnances", il fait remonter l'exil intérieur du poète aux origines mêmes de son histoire familiale. Il semble ainsi ancrer sa vocation poétique dans un passé intime, inaliénable. Mais Baudelaire construit la même fiction avant lui : *Les Fleurs du mal* dressent le portrait d'une mère "épouvantée et pleine de blasphèmes" ("Bénédiction") lorsqu'elle comprend qu'elle a mis au monde un poète. La référence à l'enfance n'est pas ici au service d'un projet autobiographique : elle sert à montrer que l'exil social du poète n'est que l'autre face d'un exil intime, que la sphère privée n'est pas moins atteinte que la sphère publique par le refus de la singularité ; le poète est seul, au sein de sa famille comme au sein de la société, parce qu'il récuse normes et modèles. Manifestant sa répugnance pour les valeurs en vigueur, l'enfant décrit dans "Les poètes de sept ans" s'entête à s'enfermer dans "la fraîcheur des latrines" et fait des "romans" en s'aidant de "journaux illustrés". Ces détails ont une résonance moins personnelle que symbolique : Louis Aragon raconte à son tour qu'enfant, il écrivait sur les murs des cabinets et pastichait dans ses romans la littérature d'aventure proposée par les journaux illustrés^v. Le refus d'une poésie régie par les codes hérités du passé génère le motif, provocateur, d'une poésie née dans les latrines.

C'est donc au moment où il semble affirmer avec le plus de force sa singularité que le poète lyrique rompt radicalement avec le caractère personnel de l'écriture : le récit de la naissance de la vocation poétique, censé faire retour sur une expérience unique, puise ses images dans la mémoire collective. C'est le personnage archétypal du poète qui se construit ainsi, et non l'auteur qui exprime sa subjectivité : sujet du poème et individu réel se scindent définitivement. Le souci que manifestent ces récits de construire une figure de poète au centre du recueil s'explique, au moins en partie, par l'absence de critères formels permettant d'identifier la poésie lyrique comme genre (voir le chapitre 1). Le caractère auto-référentiel du discours lyrique - les textes construisent la figure d'un poète au travail ou en manque d'inspiration, font retour sur les conditions matérielles de l'écriture, etc. - compense ce manque : la cohésion du recueil est assurée par la

réurrence, de poème en poème, d'un "je" censé énoncer l'ensemble du discours poétique.

Il arrive pourtant que le poète se proclame "sincère". De la sincérité de qui s'agit-il, dans ce cas ? Un personnage ne peut mentir : la fiction est l'autre versant du réel ; le mensonge, lui, s'oppose à la vérité, catégorie qui ne s'applique qu'à un sujet énonciatif réel. Pour mentir, il faut déguiser ses intentions ou ses pensées secrètes, pensées et intentions dont le personnage fictif est absolument dépourvu : il n'existe que dans les mots qui le décrivent ou qui lui sont attribués.

Les premiers sonnets des *Regrets* installent, au seuil du recueil, un "je" qui affirme la sincérité de la poésie qu'il compte écrire : "Je me plains à mes vers, si j'ay quelque regret, / Je me ris avec eulx, je leur dy mon secret, / Comme estans de mon coeur les plus seurs secretaires" (I) ; "Je me contenteray de simplement escrire / Ce que la passion seulement me fait dire" (IV) ; "Ceulx qui veulent flater, feront d'un diable un ange : / Moy qui suis malheureux, je plaindray mon malheur" (V). La diversité thématique des textes ultérieurs est englobée par avance dans un projet unificateur ; au centre de ce dispositif, le "je" poétique annonce un discours intime, sincère, qu'en définitive il n'écrit pas - ce discours est seulement projeté, théorisé, légitimé. Il s'agit moins, en effet, pour Du Bellay, d'écrire "ce que la passion seulement (lui) fait dire" que de revendiquer le droit, pour les poètes, de se dégager des grands modèles rhétoriques (la fureur sacrée du poète habité par la Muse) afin de leur substituer une poétique nouvelle, fondée sur l'appréhension individuelle du réel dans ce qu'elle peut avoir d'incertain, d'hésitant, de contradictoire. La sincérité revendiquée s'oppose, non au mensonge, mais au formalisme de l'ode à la gloire des grands ou des dieux.

Trois siècles plus tard, l'énonciateur de "Namouna" s'enorgueillit de sa "franchise" sur le mode parodique :

(...)

Diable! j'ai du malheur, - encore un barbarisme.

On dit mahométisme, et j'en suis bien fâché.
Il fallait me lever pour prendre un dictionnaire,
Et j'avais fait mon vers avant d'avoir cherché.
Je me suis retourné, - ma plume était par terre.

J'avais marché dessus, - j'ai soufflé, de colère,
Ma bougie et ma verve, et je me suis couché.

Tu vois, ami lecteur, jusqu'où va ma franchise.
Mon héros est tout nu, - moi, je suis en chemise.
Je pousse la candeur jusqu'à t'entretenir
D'un chagrin domestique. - Où voulais-je en venir ?^{vi}

Le vers adressé au lecteur est à prendre au pied de la lettre : la "franchise" du poète ne peut s'exercer que dans des limites restreintes, celles du retour sur les conditions matérielles de l'écriture. Quant à l'objet même du discours, il échappe à la catégorie de la sincérité : celle-ci est revendiquée dans le cadre d'une digression assumée comme telle ("Où voulais-je en venir ?").

Sujet et individu

L'approche critique consistant à confondre le sujet lyrique avec la personne réelle de l'auteur, et à vérifier l'exactitude biographique de tous les détails du poème, est donc un véritable contresens. Comme l'explique D. Combe, chaque fois qu'il dit "je", le poète assume toute la tradition de la poésie lyrique, "de sorte que, s'élevant à une certaine universalité, il désigne, outre sa propre personne, celle du Poète archétypique, devenu le personnage d'une fiction allégorique de la création poétique"^{vii}.

S'acharner à trouver une origine biographique - ou, faute de mieux, une explication psychanalytique - au moindre détail conduit nécessairement à constater l'inexactitude, ou au moins la gratuité, de certains éléments du poème. Cela revient à donner à ce dernier le statut d'un procès-verbal de la conscience : le poème aurait charge d'exprimer le plus fidèlement possible des sentiments qui existeraient hors de lui et avant lui, dans la conscience - ou, selon les époques, dans l'âme ou dans le cœur - de l'individu.

Le langage poétique ne serait donc pas de l'ordre de la création, mais de la simple formulation - et le langage lui-même serait un outil indifférent à son objet. Or, de même que les instruments de mesure des physiciens modifient, de manière au moins infinitésimale, le réel qu'ils sont censés

enregistrer, le langage agit sur les sentiments qu'il est censé exprimer : il les transforme en mots, les plie aux règles de la syntaxe, les soumet aux catégories de la logique - bref, il les réinvente. L'expression des sentiments est, à tout prendre, une fiction : l'amour exprimé dans le poème n'existe pas hors de son expression même.

De la même façon, le "je" lyrique s'affranchit de toute dépendance à l'égard du "moi" de l'auteur dans la mesure même où il est langage - "Je est un autre", écrit Rimbaud. La lettre à Paul Demeny dont est extraite cette formule pose clairement le problème :

On n'a jamais bien jugé le romantisme ; qui l'aurait jugé ? Les critiques!! Les romantiques, qui prouvent si bien que la chanson est si peu souvent l'oeuvre, c'est-à-dire la pensée chantée *et comprise* du chanteur ?

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.

Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini,! ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs!^{viii}

Le poème n'est pas l'expression d'une pensée qui lui préexisterait : le poète "assiste à l'éclosion de (sa) pensée" dans l'acte même d'écrire. Une poésie purement expressive - c'est-à-dire qui se borne à mettre en mots une pensée déjà comprise - est bien une oeuvre, au sens où elle est le résultat d'un travail, mais elle ne renvoie qu'à son auteur ; la véritable poésie produit au contraire son énonciateur, ne laissant à l'auteur que le loisir de "regarde(r)" et d'"écoute(r)" ce double de lui-même, cette "figure du moi qui se sépare pour parler", pour reprendre une expression de P. Albouy à propos de la poésie de Hugo^{ix}. Le sujet poétique est une fiction d'individu.

Aussi l'intimité que dit le poème lyrique n'est-elle pas celle de l'auteur - ses joies et ses peines ont, somme toute, peu de chances d'intéresser le lecteur -, mais celle d'une conscience anonyme. "La poésie,

c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout"^x, écrit Hugo en 1822 ; et, si Baudelaire considère Théophile Gautier comme le plus grand poète lyrique de son siècle, c'est parce qu'il a " exprimé, sans fatigue, sans effort, toutes les attitudes, tous les regards, toutes les couleurs qu'adopte la nature, ainsi que le sens intime contenu dans tous les objets qui s'offrent à la contemplation de l'oeil humain"^{xi}.

ENCADRE 1 : Victor Hugo, *Littérature et Philosophie mêlées*

"Certes, ce n'est pas nous qui répéterons les banalités convenues, ce n'est pas nous qui exigerons que toutes souffrances peintes par l'artiste soient constamment éprouvées par l'artiste, ce n'est pas nous qui trouverons mauvais que Byron pleure dans une élégie et rie à son billard, ce n'est pas nous qui poserons des limites à la création littéraire et qui blâmerons le poète de se donner artificiellement telle ou telle douleur pour l'analyser dans ses convulsions comme le médecin s'inocule telle ou telle fièvre pour l'épier dans ses paroxysmes." (*Littérature et Philosophie mêlées*, "Ymbert Galloix", *Oeuvres complètes*, Laffont, "Bouquins", 1985, Tome "Critique", p. 203)

Une fiction d'individu

Les détails autobiographiques contenus dans les poèmes ont donc pour fonction de construire cette fiction d'individu : en tissant des liens entre le réel (les éléments de la vie de l'auteur connus du public) et la fiction (l'intimité construite par les poèmes), ils rendent cette dernière d'autant plus vraisemblable.

Mais dans quel but ? Pourquoi donner l'apparence de la réalité à une subjectivité illusoire, pourquoi favoriser volontairement la confusion entre sujet lyrique et individu réel ?

La réponse se trouve dans le rapport complexe que le texte lyrique entretient avec son lecteur : il s'agit de donner au lecteur, figure virtuelle que

vient actualiser chacun des individus qui se saisissent du recueil, l'illusion qu'un individu réel évoque une expérience à laquelle il puisse comparer la sienne. Cette communauté d'expérience est au fondement du pacte de lecture lyrique : le sujet poétique renvoie le lecteur à son propre statut de sujet, dans un jeu de miroir où l'identité s'expérimente dans l'altérité. Paradoxalement, c'est en se donnant pour un individu singulier que le "je" lyrique permet au lecteur de se découvrir son "semblable", son "frère"^{xiii}.

Cette problématique n'est pas nouvelle. Les poètes de la Renaissance visaient le vraisemblable (ce qui paraît vrai à tous), et non la réalité (ce qui est vrai pour un seul). Les poèmes de Ronsard appartenant au cycle *Sur la mort de Marie* ont ainsi été écrits longtemps après la mort de Marie de Bourgueil, que les exégètes ont identifiée comme le "modèle" du personnage de Marie, et à l'occasion de la mort de Marie de Clèves, maîtresse du roi Henri III : bien que l'on ne puisse faire abstraction du désir probable de Ronsard de plaire au roi, le personnage dont le poète pleure la perte ne se confond avec aucune des deux femmes, parce qu'il doit pouvoir se confondre avec toutes. L'anecdote privée n'a de valeur, dans l'esthétique du vraisemblable, qu'en tant qu'elle est exemplaire : elle doit révéler un aspect de la nature humaine, et non une particularité individuelle. Or, la "nature humaine" relève d'un imaginaire collectif structuré par les textes - théologiques, philosophiques, poétiques. Pour paraître vrai, le poème doit donc se conformer à une représentation du réel construite par d'autres textes : la douleur que chante Ronsard doit, pour émouvoir le lecteur, entrer en résonance avec la mémoire littéraire de ce dernier, tout en se présentant comme une douleur réellement vécue. La fiction autobiographique a charge de "naturaliser" un *topos* littéraire.

L'expérience du réel

Seule compte, en définitive, l'illusion d'une expérience réellement vécue. Aussi les recueils dont l'énonciateur est entièrement fictif sont-ils lyriques au même titre que ceux qui font référence à la vie réelle de l'auteur, pour peu qu'ils représentent une subjectivité. *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*, de Sainte-Beuve, ou *Les Poésies de A. O. Barnabooth*, de

Valéry Larbaud, ont la particularité d'attribuer à leur énonciateur une identité positive - Joseph Delorme et A. O. Barnabooth ont un nom -, alors que la plupart des recueils lyriques, en ne fixant pas l'identité de leur énonciateur, permettent au lecteur de lui attribuer par défaut celle de l'auteur. Les uns et les autres produisent cependant le même effet de lecture, dans la mesure où, dans tous les cas, le "je" lyrique est corrélé à un nom propre : qu'il soit réel ou fictif, le nom circonscrit une identité singulière, et fournit ainsi au sujet du poème l'ancrage individuel dont il a besoin pour créer l'illusion du réel.

Certes, le nom de Victor Hugo produit davantage cette illusion que celui de A. O. Barnabooth, et ce dernier côtoie celui de Valéry Larbaud, alors que celui de Hugo apparaît seul ; mais ce jeu de dévoilement de la fiction peut, en dernière analyse, avoir pour fonction de suggérer au lecteur que le premier est un masque pour le second et ancrer ainsi le "je" lyrique de façon d'autant plus convaincante dans le réel. C'est ce que laisse d'ailleurs entendre l'un des premiers poèmes du recueil de Valéry Larbaud, "Le masque" :

J'écris toujours avec un masque sur le visage ;
(...)
Oh, qu'un lecteur, mon frère, à qui je parle
A travers ce masque pâle et brillant,
Y vienne déposer un baiser lourd et lent
Sur ce front déprimé et cette joue si pâle,
Afin d'appuyer plus fortement sur ma figure
Cette autre figure creuse et parfumée.

Aussi l'hypothèse de Käte Hamburger, pour éclairante qu'elle soit, peut-elle être discutée dans le détail. Renouant avec la tradition critique qui renvoie le discours poétique à la personne même de l'auteur, cette théoricienne allemande définit le lyrisme comme une énonciation réelle (celle de l'auteur), par opposition au roman et au théâtre, qui représentent des énonciations feintes (celles du narrateur et des personnages)^{xiii}. Le rejet du sujet lyrique hors de la fiction lui permet d'introduire dans son analyse la catégorie de l'expérience (*Erlebnis*) : le poème rendrait compte d'une expérience réelle ; la douleur dite renverrait à une douleur vécue. K.

Hamburger ne méconnaît pas pour autant la dimension impersonnelle de la poésie lyrique : pour elle, l'objet du poème est la vérité subjective de l'expérience (le sentiment même de la douleur face à la mort), et non la description exacte des conditions de cette expérience (tel deuil particulier). Cette définition du discours lyrique lui permet de légitimer la communauté d'expérience au fondement du pacte de lecture lyrique : dans la douleur du poète, le lecteur, autre sujet réel, trouve un écho de la sienne propre.

Mais la définition du discours lyrique comme énonciation réelle oblige à réintroduire la catégorie de la vérité : le poète s'engage implicitement à ne pas tromper la confiance du lecteur. Si l'inexactitude des détails ne compromet pas la vérité subjective de l'expérience, cette expérience doit, elle, être réelle. Aussi K. Hamburger exclut-elle de l'espace lyrique les poèmes dont l'énonciateur est évidemment fictif - ceux, par exemple, dont l'énonciateur est une femme, alors que l'auteur dont le nom s'inscrit sur la couverture du recueil est un homme. Ce sont, pour elle, des poèmes monodramatiques : leur énonciateur est assimilé à un personnage de théâtre.

Or, cette définition restrictive vaut peut-être pour l'ensemble de la poésie lyrique. Il est indéniable que le poème touche le lecteur - ou, du moins, le lecteur du XX^e siècle - à proportion de l'impression de vérité qu'il produit. Mais la vérité du discours lyrique réside moins dans son énonciation (comment être sûr que le poète dit vrai ?) que dans son effet : c'est le lecteur qui lui donne statut de vérité en identifiant dans sa propre expérience les sentiments décrits dans le poème. En ce sens, le poème des *Orientales* intitulé "La captive" n'est pas moins lyrique que ceux des *Contemplations* : la jeune prisonnière à l'origine de son énonciation ne peut en aucune manière être confondue avec Hugo ; mais sa nostalgie des lieux d'enfance et de liberté a toute chance d'entrer en résonance avec la mémoire du lecteur.

Le lecteur est donc le seul garant de la vérité subjective du poème. Il ne se borne pas à la vérifier : il la construit. Loin d'être le témoin passif des joies et des peines d'autrui, le lecteur investit le poème de sa propre expérience - mais, paradoxalement, ne s'approprie cette expérience qu'à la faveur de ce détour par le "je" d'un autre.

Walter Benjamin fait dépendre la lisibilité de la poésie lyrique de son rapport avec l'expérience du lecteur. Si "l'accueil fait aux poèmes lyriques rencontre des conditions de moins en moins favorables" dans la seconde moitié du XIX^e siècle, c'est, selon lui, parce que "cette poésie ne conserve qu'exceptionnellement le contact avec *l'expérience du lecteur*. Il se pourrait qu'il en fût ainsi, parce que cette expérience même s'est transformée dans sa structure". Dans l'impossibilité d'y reconnaître - c'est-à-dire d'y projeter - sa propre appréhension du réel, "le public est devenu de plus en plus réticent à l'égard des poèmes lyriques que lui transmet le passé"^{xiv}.

Le sujet dans l'histoire

En effet, contrairement à ce que peut laisser croire la lecture de certains poèmes du Moyen Age ou de la Renaissance, immédiatement lisibles pour un individu du XX^e siècle, la représentation que les hommes ont du monde et d'eux-mêmes change au rythme de l'histoire. L'expérience du réel que peut faire un contemporain de Ronsard n'a rien à voir avec la nôtre : la transformation du réel entraîne celle des structures mentales qui permettent de l'appréhender, et la psychologie d'un homme du XVI^e siècle est, par exemple, radicalement différente de celle d'un homme du XX^e.

Nombre de commentateurs du XX^e siècle privilégient, parmi les poèmes de Ronsard, ceux qui sont adressés à Sinope : ce seraient les plus "sincères", c'est-à-dire les plus conformes à la réalité supposée des sentiments de l'auteur. A l'appui de ce jugement, on a coutume de souligner dans ces textes les contradictions, les sautes d'humeur, la jalousie propres au véritable amoureux. Ce type de lecture met en évidence un présupposé des plus contestables : échappant aux bouleversements historiques, la psychologie amoureuse serait restée la même depuis quatre siècles ; la représentation de l'amour d'un homme du XX^e siècle lui permettrait de juger de la réalité des sentiments d'un homme du XVI^e siècle.

Or, lorsque Ronsard, dans un poème à Sinope, utilise le cliché de "la poison amere" qui, filtrant des yeux de l'aimée dans ceux de l'amant, lui "esmeut tout le sang" et "jusques au cueur de vene en vene passe"^{xv}, il reprend une image stéréotypée, mais, ce faisant, décrit un schéma

psychologique et physiologique qui est, pour ses contemporains, l'image même de la réalité. Cette description quasi clinique de l'amour tel qu'on se le représentait au XVI^e siècle est au contraire perçue par les lecteurs du XX^e siècle comme une imagerie allégorique invraisemblable.

L'expérience du réel que fait le sujet est tributaire du système de représentations - connaissances scientifiques, croyances religieuses, canons esthétiques, modalités de la conscience de soi, etc. - propre à son époque. Comment, dans ces conditions, le lecteur peut-il investir de sa propre expérience un discours proféré quelques siècles plus tôt - mais quelques décennies peuvent suffire à creuser cet abyme - par un sujet dont l'expérience n'a rien à voir avec la sienne ? Comment se fait-il que les poèmes des siècles passés soient encore lisibles ?

Tous ne le sont pas. Certains poèmes se referment sur leur radicale étrangeté, l'appareil critique parvenant à expliquer, mais non à réduire, la distance qui nous sépare d'eux. D'autres, au contraire, laissent entendre une voix familière, d'autant plus bouleversante qu'elle surgit du passé. Mais la voix que nous entendons n'est sans doute pas celle qu'entendaient les lecteurs contemporains de l'oeuvre : toute lecture est une réénonciation. Seuls sont lisibles pour nous les poèmes qui, par analogie ou par métaphore, traduisent notre propre expérience du réel ; ils ne deviennent donc lisibles qu'au prix d'une déformation de leur sens initial - qui n'est pas leur "vrai" sens, mais celui qu'ils avaient dans leur contexte d'énonciation premier.

Lorsqu'il voit dans les yeux de l'aimée "Amour, qui va changeant de place, / Ores bas, ores haut, tousjours (le) regardant, / Et son arc contre (lui) coup sur coup debandant", l'énonciateur du poème à Sinope sent sa raison vaciller :

Tant s'en faut que je sois alors maistre de moy,
Que je vendrois mon pere, & trahirois mon Roy,
Mon païs, & ma soeur, mes freres & ma mere:
Tant je suis hors du sens, apres que j'ay taté
A longs traits amoureux de la poison amere,
Qui sort de ces beaux yeux, dont je suis enchanté.

La folie qu'évoquent ces vers n'a, pour un lecteur du XVI^e siècle, rien de métaphorique : il faut être "hors du sens" pour trahir son roi, son pays, sa famille, c'est-à-dire les fondements mêmes de la société monarchique. Cette perte de la maîtrise de soi introduit un principe de dérèglement dans l'harmonie universelle, mettant l'ordre du monde en péril. L'image que le poème donne de l'amour est donc profondément négative. Or, cette image acquiert une connotation positive pour un lecteur du XX^e siècle. L'amour devient, pour lui, principe de libération : il délivre l'individu du carcan de la raison, l'affranchit du joug des lois et des conventions. Le poète "enchanté" n'est plus, dès lors, victime d'un envoûtement néfaste, mais émerveillé de cette naissance à soi. Ce changement de statut du poème n'est pas dû à une simple évolution du sens des mots : il résulte de la démocratisation de la société, qui amène l'individu à revendiquer son indépendance face à l'ordre établi - alors que l'homme du XVI^e siècle se considère comme un garant de cet ordre.

L'impression de vérité que le lecteur éprouve à la lecture des poèmes lyriques est toujours un effet du texte, produit par une rhétorique de la sincérité différente à chaque époque. Rien de plus variable, par exemple, que les manifestations codées de la spontanéité (exclamations, interjections, usage "expressif" de la ponctuation, etc.). L'interjection "hélas" ne résonne plus pour nous que comme un pur artifice rhétorique, alors qu'elle est perçue, au XIX^e siècle, comme un cri du coeur : elle participe d'une représentation de la subjectivité désormais périmée.

Une poésie objective

La recherche d'une poésie débarrassée du "moi" qui s'amorce à la fin du XIX^e siècle - "L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète", écrit Mallarmé dans *Crise de vers* - doit, en ce sens, être interprétée comme un rejet de toutes les formes anciennes de représentation de la subjectivité, jugées caduques, et non comme le refus de la subjectivité elle-même.

Si Rimbaud annonce la naissance d'une "poésie objective"^{xvi}, c'est parce qu'il "n'est plus possible de se soumettre à cette atmosphère personnelle, brume de remords physiques, dont la constatation est déjà une

affliction"^{xvii}. C'est la représentation de la subjectivité que propose le premier romantisme qui est ici visée - ou plutôt, sa perpétuation dans un contexte historique où elle ne se justifie plus : le cadre de la personne est devenu trop étroit pour rendre compte de l'éclatement du sujet dans la société industrielle de la fin du XIX^e siècle. La poésie de Lamartine devient l'emblème d'une conception personnelle du moi dans laquelle les lecteurs ne se reconnaissent plus : "Il faut couper court avec la queue lamartinienne et faire de l'art impersonnel ; ou bien, quand on fait du lyrisme individuel, il faut qu'il soit étrange, désordonné, tellement intense enfin que cela devienne une création"^{xviii}, écrit Flaubert ; et Verlaine ne manifeste que mépris pour les "jérémiades lamartiniennes"^{xix}.

La remise en cause de la catégorie de la personne ne date cependant pas de la fin du siècle. La confusion entre identité et altérité qu'engendre l'expérience nouvelle de la foule des grandes villes est déjà au centre de la poétique de Baudelaire. L'énonciateur du poème en prose "Les Veuves" ne peut s'empêcher "de jeter un regard, sinon universellement sympathique, au moins curieux, sur la foule de parias qui se pressent autour de l'enceinte d'un concert public"^{xx}. La sympathie universelle dont le poète a la tentation est, au sens étymologique, une capacité à ressentir les sentiments d'autrui : au "concert public" qui attire la foule fait écho le concert intérieur d'un sujet habité par toutes les voix. Car le poète "jouit de cet incomparable privilège qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui"^{xxi} ; lieu d'une infinie substitution d'identités, il vit et souffre "dans d'autres que (lui)-même"^{xxii}, solidaire de toutes les faiblesses - de celle des "petites vieilles" :

Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus ;
Mon coeur multiplié jouit de tous vos vices !
Mon âme respandit de toutes vos vertus !

aussi bien que de celle du "pendu" : "Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes!"^{xxiii}. Quant à Hugo, il définit l'énonciateur des *Contemplations* comme une instance universelle. *Les Contemplations* sont des "mémoires", mais ce sont celles d'une "âme" :

Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. 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!^{xxiv}

Pas de recueil plus autobiographique, pourtant, que celui-là. Mais le récit de vie se creuse, s'évide, jusqu'à laisser transparaître la trame de la "destinée" commune : l'amour, la mort, la solitude. S'en prendre aux "écrivains qui disent moi" relève, pour Hugo, du contresens : cela revient à croire à la possibilité même de tenir un discours individuel, alors que l'individu est une instance sociale - ou plutôt, une catégorie sociologique, mais l'expression est anachronique au XIX^e siècle - qui s'abolit au seuil du discours poétique. L'emploi du pronom "je" dépouille le sujet de tous les attributs qui l'individualisaient jusque-là : nom, âge, sexe, statut social. Aussi *Les Contemplations* sont-elles le "livre d'un mort" : l'individu qui y parle est mort à soi-même pour n'être plus qu'un "moi", une subjectivité détachée de la personne. Le poète est, en ce sens, toujours un exilé : Saint-John Perse le représente, un siècle plus tard, sous les traits de Robinson Crusoé : "Ô Dépouillé!"^{xxv}.

Le chant individuel se fissure, gagné par la polyphonie (**MARGE 4**) : l'énonciateur des *Contemplations* parle pour tous, celui d'*Une Saison en enfer* devient "un opéra fabuleux"^{xxvi}. Le sujet lyrique se définit désormais comme un carrefour de voix, sa vocation à accueillir tous les discours ruinant la notion même d'identité : "Aucun des sophismes de la folie, - la folie qu'on enferme, - n'a été oublié par moi : je pourrais les redire tous, je tiens le système"^{xxvii}.

MARGE 4 : Polyphonie

Mikhaïl Bakhtine élabore la théorie de la polyphonie à propos d'oeuvres littéraires (*Esthétique de la création verbale*, Gallimard, "Bibliothèque des idées", 1984). Oswald Ducrot l'applique à l'étude de l'énonciation (*Le Dire*

et le Dit, Ed. de Minuit, 1984). Cette théorie permet de contester l'unicité du sujet d'énonciation, dans la mesure où elle part du principe que le locuteur ne coïncide pas toujours avec le point de vue exprimé au travers de son énoncé ; dans celui-ci peuvent se mêler plusieurs points de vue, plusieurs "voix" - le mot *polyphonie* est un emprunt savant au grec *poluphônia*, "grand nombre de voix, de sons".

Cette révolution poétique, qui se prolonge au XX^e siècle, manifeste une crise du sujet : l'individu est "fêlé", écrit Michel Serres ; "il se divise, il part en morceaux. Ce qui se casse, c'est simplement le vieux discours de l'individuel. L'ancien monde et l'ancienne logique. La science désuète, déterministe et rigide; la vieille histoire du vieil ordre"^{xxviii}. Le moi plein, souverain, libre de penser et d'agir en son nom que revendiquaient les Lumières à la veille de la Révolution française apparaît désormais comme un mythe : l'analyse des mécanismes du déterminisme social, la découverte de la psychanalyse, les théories de l'aliénation de l'individu par les structures sociales font voler en éclats la fiction d'un sujet entièrement présent à lui-même et permanent dans la durée.

La poésie lyrique ne peut pas, dans ces conditions, ne pas poser la question de sa propre légitimité : la poésie du XX^e siècle se construit sur le soupçon de son impossibilité, inaugurée en cela par Jules Laforgue. Comme *Les Regrets* de Du Bellay, *Les Complaintes* de Laforgue prennent pour objet la possibilité même d'un discours poétique à la première personne. Alors que Du Bellay légitime par avance une poésie du moi qu'en définitive il n'écrit pas, Jules Laforgue écrit la poésie "d'un défunt Moi"^{xxix}, c'est-à-dire une poésie mort-née : la poésie lyrique est "en deuil d'un Moi-le-Magnifique"^{xxx}, son sujet se dissout dans l'incessant va-et-vient des "atomes éternels, oublieux, anonymes" : "Oui, ces poumons, ce coeur, cette substance grise / Est-ce Moi ? N'est-ce pas tout aussi bien la brise, / Les charognes, les fleurs, les troupeaux, tout enfin ?", interroge le poème "Suis-je ?".

Mort du sujet, quête du moi

Mort du sujet, fin de la poésie : le XX^e siècle a développé à son propre endroit une "rhétorique de la catastrophe", pour reprendre une formule de Henri Meschonnic^{xxx}. Mais la conscience d'une impossibilité fondatrice de la poésie n'est pas entièrement nouvelle : comme l'explique Jean-Michel Maulpoix^{xxxii}, les plus anciennes théories de l'inspiration poétique mettaient déjà l'accent sur ce paradoxe, puisque l'enthousiasme et la *furor* faisaient du poète un être possédé par le souffle du dieu et dépossédé de soi, qui ne pouvait exercer l'intégrité de son pouvoir qu'en se laissant investir par des forces étrangères.

Si la poésie lyrique continue d'exister envers et contre toutes les théories de la mort du sujet, c'est précisément parce qu'elle est le lieu d'une quête du moi - et non celui de son affirmation : le sujet poétique, écrit Henri Meschonnic, "est la nécessité et la fiction de l'individu. Non une fiction au sens où la fiction, dans une poétique ancienne, était prise pour du mensonge, mais une fiction au sens où c'est sa propre histoire que le sujet se raconte à lui-même, pour se trouver. Sa voix est sa recherche, c'est pourquoi le sujet du poème, qui n'existe que de se trouver, importe à tous les sujets."^{xxxiii}

Loin d'être une donnée de départ, l'identité du sujet lyrique se construit dans le poème - non pas une fois pour toutes, mais dans l'opération, renouvelable à l'infini, de sa lecture. Réel dans la mesure où le lecteur l'investit de sa propre réalité, le "je" lyrique est "l'accomplissement même d'un accord de sujet à sujet"^{xxxiv} : il ne désigne en définitive ni le poète, ni le lecteur, mais leur rencontre. La lecture d'un poème lyrique est, en ce sens, l'expérience d'une intersubjectivité : le poème construit un "je" que le lecteur puisse, non seulement comparer au sien, mais prendre pour le sien pendant la durée de sa lecture, lui permettant ainsi d'être provisoirement un autre - mais un autre qui englobe tous les sujets.

Le poème d'Apollinaire intitulé "Cortège" peut être lu comme une allégorie de cette universalité du "moi" :

Le cortège passait et j'y cherchais mon corps
Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même
Amenaient un à un les morceaux de moi-même
On me bâtit peu à peu comme on élève une tour

Les peuples s'entassaient et je parus moi-même
Qu'ont formé tous les corps et les choses humaines^{xxxv}

TEXTE 4 : Clément Marot, *L'Adolescence clémentine*, "Rondeaux", LXVII,
"Rondeau parfait à ses amis après sa délivrance" (1532)

En liberté maintenant me pourmène,
Mais en prison pourtant je fus cloué :
Voilà comment Fortune me démène.
C'est bien, et mal. Dieu soit de tout loué.

Les Envieux ont dit que de Noé
N'en sortirais : que la Mort les emmène!
Malgré leurs dents le noeud est dénoué.
En liberté maintenant me pourmène.

Pourtant, si j'ai fâché la Cour romaine,
Entre méchants ne fus oncq alloué.
Des bien famés j'ai hanté le domaine ;
Mais en prison pourtant je fus cloué.

Car aussitôt que fus désavoué
De celle-là qui me fut tant humaine,
Bientôt après à Saint-Pris fus voué :
Voilà comment Fortune me démène.

J'eus à Paris prison fort inhumaine,
A Chartres fus doucement encloué ;
Maintenant vais où mon plaisir me mène.
C'est bien, et mal. Dieu soit de tout loué.

Au fort, Amis, c'est à vous bien joué,
Quand votre main hors du parc me ramène.
Ecrit et fait d'un coeur bien enjoué,
Le premier jour de la verte Semaine,
En liberté.

(*L'Adolescence clémentine*, éd. de F. Lestringant, "Poésie / Gallimard",
1987, p. 216)

COMMENTAIRE DU TEXTE 4

L'Adolescence clémentine rassemble, distribuée par formes poétiques ("Epîtres", "Complaintes", "Epitaphes", "Ballades", "Rondeaux" et "Chansons"), la production des années de jeunesse de Clément Marot - jusqu'à 1526 environ - et constitue en ce sens une autobiographie poétique. Marot a trente ans en 1526 ; le terme "adolescence" est donc à prendre au sens latin : il désigne la période qui s'étend, dans la vie d'un homme, de quatorze à vingt-huit ans. Nombre d'historiens de la littérature attribuent à Clément Marot l'invention d'une subjectivité non plus abstraite - comme celle des Grands Rhétoriciens du XV^e siècle - mais singulière, voire personnelle. "Le poète, n'étant plus ou ne se voulant plus indiciaire ni historiographe, ferait sa propre chronique par défaut en quelque sorte, au défaut de l'histoire à laquelle il ne participe plus"^{xxxvi}. Mais, comme le fait remarquer Nathalie Dauvois, "ce désengagement poétique n'exclut pourtant pas une implication forte dans l'histoire religieuse et politique". Si l'expression d'une subjectivité apparaît comme une des clés de l'évolution du poète, il s'agit plus "d'un jeu sur les différentes postulations de l'expression du sujet que d'une entreprise quasi autobiographique"^{xxxvii}.

Le rondeau - toujours assumé par un "je" - est l'une des facettes de cette exploration poétique de l'expression de la subjectivité. Le rondeau marotique, que l'on classe généralement parmi les genres traditionnels, voire "médiévaux" - au même titre que la ballade, le chant royal ou la complainte -, est en réalité extrêmement novateur, en ce qu'il manifeste un "subtil dialogisme entre forme close et forme ouverte"^{xxxviii}. Or, "le grand apport de la Renaissance, par rapport au lyrisme des deux siècles précédents, est le passage (...) des formes closes aux formes ouvertes"^{xxxix}, de la circularité - fondée, notamment, sur la répétition - à la linéarité, qui ouvre le texte au déroulement du temps et à la multiplication des représentations du moi.

Le "Rondeau parfait à ses amis après sa délivrance" (LXVII) clôt la section des "Rondeaux" et constitue un adieu à cette forme : il s'agit du dernier rondeau écrit par Marot. Si le poème fait explicitement référence à un événement biographique - l'emprisonnement de Marot au Châtelet en 1526 -, il renvoie également à une "délivrance" d'ordre poétique : la prison

des formes fixes se superpose à celle du Châtelet, permettant la construction d'un "je" qui, s'il est autobiographique, est avant tout celui d'un poète s'inscrivant de façon contradictoire dans la tradition lyrique.

Le rondeau, dans sa forme traditionnelle, se constitue de trois couplets, le premier et le dernier ayant le même nombre de vers, le deuxième, la moitié seulement. Au deuxième et au troisième couplets s'ajoute, sous forme de refrain, une partie, voire la totalité du premier couplet. Clément Marot - suivant en cela l'exemple de son père, Jean Marot - réduit le retour des premiers vers au seul hémistiche initial : "En liberté" ouvre et clôt le poème. Le "rentrement" - terme qui désigne cette répétition - compte donc quatre syllabes seulement dans ce rondeau composé de décasyllabes. L'effet circulaire de la répétition en est sensiblement diminué à l'échelle du poème, et la "liberté" du poète, accrue.

Mais le poème joue de l'opposition entre linéarité et circularité en introduisant dans la forme du rondeau ainsi renouvelée une contrainte supplémentaire : chaque vers du premier quatrain est repris à tour de rôle à la fin de chacune des strophes suivantes, en une sorte de "refrain tournant"^{x1}. Le rondeau, qui compte six strophes au lieu de trois, se construit d'autre part sur deux rimes. La liberté acquise grâce à la réduction du "rentrement" est ainsi abolie par une double fermeture du poème sur lui-même - sa "perfection" résidant, du point de vue de la tradition poétique, dans cette clôture même.

Une dialectique de l'enfermement et de la délivrance se met ainsi en place dès le titre. Elle semble, dans le premier quatrain, s'appliquer à l'expérience biographique : l'adverbe "maintenant" renvoie à la date sur laquelle se clôt le poème, le "premier jour de la verte Semaine", c'est-à-dire le premier mai (la "verte Semaine" désigne la première semaine de mai). Or, Marot, emprisonné à la fin du mois de février 1526 pour avoir "mangé le lard" un jour de Carême, est relâché le premier mai de la même année. Le poème serait donc écrit le jour même de cette "délivrance".

Mais, dans la mesure où "maintenant" - comme tous les embrayeurs - renvoie à la situation d'énonciation, il se réfère aussi, de façon concrète, au moment de l'écriture : c'est l'écriture même du rondeau qui est définie

comme une libération. Le verbe "se promener" - "pourmène" correspond, en français moderne, à "promène" - renvoie à l'idée de marcher pour le plaisir ; mais cette forme pronominale conserve, vivace, le sémantisme du verbe transitif "promener", qui, au XVI^e siècle, signifie "conduire - quelqu'un ou quelque chose, en l'occurrence soi-même - dans une direction déterminée", avec l'idée de contrainte contenue dans le verbe "mener". Se promener, c'est donc, aussi, être son propre maître : les contraintes extérieures - celles, concrètes, de la "prison" (v. 2), mais aussi celles, abstraites, des formes fixes codifiées par la tradition poétique - s'abolissent, permettant au sujet de jouir d'une liberté nouvelle.

Le deuxième vers oppose à la liberté présente la captivité passée : "Mais en prison pourtant je fus cloué". Le participe "cloué" joue de la proximité de deux verbes, "clorre" et "clouer" (tous deux sont issus du latin *clavus*, "cheville"). Le premier construit l'image d'un sujet enfermé - "clorre", c'est entourer d'une clôture -, tandis que le second superpose à l'image du prisonnier celle du martyr chrétien attaché à la croix par des clous. Cette référence christique est ironique : Marot, condamné par l'Eglise romaine pour acte d'impiété, assimile sa condamnation à celle du Christ, mettant ainsi l'Eglise dans la position de Ponce Pilate - façon pour lui de suggérer que l'Eglise "papiste" trahit la religion qu'elle prétend servir. Dogme religieux et dogme poétique sont donc du côté de la "prison" : ils enferment pareillement le sujet. "Cloué" a, de fait, une valeur abstraite aussi bien que concrète : le rhétoricien Pierre Fabri explique ainsi, dans son *Grand et Vrai Art de plaine Rhétorique* (1521), que le rondeau doit être "cloué" par le double "rentrement" qui fait s'achever le poème par où il a commencé. C'est donc à la clôture du rondeau aussi bien qu'à l'enceinte de la prison du Châtelet qu'échappe le "je" poétique.

L'enfermement et la "délivrance" sont mis au compte de "Fortune", personnification du hasard qui influe sur la destinée des hommes. Alors que le sujet se "pourmène", Fortune le "démène", contrant l'absolue "liberté" affirmée dans le premier vers : si le préfixe "dé-" ajoute au sémantisme du verbe "mener" une idée d'agitation, il vaut avant tout, dans le contexte du poème, comme envers du préfixe "pour-". Le quatrain s'achève sur une action de grâce : la liberté du sujet ne se déploie que dans la mesure où Dieu

le lui permet. Marot disjoint ainsi Dieu et l'Eglise : par son injustice même, l'Eglise sert, sans le vouloir, la Providence ; et Dieu, en définitive, bénit les efforts du sujet pour s'affranchir des dogmes.

Aux malveillants (les "Envieux" sont ceux qui veulent du mal, ceux qui sont animés par la haine) qui prédisaient au poète qu'il ne sortirait pas de prison avant Noël - "de Noé" -, le destin a donné tort, puisque le rondeau "A ses amis après sa délivrance" est écrit le premier jour de mai. Noël, fête de la Nativité, associe une fois encore l'image du poète à celle du Christ ; à la naissance de l'un est reliée la "délivrance" de l'autre, dans un jeu de mots blasphématoire attribué aux "Envieux" - terme qui, dans ce contexte, désigne les représentants de l'Eglise romaine. Inversant l'image, le poète voue ces derniers à la "Mort" (v. 6). Désignés de façon métonymique par "leurs dents" au vers suivant, ils sont représentés comme des bêtes féroces attachées à leur proie.

La forme "Noé" doit, par ailleurs, se lire "Noué", puisqu'elle rime avec "dénoué" : la thématique du "noeud" qui se développe dans les deux derniers vers du quatrain s'amorce donc plus haut. Un "noeud" est un enlacement serré de fils : le mot renvoie, sous l'influence du mythe du "noeud gordien", à une difficulté insoluble, mais aussi à l'idée d'attachement, de lien sentimental. Le dénouement qu'évoque le vers 7 est donc double (il est objectif et subjectif) et opère à deux niveaux (il est religieux et poétique) : en même temps qu'il sort de prison, le poète rejette le lien filial qui l'unissait, comme tous les croyants, à l'Eglise romaine ; en même temps qu'il se dégage du carcan formel de la forme fixe, il renie la filiation qui fait de lui l'héritier de la tradition poétique. La "liberté" s'acquiert ici par la rupture.

Le mot "Cour", au vers 9, a un sens juridique : il désigne le tribunal qui rend la justice au nom de l'Eglise romaine. Mais cette Cour s'oppose implicitement à celle du roi, représentée métaphoriquement par le "domaine" des "bien famés" (ceux dont la renommée est universelle ; dans *L'Enfer*, poème qui revient sur l'incarcération de 1526, les personnages de la Cour royale apparaissent sous le masque des figures mythologiques de l'Olympe^{xli}). Le poète tire argument de sa fréquentation assidue de l'une - "j'ai hanté le domaine" - pour invalider le jugement de l'autre : un "méchant"

- le terme désigne celui qui cherche à faire le mal, dans un contexte religieux - ne saurait être admis parmi les gens de bien. De fait, Marot est à cette époque secrétaire de Marguerite d'Angoulême, soeur du roi François I^{er}. Mais la reprise, à la fin du quatrain, du deuxième vers du poème - "Mais en prison pourtant je fus cloué" - perturbe le raisonnement en faisant entendre, de façon assourdie, un discours concurrent du premier : la "prison" n'est autre que le "domaine" des "bien famés" ; le poète de Cour abdique sa liberté.

Le "désav(eu)" de la protectrice - "celle-là qui me fut tant humaine" désigne assez clairement Marguerite d'Angoulême : seul un être divin peut faire preuve d'humanité - se prêle, dans cette mesure, à une double lecture. S'il concerne au premier chef l'acte d'impiété, il peut aussi être d'ordre poétique, et implique alors un emprisonnement intérieur : à ses protecteurs, le poète se doit d'offrir la poésie à laquelle ils s'attendent. Le poète voué à "Saint-Pris", patron fictif des prisonniers ("Pris" est le participe passé du verbe "prendre"), est captif d'une esthétique autant que d'une geôle du Châtelet.

La "prison fort inhumaine" que connaît le poète à Paris - lieu de résidence de la Cour de François I^{er} - répond sur le mode ironique à l'"huma(nité)" présumée de la protectrice. Si la captivité est plus "douc(e)" à Chartres - où Marot est assigné à résidence à partir du mois de mars, sans doute dans une auberge, et où il entreprend *L'Enfer* -, c'est parce que les conditions d'une délivrance poétique y sont enfin réunies. Le troisième vers du quatrième quatrain - "Maintenant vais où mon plaisir me mène" - constitue d'ailleurs une reformulation du premier vers du poème, repris à la fin du second quatrain : "En liberté maintenant me pourmène". Cette reformulation d'un vers qui affirme, dans son énoncé, la liberté du poète, manifeste cette liberté sur le plan de l'énonciation également : le vers initial est transformé au lieu d'être répété, infraction à la règle du rondeau qui entérine la "délivrance" poétique annoncée par le titre.

Le "parc" (v. 22) hors duquel s'élance le poète renvoie donc à la prison ("parc" a d'ailleurs pour diminutif "parquet", mot qui désigne la partie d'une salle de justice où se tiennent les juges), à la poésie clôturée par les codes, mais aussi, de façon symbolique, à la sphère d'influence de la

Cour (un parc est, à l'origine, une terre seigneuriale où sont parqués les animaux destinés à la chasse).

Le troisième vers du dernier quatrain constitue une signature poétique : "Ecrit et fait d'un coeur bien enjoué". L'enjouement - qui renvoie étymologiquement au jeu : "enjoué" rime d'ailleurs avec "joué" - se réfère donc explicitement à l'acte d'écrire : le poète signale, au terme de ce "Rondeau parfait", le jeu poétique auquel il s'est livré, mais aussi et surtout le jeu de déchiffrement auquel il convie son lecteur. Cet enjouement est le signe d'une renaissance : la "verte Semaine" (v. 24) renvoie à une symbolique du vert très vivace au XVI^e siècle, qui associe la floraison printanière à une renaissance symbolique (d'où la coutume consistant à porter sur soi du vert le premier jour de mai). Le nom "verd" désigne d'ailleurs, à cette époque, la période de la vie comprise entre la jeunesse et la maturité : la "verte Semaine" qui tient lieu de date au poème annoncerait en ce sens la fin de l'"adolescence clémentine" et le début d'une période poétique nouvelle, placée sous le signe de la "liberté".

TEXTE 5 : Gérard de Nerval, *Les Filles du feu, Les Chimères*, "El Desdichado" (1854)

Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie :
Ma seule *étoile* est morte, - et mon luth constellé
Porte le *soleil* noir de la *Mélancolie*.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La *fleur* qui plaisait tant à mon coeur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ?
Mon front est rouge encor du baiser de la reine ;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.

(*Les Chimères*, dans *Les Filles du feu*, éd. de M. Brix, Le Livre de Poche, 1999, p. 365)

COMMENTAIRE DU TEXTE 5

Les Filles du feu ne sont pas un recueil de poèmes : le livre, qui paraît en janvier 1854, mêle prose, théâtre et poésie, et se clôt sur un ensemble de douze sonnets, *Les Chimères*, inauguré par "El Desdichado". On trouve cependant, au XIX^e siècle, des éditions où manquent *Les Chimères* : le mélange des genres qui caractérise le livre heurte les habitudes de lecture et les conventions éditoriales de l'époque. Or, ce mélange manifeste, à l'échelle du livre, l'éclatement du sujet qui se donne à lire dans chacune de ses parties. L'affirmation sur laquelle s'ouvre "El Desdichado" - "Je suis" - engendre une série de définitions qui, par leur multiplicité même, aboutissent à la dissolution du "moi" poétique^{xlii}.

La question de l'identité au centre des *Chimères* a souvent été reliée à l'expérience biographique de la folie : Nerval a subi plusieurs internements pour crises nerveuses, et c'est depuis la clinique du docteur Blanche qu'il dirige la composition des *Filles du feu*. Mais le livre invite au contraire à considérer les "chimères" - le mot désigne les visions de la folie - du poète comme la métaphore d'une remise en cause proprement poétique de la logique discursive. La lettre-préface sur laquelle s'ouvrent *Les Filles du feu* est adressée à Alexandre Dumas, qui, dans un article paru dans *Le Mousquetaire* le 10 décembre 1853, faisait état de la folie de Nerval, décrit comme un guide entraînant le lecteur "dans le pays des chimères et des hallucinations"^{xliii}. La réponse de Nerval est explicite : "la dernière folie qui me restera probablement, ce sera de me croire poète : c'est à la critique de m'en guérir."^{xliv}

Les Chimères font voler en éclats la conception commune de l'individu comme entité rationnelle et souveraine. Le "moi" qui prend ici la parole est troué d'absence, traversé de voix passées et présentes qui ne se soumettent pas au principe de cohérence. Ce défaut de contours fixes n'est pas étranger au contexte historique dans lequel le sujet poétique se construit - ou se déconstruit : les révolutions avortées de 1830 et 1848, le

rétablissement de l'Empire consécutif au coup d'Etat de Louis-Napoléon Bonaparte, en 1851, engendrent un désenchantement auquel n'échappe pas Nerval. Ses oeuvres de jeunesse témoignent en effet d'un libéralisme patriotique^{xlv} que les désillusions politiques détournent peu à peu du réel. La poétique de l'inachèvement au centre de son oeuvre doit être mise en rapport avec un présent perçu comme un espace où l'engagement individuel et l'action de la poésie sont désormais impossibles. Au naufrage intérieur de la folie fait écho le naufrage historique.

Si les premiers mots du poème affirment avec force l'existence d'un sujet - "Je suis" -, leur effet est suspendu par le titre, à la troisième personne : "El Desdichado". Ce mot espagnol, couramment traduit par "le déshérité" (c'est, selon Michel Brix, l'*Ivanhoé* de Walter Scott qui impose ce sens en 1819), signifie en réalité "le malheureux". "Dés-hérité" ou "mal-heureux", le sujet se définit par un manque, qui renvoie au manque essentiel manifesté par la disjonction entre la première et la troisième personne. La convocation d'une langue étrangère dit l'étrangeté du rapport à soi-même, le clivage intime de l'identité - "je" et "il".

Le premier vers multiplie les caractérisations négatives du "moi". Il est "ténébreux" ; or, les ténèbres désignent une obscurité profonde et, dans le langage biblique, le domaine des âmes rejetées par Dieu. Le "ténébreux" est exclu hors de la communauté et hors de lui-même ; sa propre obscurité l'aveugle : les ténèbres désignent, dans le langage médical du XIX^e siècle, un obscurcissement de la vue, image de la nuit mentale - "la nuit du tombeau" (v. 5) - dans laquelle s'enferme le sujet. Mais "le ténébreux" constitue également une première référence intertextuelle : le Beau Ténébreux est le surnom donné à Amadis de Gaule, héros d'un roman de chevalerie espagnol du XIV^e siècle. Amadis, archétype du chevalier, se retire dans un ermitage lorsque sa dame le repousse : il est perçu, au XIX^e siècle, comme un personnage mélancolique proche des héros romantiques - et l'allusion littéraire annonce ainsi la "mélancolie" du vers 4.

A ce premier adjectif substantivé en succèdent deux autres - non coordonnés, si bien qu'au lieu d'accroître la netteté du portrait, ils morcellent l'image -, "le veuf" et "l'inconsolé". Avant de désigner un

individu dont le conjoint est mort, l'adjectif "veuf" dit le vide, la privation ; "inconsolé" suggère le caractère irréparable de ce deuil de soi-même, dans la mesure où le présent du verbe "être" en prolonge l'effet indéfiniment.

Le vers 2 propose une caractérisation du moi d'ordre apparemment référentiel : "Le prince d'Aquitaine à la tour abolie". Cette notation est à rapprocher, selon Michel Brix, d'un passage des lettres réunies sous le titre "Un roman à faire", dans lesquelles le narrateur se décrit comme un "pauvre et obscur descendant d'un châtelain du Périgord"^{xlvi}. L'allusion serait autobiographique : c'est à son ascendance paternelle que le poète ferait ici référence. Mais un châtelain "à la tour abolie" est avant tout un châtelain sans château, c'est-à-dire un être privé de cela même qui le définit ; l'image renvoie d'autre part à la féodalité médiévale, inscrivant la perte dans un passé lui-même aboli. Ce passé n'est pas seulement d'ordre historique : il est également poétique. L'Aquitaine est la terre des troubadours, poètes lyriques en langue d'oc qui introduisirent en Europe, aux XII^e et XIII^e siècles, la littérature de l'amour courtois. L'identité qui se construit ici est textuelle : le poète énumère les figures poétiques archétypales dans lesquelles il lui est désormais impossible de se reconnaître, dessinant en creux un vide poétique qui le condamne à la disparition.

Le mot "*étoile*", en italiques, constitue une autre citation : il renvoie, comme le note Michel Brix, aux personnages de *L'Etoile* et du *Destin* qui apparaissent dans le *Roman comique* de Scarron. Or, l'énonciateur des *Filles du feu* entreprend d'écrire la suite de ce roman du XVII^e siècle dans un texte intitulé "Le roman tragique", qui figure dans la lettre-préface du livre. Le narrateur du "Roman tragique", comédien, s'identifie à ses personnages, et notamment à Néron : "Oh! tenez, mes amis! j'ai eu un moment l'idée d'être vrai, d'être grand, de me faire immortel enfin, sur votre théâtre de planches et de toiles, et dans votre comédie d'oripeaux! (...) j'ai eu un moment (...) l'idée auguste enfin de brûler le théâtre et le public, et vous tous!"^{xlvii}. La seule vie digne d'être vécue ne peut l'être que sur scène, par la fiction - le présent historique ne permet, lui, ni d'être "grand" ni d'être "vrai". L'allusion intertextuelle au "Roman tragique" transporte cette problématique à l'intérieur du sonnet "El Desdichado" - qui porte d'ailleurs, sur un manuscrit, le titre "Le Destin". Le "je" poétique est une fiction

produite par un roman "tragique" qui réécrit un roman "comique". Son "étoile" n'est elle aussi que fiction, et fiction perdue : elle est "morte", inscrivant dans le texte la thématique courtoise de la dame inaccessible - à cette différence près que la poésie courtoise elle-même est incluse dans la perte.

L'image du "luth" - symbole du lyrisme au même titre, depuis la Pléiade, que la lyre - confirme la dimension métapoétique du sonnet : l'"étoile" (v. 3) et le "Soleil" (v. 4) n'existent que dans la fiction produite par le luth "constellé". De fait, le "*Soleil noir* de la *Mélancolie*" constitue une double référence poétique : à la gravure d'Albert Dürer intitulée *Melancholia*, qui a inspiré nombre de poèmes ; et à la description de cette gravure qui figure dans *Le Voyage en Orient*, texte publié par Nerval en 1851 : "Le soleil noir de la mélancolie, qui verse des rayons obscurs sur le front de l'ange rêveur d'Albert Dürer, se lève aussi parfois aux plaines lumineuses du Nil, comme sur les bords du Rhin, dans un froid paysage d'Allemagne"^{xlvi}. La mélancolie est un concept que se sont approprié les romantiques ; si le mot grec a un sens médical - il désigne la "bile noire" -, le mot français a d'abord un sens psychologique et appartient déjà au vocabulaire littéraire courtois : il renvoie à une tristesse profonde, voire à la folie et au délire, ce qu'enregistre sa spécialisation médicale au début du XIX^e siècle. Sujets autobiographique, psychologique et poétique convergent donc dans la "*Mélancolie*" du premier quatrain. Le "soleil noir" est un oxymore : ce qui obscurcit éclaire, la "chimère" est une illumination permettant d'accéder à la connaissance - preuve que la folie est ici métaphorique d'une logique poétique qui permet au sujet d'échapper à la rationalité asphyxiante dont se meurt le réel.

La "nuit du tombeau" prolonge l'obscurité paradoxale de ce soleil noir : le poète se construit son propre tombeau - le mot s'applique à une composition poétique en l'honneur d'un artiste disparu -, signe que le moi est mort, ou plutôt qu'il ne peut exister, dans le réel factice du Second Empire, que comme mort. Ce tombeau en convoque un autre, celui de Virgile : le "Pausilippe" (v. 6) est la montagne de Naples où est enterré le poète latin. Si ce dernier est le destinataire du second quatrain - "toi" -, c'est peut-être parce qu'il est le poète de la grandeur romaine : Virgile veut faire

des *Géorgiques* une épopée nationale qui soit pour les Romains l'équivalent de l'*Iliade* pour les Grecs. Mais le Second Empire n'est pas l'Empire romain, et le poète n'a plus qu'une place marginale dans la société du XIX^e siècle : Virgile constitue donc un modèle impossible ; nul ne peut "rend(re)" (v.6) au poète la grandeur dont l'histoire et la poésie sont désormais privées. Le tombeau poétique devient tombeau funéraire : si Virgile a pu dans le passé le "consol(er)", le poète des *Chimères* est maintenant "inconsolé", et son cœur est "désolé". Les trois termes constituent, dans ce contexte, une variation autour du mot latin *solus*, "seul" : "désoler", c'est, au sens étymologique, "dépeupler", "laisser seul". Le poète est abandonné par son modèle, dépossédé de la visée patriotique de la poésie antique dans un réel que le peuple a déserté. Le participe "désolé" s'oppose ainsi fortement à "consolé" - avec lequel il rime -, où se laisse entendre l'écho de *cum sole*, "avec le soleil" : au soleil qui illuminait la poésie de Virgile s'oppose désormais le "*Soleil noir* de la *Mélancolie*". La "*fleur*" qui plaisait tant à ce cœur maintenant désolé est, si l'on en croit une notation marginale figurant sur un manuscrit, "l'ancolie"^{xlix} : or, l'*ancolie* est, d'un point de vue phonétique, la *mélancolie* sans la noirceur (la première partie du mot est issue du grec *melas*, "noir"), le "Soleil noir" rendu à sa lumière première. Quant au "pampre" et à la "rose" (v. 8), ce sont des objets investis d'une forte charge poétique par la tradition lyrique : c'est à cette tradition que le poète fait ici ses adieux.

Le premier tercet transforme l'affirmation initiale - "Je suis" - en question : "Suis-je... ?". Les deux alternatives qui suivent - "Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ?" - achèvent de dissoudre l'identité du moi. Des rapports d'opposition unissent ces quatre noms : le dieu Amour, autre nom d'Eros, est engendré par le chaos primitif, et s'oppose en cela à Apollon-Phébus, dieu de la lumière et de l'harmonie. Quant à la famille des Lusignan, elle est liée à la légende de la fée Mélusine : lorsque doit mourir l'un des membres de cette famille seigneuriale, Mélusine pousse de grands cris depuis les tours du château. Lusignan est donc un personnage à la fois historique et légendaire ; de même, Biron, dont l'existence est historiquement attestée - le duc de Biron, accusé de conspiration contre Henri IV, fut condamné à avoir la tête tranchée - , apparaît dans *Les Filles*

du feu comme un personnage de chanson populaire : le narrateur de "Sylvie" cite les paroles de la "chanson de Biron"¹. Au mythe - Amour et Phébus - pourrait ainsi s'opposer la légende populaire - Lusignan et Biron. -, dans une multiplication des registres fictifs et des références culturelles. Comme l'écrit Shoshana Felman, la subjectivité apparaît dans ce poème "non plus comme un sens premier et référentiel, mais comme un sens figuré. (...) L'Origine du lyrisme n'est plus personnelle, mais culturelle, mythique, *textuelle*."^{li}

La "reine" (v. 10) pourrait être, selon une notation marginale sur un manuscrit, un avatar de la légendaire reine de Saba - à moins qu'elle ne renvoie à l'univers des contes, à l'instar de la "syrène" (v. 11). Celle-ci annonce l'identification du poète à Orphée, fondateur mythique du lyrisme : comme Orphée, elle envoûte par son chant ; comme lui encore, elle traverse une eau symbolique - elle "nage", tandis qu'il "travers(e) l'Achéron", l'un des fleuves des Enfers. Elle amorce ainsi la féminisation du moi qui s'opère dans le dernier tercet : le poète module "sur la lyre d'Orphée / Les soupirs de la sainte et les cris de la fée". Comme le note Jean-Claude Mathieu, le "je", "dans l'indétermination de son être actuel, se retourne vers le souvenir d'un chant antérieur, qui avait effacé la frontière des sexes"^{lii}. Le moi poétique se définit, dans les deux tercets, par des ressemblances multiples et contradictoires : à la fois Lusignan et Mélusine - il pousse "les cris de la fée" -, homme et femme, comédien et poète, réel et fictif, personnage toujours, le poète se caractérise en définitive par son aptitude à dire la subjectivité de tous. Le discours lyrique abolit l'individualité de son énonciateur, qui chante "sur la lyre d'Orphée", à côté de lui-même, en résonance avec tous les autres moi.

Mais cette universalité du chant, qui est un pouvoir, est évoquée au passé : le passé composé des deux tercets s'oppose au présent employé dans les quatrains. L'absence d'identité qu'implique idéalement le lyrisme a fait place au manque d'identité. Dès lors, si le poète a "deux fois vainqueur traversé l'Achéron" - ce qui revient à entrer au royaume des morts et à en ressortir -, ce n'est pas, comme Orphée, pour revivre, mais pour adopter de son vivant le discours d'un mort : il parle depuis "la nuit du tombeau". Au pouvoir orphique se substitue l'anticipation du néant.

TEXTE 6 : Guillaume Apollinaire, *Alcools*, "Nuit rhénane" (1913)

Mon verre est plein d'un vin trembleur comme une flamme
Ecoutez la chanson lente d'un batelier
Qui raconte avoir vu sous la lune sept femmes
Tordre leurs cheveux verts et longs jusqu'à leurs pieds

Debout chantez plus haut en dansant une ronde
Que je n'entende plus le chant du batelier
Et mettez près de moi toutes les filles blondes
Au regard immobile aux nattes repliées

Le Rhin le Rhin est ivre où les vignes se mirent
Tout l'or des nuits tombe en tremblant s'y refléter
La voix chante toujours à en râle-mourir
Ces fées aux cheveux verts qui incantent l'été

Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire

(*Oeuvres poétiques*, éd. de M. Adéma et M. Décaudin, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1965, p. 111)

COMMENTAIRE DU TEXTE 6

Alcools paraît en 1913. Le recueil constitue une autobiographie poétique, au sens où il rassemble des poèmes écrits entre 1898 et 1913 ; au sens, aussi, où il met en scène un "je" qui mêle souvenirs biographiques et fiction. Au seuil du livre, le poème "Zone" met en abyme le processus de transformation du matériau biographique à l'oeuvre dans *Alcools* : des instantanés du souvenir - au sens photographique du terme - s'y juxtaposent au présent, si bien qu'une logique spatiale s'y substitue à la logique chronologique qui ordonne habituellement le récit de souvenirs. Si les lieux évoqués - Paris, Marseille, Rome, Amsterdam ou Prague - renvoient de fait à l'expérience biographique, l'oscillation du poème entre le "je" et le "tu" montre que le "moi" passé est mis à distance par le "je" présent, mais aussi que ce "je" est perçu comme une instance multiple et contradictoire. "Je"

désigne en définitive un personnage de poète qui se construit de poème en poème.

"Nuit rhénane" inaugure la section du recueil intitulée "Rhénanes". Si ce titre fait allusion à un voyage effectué par Guillaume Apollinaire en Allemagne de septembre 1901 à mai 1902 - comme l'indiquent les dates qui figurent à la fin de la section -, le mot "Rhénane" résonne comme une caractérisation générique : de fait, le septième poème de la section est une "Rhénane d'automne". Il s'agit donc ici d'un voyage dans la poésie et dans la langue, le détour par le Rhin signifiant un *déplacement* poétique : une poésie neuve, qui implique l'oubli des repères anciens, se définit à l'écart. La thématique du vin et de l'ivresse à l'oeuvre dans le poème fait par ailleurs écho au titre *Alcools* : la poésie qu'Apollinaire expérimente dans ce recueil se réfléchit dans "Nuit rhénane", qui s'ouvre sur l'évocation du reflet "trembleur comme une flamme" du vin dans le verre. Le dernier poème de la section s'achève sur un identique vacillement de la vision : "Les femmes se signaient dans la nuit indécise" ("Les femmes"). Dans "Rhénanes", la poésie tremble et se brise, à l'image du "verre" dans lequel ce contexte métaphorique invite à reconnaître le "vers". "Nuit rhénane" est, de fait, un poème brisé : il est composé de treize alexandrins, ce qui en fait un sonnet amputé de son dernier vers. La mutation poétique passe, ici encore, par la rupture.

La "flamme" qui tremble dans le verre du poète prolonge l'image du feu développée dans le poème précédent, "Le brasier". La flamme y est symbole de régénération : "Voici le paquebot et ma vie renouvelée / Ses flammes sont immenses / (...) / Les flammes ont poussé sur moi comme des feuilles". Si le vin est "trembleur" - et non "tremblant" - c'est parce que sa vibration ardente est destinée à se propager, à se communiquer de proche en proche jusqu'à embraser la poésie. Cet embrasement régénérateur a pour premier effet de provoquer un dédoublement du "moi" poétique : le "je" qui apparaît dans le premier vers - "Mon verre" - fait place, dans le second, à un "il" : c'est désormais un "batelier" qui chante. La "chanson lente" que le poète enjoint aux lecteurs d'"écoute(r)" n'est donc pas la sienne - mais les

deux n'en font qu'une dans l'articulation du poème, si bien que l'énonciation poétique se caractérise d'emblée par son vacillement du "je" au "il".

Un "batelier" conduit un bateau. Or, dans "Le brasier", l'embrassement du "moi" poétique lui permet de renouer avec l'océan, espace mythique de la conquête du Nouveau Monde : "Voici ma vie renouvelée / De grands vaisseaux passent et repassent / Je trempe une fois encore mes mains dans l'Océan". Dans "Nuit rhénane", l'océan est remplacé, mais aussi annoncé, par le Rhin : le fleuve vaut moins comme élément référentiel que comme lieu de légendes - celles des "fées aux cheveux verts" ou de la Loreley -, c'est-à-dire comme lieu textuel. Mais le mot "bateau" renvoie aussi à l'ancien français *bastel*, "instrument d'escamoteur", si bien que le "batelier" convoque implicitement la figure du bateleur : le poète est un passeur, mais aussi un saltimbanque, acrobate et prestidigitateur à la fois - à l'image des "baladins" pourvus de "tambours" et de "cerceaux dorés" du poème "Saltimbanques" -, qui tire la poésie de son sanctuaire pour la transporter sur les places publiques, sous forme de "chanson" ou de "ronde".

Le batelier "raconte" une légende (v. 3) : le récit produit par cette figure du poète met en abyme le poème lui-même, dont les trois strophes et le vers final correspondent aux étapes d'une narration - celle de l'événement proprement énonciatif que constitue la transformation du chant. Celui-ci est "len(t)" dans la première strophe, et évoque des femmes aux "cheveux verts et longs jusqu'à leurs pieds" - la lenteur de la chanson s'associant à la longueur des "vers" dont les cheveux "verts" des fées laissent, à nouveau, entendre l'écho. À l'adjectif "verts", à la césure, répond le nom "pieds", à la rime : le jeu homonymique fait des "sept femmes" de la légende une figuration de la poésie en train de s'écrire, si bien que la "lune" à la lumière de laquelle les voit le batelier éclaire la "nuit" qui donne son titre au poème. Dans cette nuit poétique, les cheveux verts se "tord(ent)" et le verre se "bris(e)". Les fées à l'origine de cette distorsion poétique ressemblent étrangement à la Loreley, héroïne du cinquième poème de "Rhénanes", dont le vent "tor(d) (l)es cheveux déroulés". Cette "sorcière blonde" dont les yeux "tremblants" sont des "flammes" ("La Loreley") tombe dans le fleuve pour s'y être mirée, comme y "tombe en tremblant", pour s'y "refléter", tout "l'or des nuits" (v. 10). La fée incarne le rapport entre le réel et son reflet

poétique ; celui-ci n'est pas la simple image inversée de celui-là, mais son envers : entre le réel et sa figuration poétique se joue une mort symbolique - la Loreley se noie, la voix du batelier chante "à en râle-mourir" (v. 11) -, si bien que la poésie, reflet d'un réel aboli, devient la réalité même.

Cette sorcellerie poétique suscite l'effroi du poète dans la deuxième strophe : afin de ne plus "entend(re)" la chanson du batelier, il enjoint à un "vous" indéterminé - celui-là même qu'il sommait d'"écoute(r)" la chanson dans la première strophe - de "chante(r) plus haut". Un chant doit en couvrir un autre. La lutte entreprise est d'ordre vocal - la voix des danseurs de la "ronde" doit étouffer la voix singulière du batelier -, mais aussi d'ordre symbolique : la chute dans l'envers poétique du réel qu'incarnent les "sept femmes" aux cheveux verts est remplacée par le mouvement circulaire de la ronde populaire, que reflète la forme circulaire de la strophe - celle-ci reprend en effet l'une des deux rimes autour desquelles s'organise la première strophe, et répète le mot "batelier", créant un écho qui résonne comme un refrain. L'évocation des "filles blondes" répond par ailleurs terme à terme à celle des "sept femmes" de la première strophe : aux cheveux "verts et longs", image du mouvement linéaire de la poésie, s'opposent les "nattes repliées" des danseuses ; aux yeux pleins de reflets et de flammes de la Loreley, soeur poétique des sept fées, s'oppose le "regard immobile" des filles blondes - la mobilité se déplaçant de l'intérieur vers l'extérieur, dans le mouvement étourdissant de la ronde ; au chiffre "sept", investi par les contes d'une forte charge symbolique, s'oppose enfin l'adjectif indéfini "toutes" (v. 7). La deuxième strophe remplace ainsi la légende par le réel, le reflet poétique par son référent. Aussi les filles blondes sont-elles "près de moi" (v. 7), alors que les fées sont vues, par un autre, "sous la lune" (v. 3) : si l'objet de la poésie est lointain - comme le sont les fées -, c'est en définitive parce que le sujet poétique est loin de lui-même, parce qu'il n'accède à la parole qu'en s'incarnant dans un autre, saltimbanque ou batelier.

Mais si le chant des danseurs ne couvre pas celui du batelier - la "voix chante toujours" dans la troisième strophe -, le chant du batelier n'annule pas non plus, dans l'ordre de la valeur, celui des danseurs : la troisième strophe n'enregistre pas la victoire de l'un sur l'autre, mais leur

interaction. La logique du collage en vigueur dans *Alcools* aboutit ici à la tension harmonieuse des "fées" et des "filles", du légendaire et du prosaïque, de l'alexandrin classique et du refrain populaire. L'événement que constitue l'irruption du prosaïsme dans la deuxième strophe entraîne, dans la troisième, une transformation du chant initial : le "moi" s'y confond désormais avec "le Rhin", et cette fusion avec la nature, en le faisant accéder au registre du mythe, lui permet de se réappropriier le chant.

Le Rhin, en effet, est "ivre" : le "moi", grisé par le vin et la danse, se dilate jusqu'à englober le fleuve, l'ivresse désignant précisément cet effacement des frontières entre le moi et le non-moi. Alors que, dans le premier vers, les reflets se concentraient dans le verre, c'est désormais "tout l'or des nuits" qui se reflète dans le fleuve, dans un mouvement d'élargissement métonymique - les "vignes" pour le "vin", "l'or" pour la "flamme" - qui transpose la scène initiale, d'ordre strictement référentiel, dans le registre du mythe. Le "moi" se projette dans l'univers, si bien que la "voix" qui chante n'est plus celle du batelier, ni même celle du "je", mais, comme l'indique l'emploi de l'article défini, une voix sans ancrage. Cette voix qui chante "à en râle-mourir" est celle de la poésie : l'individu est mort à lui-même en accédant au mythe, et les voix des "fées aux cheveux verts" se mêlent désormais à la sienne. Elles "incantent l'été" : le verbe "incanter", formé à partir du latin *incantatio*, qui désigne des paroles magiques, renvoie au pouvoir d'enchantement de la poésie. Si "l'été" est la saison de la plénitude, et évoque dans cette mesure la maturation poétique dont les strophes du poème retracent les étapes, le mot fait aussi entendre l'écho de "Léthé". Or, le Léthé est le fleuve des Enfers dont les eaux procurent l'oubli : les âmes des morts y boivent pour oublier les circonstances de leur vie, tandis que les âmes destinées à une nouvelle existence terrestre y boivent pour perdre tout souvenir de la mort. Au Rhin légendaire se superpose donc le Léthé mythologique, et au vin, l'eau de l'oubli : le fleuve qui traverse le poème est celui de la poésie, où l'individu se noie pour renaître au mythe, où le réel "tombe" pour naître à son reflet. Le "râle" (v. 11), qui renvoie au bruit rauque de la respiration, dit que cette sorcellerie s'opère par le chant, et par un chant dissonant : l'"éclat de rire" du dernier vers rompt l'harmonie du sonnet, qui s'achève sur l'image des débris du verre - et du vers. Le "moi",

lui aussi, "s'est brisé", le poème agençant des éclats de subjectivité dans une mosaïque miroitante.

-
- ⁱ Michel Zinc, *La Subjectivité littéraire*, P.U.F., "Ecrivains", 1985.
- ⁱⁱ *Poèmes de l'infortune*, éd. de Jean Dufournet, "Poésie / Gallimard", 1986, p. 60.
- ⁱⁱⁱ *Ibid.*, p. 70.
- ^{iv} Texte daté du 26 mai 1871.
- ^v Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire*, Ed. Skira/Flammarion, 1969.
- ^{vi} Alfred de Musset, *Premières Poésies*, "Namouna".
- ^{vii} Dominique Combe, *Poésie et Récit, Une rhétorique des genres*, Corti, 1989, p. 162.
- ^{viii} Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, dite "deuxième lettre du voyant".
- ^{ix} Pierre Albouy, "Hugo ou le *Je éclaté*", *Mythographies*, Corti, 1976.
- ^x Victor Hugo, Préface à la première édition des *Odes et Ballades*, juin 1822.
- ^{xi} Charles Baudelaire, "Théophile Gautier", article paru dans la *Revue fantaisiste*, cité dans les *Oeuvres complètes*, Gallimard, "La Pléiade", Tome II, p. 152.
- ^{xii} Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, "Au lecteur".
- ^{xiii} Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, trad. fr., Le Seuil, "Poétique", 1986.
- ^{xiv} Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, Un Poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Petite Bibliothèque Payot, "Critique de la politique", 1979, p. 150.
- ^{xv} Ronsard, *Les Amours, Second Livre des Meslanges*, VI.
- ^{xvi} Arthur Rimbaud, Lettre à Georges Izambard, mai 1871, Edition du centenaire, p. 183.
- ^{xvii} Arthur Rimbaud, *Illuminations*, "Soir historique".
- ^{xviii} Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, janvier 1854.
- ^{xix} Paul Verlaine, article consacré à Baudelaire, *L'Art*, novembre-décembre 1865, cité dans les *Oeuvres complètes*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", p. 50.
- ^{xx} Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, XIII, "Les Veuves".
- ^{xxi} *Ibid.*, XII, "Les Foules".
- ^{xxii} *Ibid.*, XXXV, "Les Fenêtres".
- ^{xxiii} Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, XCI, "Les Petites Vieilles" ; CXVI, "Un Voyage à Cythère".
- ^{xxiv} Victor Hugo, Préface des *Contemplations*.
- ^{xxv} Saint-John Perse, *Eloges*, "Les Cloches".
- ^{xxvi} Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer*, "Alchimie du verbe".
- ^{xxvii} *Ibid.*
- ^{xxviii} Michel Serres, *Feux et Signaux de brume*, Zola, Grasset, 1975, p. 178-179.
- ^{xxix} Jules Laforgue, *Les Complaintes*, "Complainte des complaintes".
- ^{xxx} *Ibid.*, "A Paul Bourget".
- ^{xxxi} Henri Meschonnic, "Rhétorique et poétique de la catastrophe", *Politique du rythme, politique du sujet*, Ed. Verdier, Lagrasse, 1995, p. 444.
- ^{xxxii} Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, Corti, 1989.
- ^{xxxiii} Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, p. 359.
- ^{xxxiv} *Ibid.*
- ^{xxxv} Guillaume Apollinaire, *Alcools*, "Cortège".
- ^{xxxvi} Nathalie Dauvois, *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, PUF, "Etudes littéraires / Recto-Verso", 2000, p. 12.
- ^{xxxvii} *Ibid.*, p. 14.
- ^{xxxviii} Frank Lestringant, Préface à *L'Adolescence clémentine*, "Poésie / Gallimard", 1987, p. 14.
- ^{xxxix} N. Dauvois, *op. cit.*, p. 26.

^{xl} F. Lestringant, *op. cit.*, p. 337.

^{xli} *L'Adolescence clémentine*, édition citée, p. 253-254.

^{xlii} Sur la question de l'identité dans "El Desdichado", voir le commentaire magistral que Julia Kristeva propose de ce poème dans *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Gallimard, 1987, p. 151-182.

^{xliiii} *Les Filles du feu*, éd. de Michel Brix, Le Livre de Poche, 1999, p. 117.

^{xliiv} *Ibid.*, p. 128.

^{xlv} Voir à ce propos le livre de Paule Petitier, *Littérature et Idées politiques au XIXe siècle*, Nathan Université, 1996, p. 34-35.

^{xlvi} Gérard de Nerval, *Oeuvres complètes*, éd. dirigée par J. Guillaume et Cl. Pichois, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1984-1993, Tome I, p. 698.

^{xlvii} *Les Filles du feu*, édition citée, p. 124.

^{xlviii} Gérard de Nerval, *Oeuvres complètes*, Tome II, p. 301 ; cité par M. Brix.

^{xlix} Cité par M. Brix, édition citée, p. 412.

^l Pour plus de détails, se reporter à M. Brix, édition citée, p. 411-413.

^{li} Shoshana Felman, "Lyrisme et répétition", *Romantisme*, n°6, Flammarion, 1973.

^{lii} Jean-Claude Mathieu, "Le poète tardif : sujet lyrique et sujet éthique chez Jaccottet", *Le Sujet lyrique en question*, p. 207.

CHAPITRE 3

Les interlocuteurs

Un appel au dialogue

La poésie lyrique n'est pas le monologue narcissique auquel la réduit le cliché. Pas de poème qui ne soit adressé à quelqu'un :

Eternité, néant, passé, sombres abîmes,
Que faites-vous des jours que vous engloutissez ?
Parlez : nous rendrez-vous ces extases sublimes
Que vous nous ravissez ?ⁱ

La question du poète est destinée à rester sans réponse. Cela ne tient pas au caractère non anthropomorphe de l'éternité ou des sombres abîmes : on ne s'attend pas davantage à ce que la "mignonne" qu'interpelle l'ode de Ronsard prenne la parole. La jeune maîtresse et les sombres abîmes sont absents par l'écriture au même titre ; convoqués dans le non-lieu du poème, ils ne sont nulle part, présents seulement sur le mode du manque. Cette absence, qui ne se confond pas exactement avec le défaut d'existence du personnage fictif, est produite par la structure même du discours lyrique. N'admettant qu'une seule voix, ce discours ne peut accueillir qu'en creux la voix des interlocuteurs :

Oui, je suis le rêveur ; je suis le camarade
Des petites fleurs d'or du mur qui se dégrade,
Et l'interlocuteur des arbres et du vent.
Tout cela me connaît, voyez-vous. (...) ⁱⁱ

Le "oui" qui ouvre ce poème des *Contemplations* présente le discours du poète comme une réponse à une question inaudible : le discours du "vous" façonne celui du "je", qui rend compte de deux points de vue énonciatifs distincts selon un procédé proche du discours indirect libre.

Seule la voix du poète se fait entendre : du discours de l'interlocuteur, on ne peut appréhender, comme en écho, que l'effet qu'il produit.

ENCADRE 1 : Le discours rapporté

On distingue traditionnellement trois manières de rapporter des paroles ou (dans la fiction) des pensées : les discours direct, indirect, et indirect libre. Le premier reprend non seulement l'énoncé d'autrui, mais son acte d'énonciation ; le deuxième relève de la traduction ou de la paraphrase du discours d'autrui ; le troisième superpose deux instances d'énonciation (ou plus), celle qui cite et celle qui est citée, sans qu'on puisse délimiter de frontières exactes entre elles. Gérard Genette y ajoute le discours narrativisé (ou raconté), qui consiste à traiter le récit de paroles ou de pensées comme le récit d'un événement.

Lorsque le discours lyrique fait résonner d'autres voix que celle du poète, c'est dans le cadre d'un discours rapporté :

Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en silence ;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.

Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos :
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laisa tomber ces mots :

"Ô temps! suspends ton vol, et vous, heures propices!
Suspendez votre cours :
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours!"ⁱⁱⁱ

Le poète cède la parole à l'absente. Le discours de celle-ci, rapporté au style direct, rompt la trame du monologue. Il ne constitue pas pour autant

une réponse : non seulement ce discours n'est pas contemporain de celui du poète (le verbe introducteur est conjugué au passé simple), mais encore il s'adresse à un autre que lui (le temps). Le monologue de l'aimée s'imbrique dans celui de l'amant, scellant l'impossibilité du dialogue. Le silence de la scène remémorée n'est rompu que par la répétition du même : bruit des rameurs qui "frapp(ent) en cadence" les flots du lac, voix de l'aimée qui "frapp(e) les échos". Ces sons répétitifs semblent mettre en abyme l'absence de circulation de la parole : les mots "tomb(ent)", sans autre réponse que leur propre écho. Et c'est encore la répétition à l'infini des mêmes mots que le poète appelle de ses vœux à la fin du poème :

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
Tout dise : Ils ont aimé!

"Le Lac" fonctionne, de ce point de vue, comme une métaphore du discours lyrique : les voix s'y juxtaposent sans se répondre, prisonnières de la structure monologique du poème. Elles appellent cependant toutes une réponse : questions et injonctions scandent leur discours ("Regarde!", "t'en souvient-il ?", "Parlez", etc.), érigeant êtres et objets en interlocuteurs potentiels. Le poème de Lamartine transforme ainsi le réel en univers de langage : interpellé le temps, le lac ou les abîmes est une façon, pour le poète, de postuler la possibilité d'une réponse de leur part, et donc de modifier la qualité de leur silence (**MARGE 1**).

MARGE 1 : Pour une analyse détaillée de ce poème, voir Jean-Marie Gleize, *Poésie et Figuration*, p. 38-46.

Ce paradoxe est propre à la poésie lyrique dans son ensemble : bien que monologique, elle crée la fiction d'un univers de langage où tout - être humain, objet, entité abstraite - est sujet d'une parole potentielle. Interpellés, les personnages non humains accèdent au statut d'êtres de langage : la

matière s'anime, la transcendance s'incarne. Leur silence n'est plus celui du néant, mais celui des muets, dont il faut apprendre à déchiffrer le langage. Quant aux personnages humains, ils sont convoqués par l'emploi de la deuxième personne dans une relation d'échange à laquelle ils ne peuvent se soustraire. La poésie lyrique peut, en ce sens, se définir comme un appel au dialogue : le "je" est constamment tendu vers un "tu".

Tu et je

L'hypothèse selon laquelle le poème lyrique permet au lecteur d'être un autre pendant la durée de sa lecture doit, dans ces conditions, être complétée : s'il s'agit bien pour le lecteur "d'expérimenter pour ainsi dire de l'intérieur une possibilité d'identité complexe"^{iv}, cette expérience a pour cadre une interlocution. Le sujet auquel le poème invite le lecteur à s'identifier est "*tu et je* inséparablement"^v.

C'est, d'un point de vue linguistique, une évidence. "Je" n'existe que dans sa relation à "tu" :

La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la *personne*, car elle implique en réciprocité que je deviens *tu* dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par *je*. (...)

Ainsi tombent les vieilles antinomies du "moi" et de l'"autre", de l'individu et de la société. (...) C'est dans une réalité dialectique englobant les deux termes et les définissant par relation mutuelle qu'on découvre le fondement linguistique de la subjectivité.^{vi}

On ne peut, en définitive, répondre à la question "qui suis-je ?" qu'en définissant le lieu d'où *je* parle et la personne à qui *je* parle. Le lecteur qui s'identifie au "je" lyrique fait donc l'expérience d'une intersubjectivité - non seulement au sens où ce "je" englobe tous les sujets (voir le chapitre 2), mais aussi parce qu'il se construit par rapport à un "tu". La pragmatique a souligné le fait qu'un sujet ne s'adresse pas à tous ses interlocuteurs de la même façon : la position respective de chacun des partenaires du dialogue

dans la hiérarchie sociale, l'effet que le sujet cherche à produire sur son interlocuteur, le savoir implicite qu'ils partagent déterminent les modalités de la prise de parole - et, par conséquent, la manière dont le "je" se définit.

ENCADRE 2 : la pragmatique

La pragmatique considère non seulement le contenu d'un énoncé mais sa valeur d'acte de langage, et son rôle dans l'interaction verbale. Elle part du principe que les interlocuteurs cherchent à "agir les uns sur les autres", et se différencie en cela du point de vue strictement syntaxique, qui consiste à déterminer les règles permettant de construire des phrases ou des formules correctes, ou de la sémantique, qui s'intéresse à l'interprétation de ces phrases et de ces formules (Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Le Seuil, 1972, p. 423). Pour des exemples d'approche pragmatique des textes littéraires, on pourra notamment se reporter au chapitre sur "L'ironie" dans *Stylistique de la prose*, d'Anne Herschberg Pierrot (Belin, "Lettres Belin Sup", 1993), et à *Pragmatique pour le discours littéraire*, de Dominique Maingueneau (Bordas, 1990).

Certes, l'application aux textes littéraires de catégories linguistiques élaborées à partir de l'analyse de dialogues réels ne va pas de soi. Si les rapports qui s'établissent entre l'auteur et son public constituent une situation d'échange réelle qui rentre de plein droit dans le champ de la pragmatique (l'auteur élabore des stratégies énonciatives et éditoriales visant à produire un certain effet sur un certain public), le "je" lyrique et ses allocutaires sont, eux, des êtres de papier. Mais, dans la mesure où la poésie lyrique se définit comme lieu d'expérimentation de la parole subjective, elle légitime - voire nécessite - une approche linguistique de ce type.

Le lecteur de poésie lyrique est donc amené à faire sien le discours qu'un "je" adresse à un "tu", et à faire ainsi l'expérience d'une identité façonnée par cette intersubjectivité même.

Abstraction de la deuxième personne

Comme le pronom "je", le pronom "tu" est une instance de discours. Il n'a pas de référent constant : chaque "tu" correspond à un être unique, à savoir l'individu auquel "je" s'adresse en lui disant "tu".

Cette symétrie apparente entre les pronoms personnels de la première et de la deuxième personnes peut faire naître une hypothèse séduisante : de même qu'elle invite chaque lecteur à prendre le "je" lyrique pour le sien - pour, en dernière analyse, lui faire prendre conscience de son universalité -, la poésie lyrique inciterait le lecteur - dans le même but et avec les mêmes conséquences - à donner au "tu" un référent dans sa propre vie.

Mais cette hypothèse néglige une dissymétrie majeure dans le fonctionnement des deux pronoms "je" et "tu" : la polarité des personnes

... ne signifie pas égalité ni symétrie : "ego" a toujours une position de transcendance à l'égard de *tu* ; néanmoins, aucun des deux termes ne se conçoit sans l'autre ; ils sont complémentaires, mais selon une opposition "intérieur / extérieur", et en même temps ils sont réversibles. Qu'on cherche à cela un parallèle ; on n'en trouvera pas. Unique est la condition de l'homme dans le langage.^{vii}

S'identifier au "je" de l'ode de Ronsard relève, on l'a vu, d'un processus linguistique : un sujet, replié sur lui-même dans l'acte de lecture, découvre un "je" sans origine qui, dans ces conditions, ne peut désigner que lui-même. Mais prêter à la jeune maîtresse à laquelle s'adresse le poète le nom ou la physionomie d'un être familier est un jeu purement arbitraire : le "je" ne peut renvoyer qu'au lecteur, puisqu'il est seul à être là ; mais le "tu" peut désigner n'importe qui, puisque personne d'autre n'est là. En l'absence de tout interlocuteur réel, aucune nécessité linguistique ne légitime l'identification de la deuxième personne à tel individu plutôt qu'à tel autre. La jeune maîtresse que représente l'ode de Ronsard n'a pas de visage : sa "beauté" et sa "jeunesse" sont affirmées sans être décrites, et se prêtent si bien à toutes les identifications qu'elles n'en autorisent aucune.

Le "tu" du poème lyrique est, en réalité, une abstraction : c'est une représentation de l'altérité à l'état pur, sans laquelle le "je" ne peut exister ni son discours prendre sens - "je ne parle qu'à toi, mon absente, ma terre..." (Philippe Jaccottet, *L'Effraie*, III).

Mise à distance du moi

C'est pourquoi "le *tu*, dans la poésie lyrique, peut toujours signifier simultanément aussi bien le discours à soi-même du *je* lyrique que le discours adressé à un destinataire"^{viii}. Si le lecteur prête voix et donne corps au "je" lyrique, le "tu" est destiné à rester virtuel, forme en creux autour de laquelle se construit le discours, mais que le cadre monologique du poème ne permet pas d'actualiser. Cette dissymétrie entre l'actualité du "je" et l'inactualité du "tu" crée les conditions d'une expérience radicale de la solitude : le "tu" est au centre du discours, dans l'inflexion de la voix, dans la flexion des verbes, et cependant irrémédiablement absent, amenant le sujet à découvrir que l'altérité est d'abord en lui-même - dans la structure du langage et de la conscience de soi. Le "tu" du poème lyrique peut, en ce sens, être lu *aussi* comme une mise à distance du "je". Le poème de Philippe Jaccottet intitulé "Portovenere" en fait un "écho" du moi - reprenant d'ailleurs ainsi l'image qu'emploie Emile Benveniste pour désigner le "tu" ("*je* pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à "moi", devient mon écho auquel je dis *tu* et qui me dit *tu*."^{ix}) :

La mer est de nouveau obscure. Tu comprends,
c'est la dernière nuit. Mais qui vais-je appelant ?
Hors l'écho, je ne parle à personne, à personne.^x

La nécessité de s'entendre dire "tu", de recevoir une réponse de la part de son interlocuteur, n'est pas d'ordre psychologique : c'est le statut même de sujet du locuteur qui est en jeu. Est sujet celui auquel autrui reconnaît cette qualité en lui parlant ; aussi la poésie lyrique, qui est une poésie du sujet, résonne-t-elle constamment d'appels au dialogue, alors même qu'elle est, structurellement, monologique. Henri Michaux déplie ce paradoxe dans le recueil intitulé *Poteaux d'angle*. Un "je" anonyme s'y

adresse à un "tu", anonyme lui aussi, et tourne en dérision le désir de ce dernier de "communiquer" - désir duquel relève pourtant l'inscription d'un "tu" au centre de son propre discours. "Tu" est, ici encore, un double de "je" :

Communiquer ? Toi aussi tu voudrais communiquer ?
Communiquer quoi ? tes remblais ? - la même erreur toujours.
Vos remblais les uns les autres ?
Tu n'es pas encore assez intime avec toi, malheureux, pour avoir
à communiquer.^{xi}

Communiquer, c'est transmettre un savoir à autrui, partager avec lui une expérience, moins pour l'instruire que pour s'approprier soi-même cette expérience et ce savoir : "je" se construit dans sa relation à "tu". Cette idée de construction, de chantier intime, est suggérée par l'image du "remblai" : un remblai est un travail de terrassement qui a pour fonction de combler une cavité ou de faire une levée. "Communiquer (ses) remblais", c'est donc se présenter à l'autre avec le moins de trous possible - colmaté, refermé, barricadé en soi. C'est, aux yeux du poète, une "erreur" : le "je" ne peut se construire seul. Pour "communiquer", il faut au contraire devenir d'abord "intime" avec soi-même, c'est-à-dire approfondir la béance intérieure, creuser les failles : l'intime est ce qui est au plus profond (l'adjectif est issu du superlatif du mot latin signifiant "intérieur"). Mais ce travail de creusement implique déjà l'autre : "je" se scinde pour se connaître, et invite le lecteur à reconnaître en lui-même cette scission, cette fêlure.

Le lecteur

Les poèmes adressés au lecteur rompent apparemment ce dialogue entre soi et soi. Le "tu" semble, par exception, pouvoir s'actualiser : la situation énonciative invite en effet le lecteur qui tient le livre entre ses mains à se reconnaître dans le "lecteur" qu'interpelle le poète. Ceux qui lisent *Les Fleurs du mal* ne peuvent manquer de se sentir visés par les deux derniers vers du poème liminaire, "Au lecteur" :

Tu le connais, lecteur, ce monstre indélicat,

- Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!^{xii}

Cependant, la structure énonciative de ce poème n'est pas différente de celle des autres poèmes lyriques : le "je" qui y parle est une instance virtuelle que seul le lecteur peut actualiser. Celui-ci est donc écartelé entre les deux pôles de la communication - position énonciative inconfortable s'il en est.

Les choses sont, en réalité, plus simples, pour peu qu'on distingue l'allocutaire du discours de son destinataire. Si l'allocutaire est celui à qui le discours s'adresse à la deuxième personne, le destinataire est celui sur qui le discours cherche à produire un effet. Dans une situation d'interlocution réelle, ces deux instances linguistiques ne se confondent pas nécessairement : on peut s'adresser à quelqu'un dans le but d'être entendu et compris d'un tiers assistant au dialogue. Dans la situation d'interlocution fictive instaurée par le poème, ces deux instances sont nécessairement disjointes : l'allocutaire est une instance textuelle, tandis que le destinataire est une instance extra-textuelle, impliquée dans le contexte social et politique de la publication. Ce destinataire est, en dernière instance, le public ou une partie de celui-ci.

Le poème "Au lecteur" de Charles Baudelaire prend le lecteur pour allocutaire : il s'adresse à lui à la deuxième personne. Mais il s'agit, dans ce cas, d'un personnage de lecteur, instance virtuelle qui ne se confond avec aucun lecteur réel en particulier (nous savons bien que ce n'est pas à nous personnellement que s'adresse l'énonciateur des *Fleurs du mal*). Le lecteur est aussi le destinataire du poème, dans la mesure où il est le destinataire ultime de tous les textes littéraires. Mais il s'agit alors du lecteur réel, c'est-à-dire de celui qui est impliqué dans la réception (**MARGE 2**) de l'oeuvre.

MARGE 2 : Réception

On pourra se reporter à la théorie de la réception des oeuvres littéraires que Hans Robert Jauss a développée dans *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr., Gallimard, "Tel", 1978.

Le lecteur réel, interpellé tout d'abord par la deuxième personne ("Tu le connais, lecteur"), est amené, au vers suivant, à se dissocier du "tu" pour s'identifier au "je". La répétition de l'adjectif possessif de la première personne ("mon semblable, - mon frère!"), qui constitue la première apparition du "je" dans le poème (jusque-là, on ne trouve qu'un "nous" qui englobe poète et lecteur sans les différencier), invite doublement le lecteur à prendre le "je" du poète pour le sien : sur le plan de l'énonciation, d'une part, dans la mesure où ce "je" sans origine fait écho au "je" du lecteur ; sur le plan de l'énoncé, d'autre part, puisque le poète, mettant comme en abyme la situation de communication dans laquelle se trouve impliqué le lecteur qui tient le livre entre ses mains, présente le personnage du "lecteur" comme un double de lui-même - son "semblable", son "frère".

L'adresse au "lecteur" n'a en définitive pas d'autre but, au seuil du recueil, que d'impliquer le lecteur réel dans la situation d'énonciation poétique. Attiré dans un dialogue par le "tu", puis détourné vers le "je", ce dernier comprend que la lecture des *Fleurs du mal* ne peut être passive : le recueil exige de lui qu'il réénonce le discours poétique. Le poème liminaire "Au lecteur" peut, à cet égard, être considéré comme une sorte de mode d'emploi du recueil : il représente, à l'intention du lecteur réel, un personnage de lecteur qui met en abyme son propre rapport au texte.

Le poème liminaire des *Regrets* de Du Bellay, "Ad lectorem", met en place un dispositif également complexe :

Ce petit livre que nous t'offrons aujourd'hui, lecteur, sa saveur est à la fois celle du fiel et du miel, au sel mêlés. S'il doit être agréable à ton palais, viens ici en convive : le repas a été préparé pour toi. S'il te déplaît, éloigne-toi, je te prie : c'est que le repas ne t'était pas destiné.^{xiii}

L'apostrophe au "lecteur" semble convoquer le lecteur réel dans un dialogue. Mais, aussitôt, le système conditionnel rompt le tête-à-tête du poète et du lecteur : celui-ci n'est plus considéré dans sa singularité, mais pris dans la foule du public - il peut être de ceux qui trouvent le livre "agréable" ou de ceux à qui il "déplaît". Le public considéré est, en outre, un

public à venir : il faut avoir lu le livre pour savoir dans quelle catégorie de lecteurs se ranger (ce que manifeste l'emploi de la périphrase du futur : "s'il doit être agréable"), alors que le lecteur réel vient d'ouvrir le livre et en découvre les premiers vers. Le "lecteur" auquel s'adresse le poète est ainsi renvoyé à sa virtualité : sa représentation au seuil du recueil a pour fonction d'indiquer au lecteur réel quel mode de lecture adopter.

Cette lecture est d'ordre gustatif : le livre est comparé à un "repas" et les lecteurs à des "convive(s)". Or, la "saveur" que ces derniers sont invités à goûter est d'abord celle des mots - c'est-à-dire celle dont le "palais" du lecteur réel est en train de faire l'expérience : le "fiel" et le "miel" renvoient bien sûr à la satire (**MARGE 3**) et à l'élégie (**MARGE 4**) qui structurent le recueil, mais la paronomase (**MARGE 5**) (qui existe aussi, en latin, entre *fellis* et *mellis*) et l'allitération (**MARGE 6**) en "m" et en "l" (qui se donne à entendre aussi bien dans le "miel" au "sel mêl(é)" que dans la formule latine *felisque simul, simulque mellis*) attirent l'attention sur la matière même du langage, sur sa densité sonore. Le "repas" poétique annoncé a déjà commencé, avec le lecteur réel pour seul convive : c'est dans sa bouche que se mêlent les sonorités du "fiel" et du "miel", et la métaphore culinaire n'a d'autre but que de lui faire comprendre que la lecture à laquelle il est invité est un échange entre le son et le sens, entre le concret de la langue et l'abstraction des concepts. La représentation du "lecteur" au seuil du recueil est, dans *Les Regrets* aussi, une mise en abyme de la position de lecture que le poète souhaite voir ses lecteurs adopter - position active, puisqu'elle passe par l'appropriation de la langue du poète.

MARGE 3 : Satire

Le mot est issu du latin *satira*, "macédoine de légumes", puis, en littérature, "pièce de genres mélangés". Dans la littérature latine, il désigne d'abord une pièce dramatique à portée morale où se mêlent les vers, la musique et la danse ; puis, un poème qui attaque les ridicules des contemporains de son auteur. Par extension, il renvoie, dans la littérature française, aussi bien à un écrit mêlant prose et vers qu'à un discours s'attaquant à quelqu'un ou à quelque chose en s'en moquant.

MARGE 4 : Elégie

Le mot est issu du grec *elegos*, "chant de deuil". Il désigne d'abord un poème grec ou latin composé de distiques - unités formées d'un hexamètre et d'un pentamètre - dont la tonalité est mélancolique. Par extension, il s'emploie à propos d'une oeuvre poétique fondée sur la plainte.

MARGE 5 : Paronomase

Selon Pierre Fontanier, elle "réunit dans la même phrase des mots dont le son est à peu près le même, mais le sens tout-à-fait différent" (*Les Figures du discours*, Flammarion, "Champs", 1977, p. 347).

MARGE 6 : Allitération

Répétition de phonèmes consonantiques.

Si le personnage du lecteur a pour fonction d'indiquer au lecteur réel le mode d'emploi du recueil au seuil duquel il se tient, ce n'est donc pas au moyen d'une série de prescriptions à la deuxième personne : le poème est "une parole qui agit sur les modes de sentir et de penser, transformant son rapport et les rapports de tous avec le langage, donc avec eux-mêmes et avec les autres"^{xiv}. Cette transformation énonciative, et par conséquent éthique et politique, résulte de l'expérimentation d'un langage, non de l'application de préceptes : le lecteur doit, pour en bénéficier, se faire le sujet de "l'activité du poème"^{xv}.

La dédicace

"Tu" est une abstraction. Il existe cependant des cas où la deuxième personne est clairement identifiée : le poème semble alors isoler un destinataire singulier dans la foule des lecteurs. C'est le cas des poèmes comportant, en exergue, dans leur titre ou dans les premiers vers, une dédicace.

A la différence du "lecteur" auquel s'adressent nombre de poèmes, le dédicataire est pourvu d'un nom propre. Ce nom, parce qu'il renvoie à un individu unique et le plus souvent bien réel, semble désigner un lecteur privilégié, pour qui le texte serait écrit et qui serait donc particulièrement apte à en saisir la part d'implicite. Le lecteur peut, dans ces conditions, se croire expulsé de la situation de communication instaurée par le texte.

La dédicace est une pratique ancienne : elle date de l'époque où les poètes dépendaient économiquement des mécènes. Sa forme classique est celle de l'"épître élogieuse"^{xvi} où le poète vante les mérites du seigneur dont il veut obtenir la protection et les subsides. Ce geste d'hommage ouvre le texte à la réalité extra-textuelle : il l'inscrit explicitement dans un contexte social et politique.

Cette dépendance des poètes et de la création poétique à l'égard du pouvoir n'est jamais allée de soi. Ainsi, lorsque le poète des *Regrets* affirme qu'il n'écrit plus de haute poésie (la fureur poétique qui l'anime désormais est "basse"^{xvii}) parce que le Prince ne lui en commande pas, il adopte un discours ambivalent :

Ce pendant que la court mes ouvrages lisoit,
Et que la soeur du Roy, l'unique Marguerite,
Me faisant plus d'honneur que n'estoit mon merite,
De son bel oeil divin mes vers favorisoit,

Une fureur d'esprit au ciel me conduisoit
(...).

Ores je suis muet (...).^{xviii}

Le poète des *Regrets* se plaint de l'inconséquence des Grands, et lui attribue la perte de son inspiration ; mais il revendique en même temps son désintéressement, cherchant à "mettre en relief le caractère strictement personnel d'une poésie dont la pratique est la seule récompense"^{xix}. Dans ces conditions, les dédicaces aux grands personnages que comporte le recueil n'élisent pas un destinataire privilégié, mais satisfont à une nécessité sociale reconnue comme telle. Ainsi, l'épître "A Monsieur d'Avanson" dédie l'ensemble du recueil à ce grand seigneur "seul entre tous" :

Or si mes vers meritent qu'on les loüe
Ou qu'on les blasme, à vous seul entre tous
Je m'en rapporte icy, car c'est à vous,
A vous, Seigneur, à qui seul je les voüe (...).^{xx}

Mais l'épître suit immédiatement le poème "Ad lectorem", qui atténue par avance la portée de cette dédicace : le court poème en latin qui ouvre le recueil désigne en effet le lecteur sensible à la saveur du "fiel" et du "miel" comme le véritable destinataire du livre - "le repas a été préparé pour toi". L'épître, d'autre part, ne satisfait aux conventions de l'éloge que dans son titre et dans ses six dernières strophes ; les vingt-et-une autres strophes, d'où toute mention du dédicataire est absente, développent l'idée en germe dans le poème précédent : l'originalité du "regret" réside dans le fait qu'il participe du plaisir et de la douleur.

Les six dernières strophes procèdent, en outre, à une mise en abyme du lien de dépendance que manifeste la dédicace : le poète espère que son livre sera "autant (...) agreable" à M. d'Avanson que le "service" de ce dernier a été "agreable" au roi - qui l'a nommé ambassadeur pour le récompenser. Si Du Bellay place ainsi son interlocuteur dans la position flatteuse du roi, il rappelle aussi au lecteur qu'il remplit, en dédiant son recueil à un grand seigneur, une obligation sociale à laquelle nul ne peut échapper.

Le rapport au pouvoir

Le lecteur est, en définitive, le véritable destinataire de ce jeu de décodage : les dédicaces établissent, à son intention, la nature des rapports qu'entretient le livre avec la société.

C'est pourquoi la plupart des poèmes des *Regrets* sont dédiés, non à de grands seigneurs, mais à des poètes. En dédiant ses textes à des pairs, Du Bellay laisse entendre à ses lecteurs qu'il refuse toute obédience au pouvoir : c'est à ses frères en poésie, et donc sans attendre aucun avantage matériel en retour, qu'il adresse presque toutes les dédicaces. Comme pour confirmer que le lecteur est son véritable destinataire, Du Bellay détache, dans une

certaine mesure, les noms propres des individus qu'ils désignent dans la réalité : comme le montre Floyd Gray^{xxi}, les noms des dédicataires sont incorporés au tissu phonique du poème, et c'est leur matériau sonore autant - sinon plus - que la personnalité de celui qu'ils désignent qui motive le discours poétique. Ainsi, un sonnet sur l'âge d'or est adressé à Dorat (CLXXIX), un autre, sur la "douce ardeur", à Melin, dont le nom évoque le miel (CLXXVIII).

Trois siècles plus tard, les *Odes et Ballades* de Victor Hugo inaugurent une pratique de la dédicace qui prend le contre-pied de la pratique sociale antérieure à la Révolution. Loin de solliciter faveur ou protection, les poèmes dédiés aux "grands" de ce monde avertissent ceux-ci de leur imminente déchéance ou saluent la mémoire de ceux qui, déjà, sont déchus. Des deux odes dédiées à des rois, l'une met les "rois de l'Europe" en garde contre le "tigre populaire" qui les menace, et l'autre rend hommage à un roi exilé^{xxii}. La plupart des autres dédicaces sont adressées à des proches ou à des artistes - manière de signifier que la Révolution française a aboli l'obédience des poètes au pouvoir monarchique.

Renouvelant le jeu onomastique que proposent *Les Regrets*, Hugo tend, dans ses oeuvres poétiques, à vider peu à peu le nom des dédicataires de tout contenu personnel : le peintre Louis Boulanger, nommé en toutes lettres dans les *Odes et Ballades* et *Les Orientales*, n'est plus désigné que par ses initiales dans les recueils suivants ("A M. Louis B." dans *Les Feuilles d'automne* ; "A Louis B." dans *Les Chants du crépuscule*, *Les Voix intérieures* et *Les Rayons et les Ombres*), ce qui fait de lui le double poétique de la musicienne Louise Bertin, désignée dans les mêmes recueils par des initiales quasi identiques ("A Mademoiselle Louise B." dans *Les Feuilles d'automne*, *Les Chants du crépuscule*, *Les Voix intérieures*, *Les Rayons et les Ombres* et *Les Contemplations*). Le peintre et la musicienne, dédicataires les plus fréquents de Hugo, sont ainsi présentés comme interchangeable : ils n'ont plus de nom de famille, et leurs prénoms font d'eux des jumeaux. Tout se passe comme si la poésie lyrique ne pouvait avoir pour interlocuteur qu'une instance anonyme.

L'amante

L'absence de nom de famille caractérise une autre catégorie d'interlocuteurs poétiques : les personnages féminins auxquels sont consacrés nombre de recueils de poésie amoureuse. Marie, Hélène, Elsa... Tous ces personnages n'ont qu'un prénom.

Certains exégètes n'ont pas manqué d'identifier les femmes réelles qui, selon eux, auraient servi de modèles à ces personnages - et ont ainsi "rendu" à ces derniers un nom de famille que les poèmes ne leur donnent pas. "Hélène", dont le nom est au centre des *Sonnets pour Hélène* de Ronsard (1578), désignerait Hélène de Surgères, une fille d'honneur de Catherine de Médicis. "Marie", personnage qui apparaît pour la première fois dans la *Continuation des Amours* de Ronsard (1555), serait une jeune paysanne de Bourgueil, dont l'humble origine expliquerait seule l'effacement de son nom de famille. "Elsa", dont le nom a été chanté par Louis Aragon, ne serait autre que l'écrivain Elsa Triolet.

Certes, Hélène de Surgères et Elsa Triolet ont existé, et l'on sait que Ronsard a connu la première et que Louis Aragon a partagé la vie de la seconde. De l'existence de Marie, on est moins sûr. Les dates d'écriture et de publication des recueils correspondent aux dates auxquelles ces femmes sont entrées dans la vie des deux poètes. Mais il n'en reste pas moins que les poèmes dissocient leurs prénoms de leurs noms ; l'individualisation que provoque le nom propre n'a pas lieu. Et lorsque, par exception, un nom propre apparaît - c'est le cas, on l'a vu, dans le sixième poème du *Second Livre des sonnets pour Hélène* -, c'est dans un contexte qui réactive son matériau sonore et graphique aux dépens de sa fonction d'identification : "Voilà comme de nom, d'effet tu es aussi / LE RE DES GENEREUX, Elène de Surgères".

Donner un nom de famille à ces personnages revient donc à annuler le travail du poème, qui bloque toute référence à un individu réel. C'est d'autant plus vrai lorsque les poèmes n'accordent pas même un prénom à l'aimée. La jeune "maîtresse" à qui Ronsard dédie son ode ("Mignonne, allons voir si la rose...") n'apparaît dans le poème que sous la forme d'un "vous" ; on l'a cependant identifiée à Cassandre Salviati, fille d'un banquier florentin, sur la foi des dates et parce que, dans la cour du château des

Salviati, il y aurait eu un rosier grimpant qui aurait inspiré Ronsard. C'est oublier qu'il y a des rosiers dans presque tous les jardins, que la beauté éphémère des roses est un *topos* poétique au XVI^e siècle, et, surtout, que le poème ne nomme ni les personnages ni les lieux.

De même, l'absente du "Lac" serait Julie Charles, une jeune femme que Lamartine a rencontrée aux eaux d'Aix en 1816 ; cela, parce que le poème a été achevé en septembre 1817 à Aix, où Lamartine a attendu en vain que Julie Charles le rejoigne. Le titre qui figure sur le manuscrit, "L'ode au lac du Bourget", irait dans le même sens, puisqu'Aix-les-Bains se situe sur la rive orientale de ce lac. Mais, là encore, c'est faire peu de cas du fait que Lamartine a modifié le titre du poème : la suppression du nom du Bourget manifeste sa volonté de suspendre toute visée référentielle (**MARGE 7**) - "Le Lac" désigne n'importe quel lac. D'autre part, l'aimée n'est pas même désignée comme une femme, mais comme une "voix" : "Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère / Laissa tomber ces mots (...)".

MARGE 7 : Fonction référentielle

Voir l'encadré du chapitre 5 portant sur les fonctions du langage.

Hélène, Marie, Elsa

Les rapports qui lient les personnages d'amoureuses à telle ou telle femme réelle peuvent émouvoir l'auteur des poèmes, mais n'ont, en réalité, que peu d'intérêt pour le lecteur. D'Hélène de Surgères ou de Julie Charles, ce dernier ne connaît que le reflet incertain qu'en offrent les textes ; ces femmes n'existent pour lui qu'en tant qu'objets littéraires. Aussi la recherche des "sources" aboutit-elle paradoxalement à la construction de doubles fictifs des personnages, eux-mêmes fictifs, que les poèmes mettent en scène.

Les poèmes à Hélène, à Marie ou à Elsa s'inscrivent dans une structure énonciative inaugurée par Pétrarque dans le *Canzoniere* qui regroupe les poèmes à Laure. Dissocié de tout nom de famille, le prénom

prend sens selon un code fixé par la tradition poétique : il désigne l'amante absente (perdue, morte, ou inaccessible dans son altérité même) et inscrit ainsi le texte dans l'immense intertexte de la poésie amoureuse. Le nom de l'aimée est le support énonciatif d'un discours amoureux qui excède largement le cadre de l'expérience personnelle : "Marie" est l'anagramme d'"aimer" (Ronsard, *Continuation des Amours*, VII).

Dans une conférence intitulée "L'Evidence poétique", prononcée à Londres le 24 juin 1936 à l'occasion de l'Exposition surréaliste, Paul Eluard explique que le poète est "celui qui inspire" le lecteur "bien plus que celui qui est inspiré" :

Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé. Leur principale qualité est non pas, je le répète, d'invoquer, mais d'inspirer. Tant de poèmes d'amour sans objet réuniront, un beau jour, des amants. On rêve sur un poème comme on rêve sur un être. La compréhension, comme le désir, comme la haine, est faite de rapports entre la chose à comprendre et les autres, comprises ou incomprises.

La mémoire du poète, "ardente", se consume dans le poème : le souvenir fait place à la création, "délire sans passé". Aussi n'est-ce pas en amont, dans l'expérience de l'auteur, qu'il faut chercher la signification des poèmes d'amour, mais en aval, dans l'effet qu'ils tendent à produire sur les lecteurs. Le "nous" des amants ne se referme pas sur une singularité : il contient en creux l'humanité tout entière, invitant les lecteurs à inventer une communauté neuve, fondée sur un usage du langage qui exclut toute hiérarchie dans les rapports humains. Le poème devient ainsi un lieu d'échange - "non par substitution du "nous" au "je", mais par constitution de l'espace "entre nous", comme si tout vrai lyrisme était dialogique"^{xxiii}.

La destinataire des poèmes d'amour se confond alors avec la poésie même - ou avec son avatar, la Muse -, puisqu'elle a pour fonction de désorienter le langage usuel, d'en annuler les normes et les procédures. Le titre du recueil de Louis Aragon *Le Fou d'Elsa* compare implicitement le langage du poète amoureux à celui du "fou" ; comme le bouffon du roi, le

sujet en proie à l'amour fou parle hors des codes, contre les conventions, faisant ainsi surgir une vérité indicible dans le cadre du langage usuel :

Et si pourtant l'on a mémoire un jour ou l'autre que je fus
Disant ce nom qui n'est que d'elle et qui me trouble dans mon
âme
Qu'on daigne alors selon mon coeur me laisser être un anonyme
A son parage à son passage et qu'il soit dit que c'était son fou^{xxiv}

TEXTE 7 : Pierre de Ronsard, *Continuation des Amours*, VII (1555)

Marie, qui voudroit vostre beau nom tourner,
Il trouveroit Aimer : aimez-moi donq, Marie,
Faites cela vers moi dont vostre nom vous prie,
Vostre amour ne se peut en meilleur lieu donner:
S'il vous plaist pour jamais un plaisir demener,
Aimez-moi, nous prendrons les plaisirs de la vie,
Penduz l'un l'autre au col, & jamais nulle envie
D'aimer en autre lieu ne nous pourra mener.
Si faut il bien aimer au monde quelque chose:
Cellui qui n'aime point, cellui-là se propose
Une vie d'un Scyte, & ses jours veut passer
Sans gouster la douceur des douceurs la meilleure.
E, qu'est-il rien de doux sans Venus? las! à l'heure
Que je n'aimeray point puissai-je trépasser!

(*Les Amours*, éd. de H. et C. Weber, Garnier, coll. "Classiques", 1963, p. 175)

COMMENTAIRE DU TEXTE 7

Ce sonnet, le septième de la *Continuation des Amours* (1555), introduit la figure de Marie, au centre d'un nouveau cycle de poésie amoureuse caractérisé par un style "bas". Le poème inaugural du recueil commente cette évolution poétique :

Thiard, chacun disoit à mon commencement
Que j'estoi trop obscur au simple populaire :
Aujourd'hui, chacun dit que je suis au contraire,
Et que je me dements parlant trop bassement. (I)

L'invention langagière et les multiples références mythologiques qui définissent la poétique des *Amours* (1552-1553) font place, dans le cycle consacré à Marie, à un langage volontairement simple et à la représentation d'un réel familier. A la figure de Cassandre, destinataire principale des *Amours*, succède celle de Marie : la mythologie grecque est abandonnée au profit de la fiction réaliste, et la grandeur aristocratique de la Dame remplacée par l'humilité de la jeune paysanne. Si certains commentateurs ont voulu reconnaître dans ce personnage une femme réelle - au sujet de laquelle tous s'accordent cependant à dire que les informations manquent -, le recueil invite au contraire à considérer Marie comme le symbole de ce renouveau poétique.

Le sonnet VII, dans lequel elle apparaît pour la première fois, succède à six sonnets adressés par le poète à ses compagnons de la Pléiade : "Thiard" (I), "Jodelle" (II), "Mon Bellay" (III), "Peletier" (IV), "Aurat" (V), "mon Paquier" (VI). Or, le chiffre sept symbolise la Pléiade - la constellation de la Pléiade compte sept étoiles, et Ronsard, lorsqu'il énumère ses pairs en poésie, en choisit toujours six -, si bien que le sonnet VII clôt l'énumération, renvoyant implicitement à Ronsard lui-même. "Marie" incarne donc le style bas que Ronsard expérimente dans la *Continuation des Amours* : le personnage de l'amoureuse est le support d'une réflexion sur la fonction de la poésie.

Le caractère fictif du personnage est posé dès le premier vers. Le prénom "Marie", à l'attaque du vers, est aussitôt renvoyé à la matérialité de son signifiant : les cinq lettres qui le composent permettent d'écrire le verbe "aimer", "Marie" est un anagramme avant d'être un personnage. Plus qu'une figure référentielle, Marie est donc la personnification de la poésie amoureuse : écrire "Marie", c'est écrire l'amour, et le pronom "qui" montre que l'énonciateur du discours amoureux n'est pas plus individualisé que sa destinataire. Avant d'être un "moi" - ce pronom n'apparaît que dans le second hémistiche du deuxième vers -, le poète se désigne comme un "il", instance générique qui renvoie à l'acte même d'écrire : "qui voudroit vostre beau nom tourner, / Il trouveroit Aimer". L'emploi du conditionnel présent

achève ce processus de dépersonnalisation, puisqu'il multiplie à l'infini les énonciateurs possibles.

Le second hémistiche du deuxième vers réactive cependant la fiction d'un couple : "aimez-moi donq, Marie". Mais l'injonction résume, de façon lapidaire, celle qui sous-tend la poésie amoureuse dans son ensemble et la définit comme genre. Le chiasme - "Marie" (v. 1) / "Aimer" / aimez" / "Marie" (v. 2) - dit que la fiction référentielle du couple n'est en définitive que la figuration d'une abstraction linguistique : "Marie" est l'anagramme du verbe "aimer", et "aimez-moi", la matrice grammaticale dont les poèmes d'amour ne proposent jamais que des reformulations. Le troisième vers poursuit ce jeu sur le signifiant : "Faites cela vers moi dont vostre nom vous prie". A la prière de l'amant se substitue celle du mot : son nom fixe le destin narratif et la fonction poétique du personnage, qui se définit donc avant tout comme un signe linguistique - et non seulement comme la représentation d'une personne. A l'abstraction du "vous" répond celle du "moi". Le dernier vers du quatrain remplace le pronom de la première personne par le mot "lieu" : "Vostre amour ne se peut en meilleur lieu donner". Le "moi" est un lieu textuel - le mot "lieu" a d'ailleurs, au XIII^e siècle, le sens, repris du latin, de "passage d'un livre", qui inspire au XVI^e siècle la locution "en premier lieu" - et c'est, en dernière analyse, dans le lieu fictif que circonscrit la poésie que l'"amour" de Marie peut se "donner".

De même que le premier quatrain se construit, d'un point de vue lexical, comme une variation autour du verbe "aimer" ("Aimer", "aimez-moi", "vostre amour"), le second multiplie les dérivés du verbe "plaire" ("s'il vous plaist", "un plaisir", "les plaisirs"), tandis que le second quatrain décline la "douceur" ("la douceur des douceurs", "doux"). Le fil lexical de l'amour n'en traverse pas moins le texte de part en part : "aimez-moi" (v. 6), "aimer" (v. 8 et 9), "qui n'aime point" (v. 10), "je n'aymerai point" (v. 14). Ce jeu sur le lexique attendu du discours amoureux inscrit clairement le poème dans un genre : ce sonnet module avec virtuosité un chant dont la partition est fixée par la tradition.

Le jeu sur les divers sens de "plaire" - le premier vers du second quatrain laisse brièvement entendre une prière, "s'il vous plaist", avant que le second hémistiche attribue au verbe "plaire" un complément formé sur la

même racine que lui : "un plaisir demener" - s'organise autour de la reprise de l'injonction première : "Aimez-moi" (v. 6). Cette déclinaison des "plaisirs de la vie" est associée, non à la fugacité de l'instant - dans la rhétorique amoureuse, la brièveté de la jeunesse est un argument en faveur de la jouissance immédiate -, mais à la perspective de l'éternité : l'adverbe "jamais" apparaît deux fois dans le quatrain. Ce n'est donc pas dans le réel que le plaisir doit être vécu, mais dans l'écriture, seule à même d'en assurer la pérennité : c'est dans l'espace même du vers que les amants sont "penduz l'un l'autre au col" (v. 7), symboliquement réunis par la construction "l'un l'autre" qui accole les pronoms sans préposition. "En autre lieu" (v. 8) reprend "en meilleur lieu" (v. 4) : le poème est un lieu où "aimer" prend une valeur absolue (l'"envie / D'aimer" n'a pas de complément), l'objet de l'amour disparaissant à mesure que le poème se transforme en monument amoureux.

L'évanouissement de la figure référentielle de l'aimée aboutit, dans le premier tercet, au remplacement de la deuxième personne par l'indéfini "quelque chose" : "Si faut il bien aimer au monde quelque chose" (v. 9) -, et à celui de la première personne par un démonstratif à valeur universelle : "Cellui qui... celui-là" (v. 10). L'axiome - il "faut (...) aimer" - remplace l'injonction - "aimez-moi" - : c'est de l'amour comme objet philosophique et poétique qu'il s'agit désormais.

Les Scythes vivaient au nord du monde que connaissaient les anciens Grecs, et étaient représentés comme des guerriers violents et incultes. Le mot "Scyte" désigne, au XVI^e siècle, le barbare : l'amour est présenté comme le moyen de s'inscrire dans une culture, dans un savoir ; plus que l'expérience affective, c'est le code amoureux, dans ses dimensions sociale, culturelle et poétique, qui est ici facteur de civilisation. Il est accès à la "douceur", sensuelle - le pluriel "douceurs" désigne des aliments doux au goût, sens que réactive le verbe "gouster" - et morale : la douceur s'oppose à la violence mythique du barbare, sur laquelle se greffe, au moment où Ronsard écrit ce sonnet, la violence bien réelle engendrée par les tensions politiques et religieuses qui annoncent la guerre civile (ce que l'on appelle les guerres de religion consiste en une guerre civile qui a duré plus de trente ans, de 1562 à 1598, et a opposé les "papistes" aux "huguenots", mais aussi

les grands seigneurs au pouvoir royal). "Venus", sous l'égide de laquelle est placé le dernier tercet, s'oppose clairement au "Scyte", comme s'opposent ardeur amoureuse et violence guerrière, culture et barbarie, poésie et insignifiance, individualisation ("Venus") et indétermination ("un" Scythe). Comme légitimé par ce détour théorique, le "je" poétique réapparaît dans les deux derniers vers, sous la forme du pronom, mais aussi au travers des exclamations - "É", "las!", "puissai-je trépasser!" - et de l'interrogation : "qu'est-il rien de doux sans Venus ?" Ce "je" intériorise l'opposition entre culture et barbarie : il est pris dans l'alternative de l'amour ou du "trépa(s)", manière de signifier que le "je" s'abolit lorsqu'il n'est plus sujet du verbe "aimer" ; le barbare ne dit pas "je".

Le sonnet suggère ainsi que la subjectivité ne peut s'exercer qu'à l'intérieur d'un espace pacifié par les codes et les usages : cet espace social est figuré par l'espace du poème, qui cherche moins à construire l'illusion référentielle d'un couple d'amants qu'à statuer sur les rapports possibles entre le "je" et le "tu". Ce n'est pas de l'amour de Ronsard pour une hypothétique "Marie" qu'il est ici question, mais de la possibilité même de rapports intersubjectifs fondés sur la réciprocité.

TEXTE 8 : Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, "Steam-boat" (1873)

A une passagère.

En fumée elle est donc chassée
 L'éternité, la traversée
 Qui fit de Vous ma soeur d'un jour,
 Ma soeur d'amour!...

Là-bas : cette mer incolore
 Où ce qui fut Toi flotte encore...
 Ici : la terre, ton écueil,
 Tertre de deuil!

On t'espère là... Va légère!
 Qui te bercera, Passagère ?...
 Ô passagère <de> mon coeur,
 Ton remorqueur!...

Quel ménélas, sur son rivage,
Fait le pied ?... - Va, j'ai ton sillage...
J'ai, - quand il est là voir venir, -
Ton souvenir!

Il n'aura pas, lui, ma Peureuse,
Les sauts de ta gorge houleuse!...
Tes sourcils salés de poudrain
Pendant un grain!

Il ne t'aura pas : effrontée!
Par tes cheveux au vent fouettée!...
Ni, durant les longs quarts de nuit,
Ton doux ennui...

Ni ma poésie où : - *Posée,*
Tu seras la mouette blessée,
Et moi le flot qu'elle rasa...,
Et coetera.

- Le large, bête sans limite,
Me paraîtra bien grand, Petite,
Sans Toi!... Rien n'est plus l'horizon
Qu'une cloison.

Qu'elle va me sembler étroite!
Tout seul, la boîte à deux!... la boîte
Où nous n'avions qu'un oreiller
Pour sommeiller.

Déjà le soleil se fait sombre
Qui ne balance plus ton ombre,
Et la houle a fait un grand pli...
- Comme l'oubli! -

Ainsi déchantait sa fortune,
En vigie, au sec, dans la hune,
Par un soir frais, vers le matin,
Un pilotin.

10' long. O.
40' lat. N.

(*Rimbaud, Lautréamont, Corbière, Cros, Oeuvres poétiques complètes*, Laffont, "Bouquins", 1980, p. 405)

COMMENTAIRE DU TEXTE 8

Les Amours jaunes paraissent en 1873. Le titre du recueil fait écho aux *Amours* de Ronsard, et inscrit de ce fait la poésie de Corbière dans l'espace lyrique. Mais le jaune, qui est l'attribut de Judas dans la symbolique médiévale, est une couleur infamante : au XIX^e siècle, les passeports des anciens forçats sont jaunes. Le lyrisme est ici parodié, pastiché ; la poésie représente, avec une ironie grinçante, sa propre marginalisation dans la société du XIX^e siècle, et tourne en dérision un poète penché sur des décombres : ceux du lyrisme, relégué dans les anthologies scolaires ; ceux de l'histoire, trouée par la Commune ; ceux du moi, fragmenté en instances contradictoires. Dans "Steam-boat", le poète est figuré par un "pilotin" qui "déchant(e)" : le chant se défait, assumé par un énonciateur sans légitimité - le "pilotin" n'est qu'un apprenti pilote, un guide par usurpation.

Le poème compte onze quatrains, dont la structure mime l'essoufflement du chant : à trois octosyllabes succède un vers de quatre syllabes, que les rimes plates font résonner comme un simple écho du précédent. Le "steam-boat", bateau à vapeur qui symbolise la modernité par opposition à l'ancienne marine à voile, hoquette : l'innovation poétique se résout en spasmes grinçants, en syncopes rythmiques ; ruptures syntaxiques, incises et points de suspension brisent l'unité du vers. A l'évanouissement du poème "en fumée" (v.1) répondent celui du "je", que le poète attribue à un autre dans la dernière strophe, et celui de la destinataire, "passagère" disparue. Ce poème d'amour dit le deuil. Comme l'écrit Jean-Marie Gleize, la poésie des *Amours jaunes*, discours de "qui meurt", a "à se connaître sans destinataire"^{xxv}. Le dialogue entre soi et soi remplace le dialogue avec l'autre, toujours absent.

Le poème s'ouvre sur une disparition : "l'éternité" se dissipe "en fumée", si bien que la fumée que produit la machine à vapeur semble résulter de la combustion des illusions. La strophe est sous le signe de

l'instabilité : la fumée est "chassée" - et le verbe "chasser" s'emploie d'ailleurs, dans le vocabulaire des hommes de mer, pour désigner le déplacement incontrôlé d'un navire -, et la destinataire du poème n'est autre qu'une "passagère" rencontrée lors d'une "traversée". Au coeur de cette instabilité, redoublée par celle de l'élément marin, se loge l'éternité : mesure intérieure du temps, elle désigne un instant fixe dans une durée indéterminée et un espace mouvant. Elle est matérialisée dans le texte par la majuscule du pronom "Vous" : la femme de passage est figée dans la posture archétypale de la Dame, la solennité du pronom l'arrache à l'instabilité temporelle et spatiale en la métamorphosant en monument poétique.

Mais la deuxième strophe dit le "deuil" de la Dame : "Vous" se transforme en "Toi", et de ce "Toi" naufragé ne subsistent que des débris qui "flotte(nt)" sur la mer. L'introduction du neutre - "ce qui fut Toi" - manifeste la réification de ce Sujet idéal, qui entraîne celle du sujet du poème : "ici", lieu qui devrait se centrer autour du "moi", est un "écueil", c'est-à-dire un lieu inhabité. "Écueil" est issu d'un mot grec qui désigne un promontoire d'où l'on guette ; l'écueil annonce ainsi la "hune" où le pilotin est "en vigie" (v. 42), mais en modifie par avance la portée : le naufrage duquel le pilotin de la dernière strophe doit protéger le navire a déjà eu lieu ; sur l'écueil, "tertre de deuil", se sont déjà brisés le "moi" et le "Toi" - le pronom "toi" ne porte plus de majuscule dans le reste du poème -, et la mer poétique est désormais "incolore". La troisième strophe introduit un tiers : "On t'espère là...". Un "on" indéterminé attend ailleurs, décentrant définitivement l'espace ; les déplacements sont désormais sans destination. "Va" n'a d'autre complément que "là", et la "Passagère", en perdant sa majuscule au vers 11, perd aussi son but dans l'espace : la valeur temporelle de l'adjectif se réactive, la "passagère" est déjà destinée à "l'oubli" (v. 40) qu'apporte la fin du poème. Le "coeur", "remorqueur", tire après lui un souvenir évanescent : *Les Amours jaune* substituent à la poétique du monument celle de l'effacement.

Une poésie révolue - celle des *Amours* - fait naufrage en mer. La passagère à laquelle le poème est dédié est désormais attendue sur le "rivage", où quelque "ménélas" fait le "pied". L'épopée homérique a rétréci :

Ménélas a perdu sa majuscule, et n'a plus à faire le siège de Troie ni à combattre Pâris pour retrouver Hélène ; il se borne à attendre le retour de sa femme sur la terre ferme. L'épopée tourne au vaudeville, entérinant la déchéance du poète : celui-ci est, en définitive, un amant mythique égaré dans un univers sans mythes. Il s'efforce cependant de reconstruire le mythe ; tentant de faire à nouveau coïncider la figure de la Dame avec la poésie, il identifie, dans les cinquième et sixième strophes, la passagère à la mer : sa gorge est "houleuse", ses sourcils sont "salés de poudrain" - c'est-à-dire d'embruns -, ses cheveux sont "au vent". Mais cette tentative est aussitôt tournée en dérision : la septième strophe cite, en italiques, des vers qui mettent en abyme, en le caricaturant, l'effort du poète pour renouer avec le lyrisme ancien et avec le réel saturé de symboles qui lui est propre - "*Posée, / Tu seras la mouette blessée, / Et moi le flot qu'elle rasa..., / Et coetera.*" Les italiques signalent une mise à distance ironique, que parachève l'emploi de "Et coetera", qui suggère que le poème cité est une juxtaposition de clichés littéraires que l'on peut abréger sans dommage.

La métaphore maritime qui sous-tend "Steam boat" se reflète dans les vers du pilotin, avec cette différence qu'elle inclut, dans "Steam boat", la représentation de la modernité, alors qu'elle est, dans les vers du pilotin, coupée de toute référence au présent : le passé simple ("rasa") y succède au futur ("seras") sans passage par le présent, et la "mouette" et le "flot" sont des objets poétiques intemporels. "Steam boat", au contraire, s'inscrit dans le XIX^e siècle par la référence à la machine à vapeur, et use d'un langage technique - remorqueur, poudrain, quarts de nuit... - que ne s'est pas approprié la poésie lyrique. Mais, loin d'aboutir au constat d'une innovation poétique positive, le poète définit l'esthétique des *Amours jaunes* par le manque. L'océan, image traditionnelle de l'infini, se rétrécit : il n'a désormais d'infini que sa "bêt(ise)" ; et, quittant des yeux "l'horizon" qui borne la vision du poète inspiré, le poète des *Amours jaunes* ne voit qu'une "cloison". En l'absence d'un "Toi" idéal susceptible d'orienter et de légitimer son discours, la poésie se dissout : le poème, "boîte à deux" construite pour accueillir un discours tendu vers un "Toi", est trop "étroi(t)" pour contenir le dialogue entre soi et soi ; les formes poétiques héritées du passé deviennent inhabitables, et les formes nouvelles restent à inventer.

Aussi "Steam-boat" s'achève-t-il sur un déclin : celui du "soleil" qui "se fait sombre" ; celui de la "houle" qui se fait suaire (elle fait "un grand pli... / - Comme l'oubli! -") ; celui du chant qui se défait (il se "déchant(e)"); celui du "moi" qui devient "il". Ne reste, "vers le matin", qu'un lieu désert : "10' long. O. / 40' lat. N.". La longitude et la latitude situent un point de la surface terrestre par rapport au méridien et à l'équateur : l'espace n'a plus l'individu pour centre.

TEXTE 9 : Paul Eluard, *Capitale de la douleur*, "Celle de toujours, toute" (1926)

Si je vous dis : "j'ai tout abandonné"
C'est qu'elle n'est pas celle de mon corps,
Je ne m'en suis jamais vanté,
Ce n'est pas vrai
Et la brume de fond où je me meus
Ne sait jamais si j'ai passé.

L'éventail de sa bouche, le reflet de ses yeux,
Je suis le seul à en parler,
Je suis le seul qui soit cerné
Par ce miroir si nul où l'air circule à travers moi
Et l'air a un visage, un visage aimé,
Un visage aimant, ton visage,
A toi qui n'as pas de nom et que les autres ignorent,
La mer te dit : sur moi, le ciel te dit : sur moi,
Les astres te devinent, les nuages t'imaginent
Et le sang répandu aux meilleurs moments,
Le sang de la générosité
Te porte avec délices.

Je chante la grande joie de te chanter,
La grande joie de t'avoir ou de ne pas t'avoir,
la candeur de t'attendre, l'innocence de te connaître,
Ô toi qui supprimes l'oubli, l'espoir et l'ignorance,
Qui supprimes l'absence et qui me mets au monde,
Je chante pour chanter, je t'aime pour chanter
Le mystère où l'amour me crée et se délivre.

Tu es pure, tu es encore plus pure que moi-même.

(*Oeuvres complètes*, éd. de M. Dumas et L. Scheler, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1968, Tome I, p. 196)

COMMENTAIRE DU TEXTE 9

"Celle de toujours, toute" est le dernier poème du recueil *Capitale de la douleur*, paru en 1926. Le premier titre envisagé par Eluard pour ce recueil était *L'Art d'être malheureux*, formule dans laquelle le mot "art" est premier : le recueil se donne à lire comme une exploration de l'expression poétique du malheur - et non comme le récit d'une expérience personnelle. Le titre définitif remplace "l'art" par la "capitale", mot qui renvoie à la matérialité de l'écriture (une capitale est un caractère d'imprimerie), et la structure attributive "être malheureux" par le nom "douleur", c'est-à-dire une expérience par un concept. L'expérience est ici purement verbale. Le poème "Celle de toujours, toute" clôt cette traversée du langage : "celle" que définit le titre est une femme, mais une femme qui naît du chant et le fait naître - "je t'aime pour chanter" (v. 24) -, si bien que le pronom désigne peut-être la poésie même.

Chacune des trois premières strophes est introduite par un verbe de parole : dire (à "vous"), parler ("seul"), chanter ("toi"). Le discours exige la présence d'un "toi" pour devenir chant. Cette représentation de la genèse de la poésie aboutit, dans le vers final, à une affirmation - la première - portant sur l'identité de la destinataire : "tu es pure". Mais cette identité se construit par rapport à celle du "moi" : "tu es encore plus pure que moi-même". Le "toi" est le "miroir" (v. 10) du "moi", une instance qui le construit en le reflétant : le "je" ne prend corps qu'en apparaissant au miroir, il ne s'incarne qu'en se dédoublant.

Le poème s'ouvre paradoxalement sur un mensonge. L'énoncé "j'ai tout abandonné", que les guillemets isolent comme le discours d'un autre, est déréalisé par l'hypothèse : "Si je vous dis...". Le poète commence par dire ce qu'il ne peut pas dire : "tout" abandonner revient à l'abandonner, "elle" ; or, elle est "celle de mon corps", une part inaliénable du "moi". Le corps de femme décrit par fragments dans la deuxième strophe - la "bouche", les "yeux", le "visage" - est en effet un "miroir" qui "cern(e)" le

poète : le verbe "cerner" renvoie au reflet du corps qu'encadre le bord circulaire du miroir. Le corps de la destinataire et celui du poète ne font qu'un, si bien que l'image des yeux "cerné(s)" affleure, attribuant symboliquement les "yeux" de la femme (v. 7) au moi "cerné" (v.9). A l'hypothèse qui déréalise l'énoncé succède, dans le troisième vers, une tournure négative : "Je ne m'en suis jamais vanté". "Se vanter" signifie, au sens étymologique, être vain, c'est-à-dire vide, creux, et donc mensonger. Si l'affirmation "j'ai tout abandonné" relève de la vanité, c'est parce qu'elle est fautive - et le vers 4 le confirme : "Ce n'est pas vrai" -, mais aussi parce que l'abandon de "tout", et par conséquent celui de la poésie, implique un évidement intérieur : le risque est ici celui de l'évanouissement du "moi". De fait, les contours du "moi" sont presque effacés, puisque "la brume de fond où je me meus / Ne sait jamais si j'ai passé" : au brouillard de mer qu'évoque le mot "brume" s'allie l'opacité du "fond" marin, si bien que les différences s'estompent entre l'air et l'eau, entre le "moi" et le "non-moi". Celui qui "pass(e)" dans la brume - comme une couleur passe, jusqu'à l'extinction - ne se distingue pas suffisamment d'elle pour qu'elle sache si *quelqu'un* est là.

Le "moi" se reconstruit, dans la deuxième strophe, dans le "miroir" que lui tend son double, et l'air à nouveau circule ; grâce à "l'éventail de sa bouche" (v. 7), qui transforme la parole en souffle, comme si la circulation du langage pouvait seule sauver le sujet de l'asphyxie : de fait, le "je" se met à son tour à "parler" (v. 8) et redevient singulier ("Je suis le seul") ; grâce aussi au "reflet de ses yeux", qui met en abyme le "miroir si nul où l'air circule à travers moi" (v. 10). Si le miroir est "nul", c'est parce qu'il annule, entre le sujet et son double, la vitre qui sépare, pour ne conserver que le reflet vivant : entre eux, "l'air circule" avec la parole. Une réciprocité s'instaure, qui détermine l'apparition du "tu" : "Et l'air a un visage, un visage aimé, / Un visage aimant, ton visage". Le reflet n'est plus simple image inversée : il s'érige en instance de dialogue ; "aimant" répond à "aimé", permettant le passage de l'article indéfini - "un visage" - à l'adjectif possessif - "ton visage". Ce "toi" n'a "pas de nom" : le nom propre, en scellant une identité sociale connue des "autres", abolirait la réciprocité qui définit le "je" et le "tu" l'un par rapport à l'autre exclusivement. La

réciprocité amoureuse prend donc sa source dans le fonctionnement même de la langue : comme l'a montré Emile Benveniste, "tu" désigne l'interlocuteur de "je" et ne prend sens que par rapport à lui.

Cette relation exclusive fait du "moi" et du "toi" du poème des sujets sans ancrage. Leur universalité leur permet d'englober symboliquement l'univers : leur "moi" se confond avec celui de la "mer" et du "ciel" ; et si les astres "devinent" la bien aimée, si les nuages l'"imaginent", c'est parce que le dialogue des amants assimile la circulation de l'air à celle de la parole, et érige de ce fait les éléments de l'univers en sujets. Tout parle, tout pense, comme si l'air, chargé de sens, faisait naître le monde à lui-même : la subjectivité des amants circule hors d'eux-mêmes, représentée par la circulation du "sang" ; "le sang" coule en eux et hors d'eux - l'article défini empêche de le circonscrire dans un corps -, irriguant le corps de l'univers avec "générosité".

La troisième strophe explicite le caractère purement verbal du "toi". "Toi" désigne la destinataire du chant poétique : elle est "celle de toujours, toute", puisqu'elle est celle de ce poème, mais aussi celle de tous les poèmes jamais écrits ; "toute" plutôt que "toutes", parce que les destinataires de la poésie lyrique se confondent en un "toi" unique, qui englobe et transcende les personnages particuliers construits au fil des siècles. Que la destinataire du poème n'ait pas de référent réel importe peu : "avoir ou (...) ne pas (...) avoir" la femme aimée est indifférent au regard du pouvoir qu'a la poésie de la faire indéfiniment renaître, et c'est ce pouvoir que célèbre le poème - "Je chante la grande joie de te chanter". Le chant rend présent ce qui n'est plus et ce qui n'est pas encore, supprimant "l'oubli" et "l'espoir", le passé et l'avenir, pour instaurer une pure présence : il "me(t) au monde". Il ne peut en ce sens employer que le présent : l'emploi exclusif du présent de l'indicatif fait de cette troisième strophe le lieu même de cette présence immédiate, absolue, transparente. La "candeur" et "l'innocence" du poète ne sont donc pas celles de l'enfant qui "ignor(e)" tout du monde : elles sont celles de qui découvre le monde de l'intérieur, de qui le connaît intimement ; c'est en effet "te connaître" qui supprime "l'ignorance", le "moi" des amants se confondant avec celui de l'univers. "Toi" ne désigne rien d'autre que cette présence qui rend le monde intelligible. L'adjectif "pure", qui

apparaît deux fois dans le dernier vers, renvoie étymologiquement à l'absence de mélange : si la poésie est "pure", c'est parce qu'elle a le pouvoir de "supprime(r)" ce qui, dans le réel, entrave la circulation de l'air, du sang, du sens.

-
- ⁱ Lamartine, *Méditations poétiques*, XIII, "Le Lac".
- ⁱⁱ Victor Hugo, *Les Contemplations*, I, 27.
- ⁱⁱⁱ Lamartine, *Méditations poétiques*, XIII, "Le Lac".
- ^{iv} K. Stierle, article cité, p. 438.
- ^v H. Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, p. 210.
- ^{vi} Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, I*, Gallimard, coll. "Tel", 1966, p. 260.
- ^{vii} *Ibid.*
- ^{viii} K. Stierle, article cité, p. 439.
- ^{ix} E. Benveniste, *opus* cité, p. 260.
- ^x Philippe Jaccottet, *L'Effraie*, VII, "Portovenere".
- ^{xi} Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, Gallimard, 1981, p. 53.
- ^{xii} Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, "Au lecteur".
- ^{xiii} Traduction du latin proposée par S. de Sacy (*Les Regrets*, "Poésie / Gallimard", 1967).
- ^{xiv} Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, p. 164.
- ^{xv} *Ibid.*, p. 129.
- ^{xvi} Gérard Genette, *Seuils*, Ed. du Seuil, coll. "Poétique", 1987, p. 115.
- ^{xvii} Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, IV.
- ^{xviii} *Ibid.*, VII.
- ^{xix} Floyd Gray, *La Poétique de Du Bellay*, Nizet, 1978, p. 75.
- ^{xx} Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, "A Monsieur d'Avanson, conseiller du roi en son privé conseil".
- ^{xxi} Opus cité.
- ^{xxii} Victor Hugo, *Odes et Ballades*, II, 5, "Le repas libre", dédié "Aux rois de l'Europe", et III, 5, "Au colonel G.-A. Gustaffson".
- ^{xxiii} Jean-Marie Gleize, *La Poésie, Textes critiques XIVème-XXème siècles*, Larousse, "Textes essentiels", 1995, p. 493.
- ^{xxiv} Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa*, "Medjnoun".
- ^{xxv} J.-M. Gleize, *Poésie et Figuration*, p. 121.

CHAPITRE 4

La voix

L'oral et l'écrit

Le lyrisme est pour toujours marqué par son origine orale. Dans l'Antiquité et jusqu'au XIII^e siècle, les poèmes lyriques sont des poèmes chantés avec accompagnement de la lyre, puis d'autres instruments. Lorsqu'on évoque la poésie antérieure au XIV^e siècle, l'adjectif "lyrique" s'applique donc à des poèmes qui n'ont d'autre point commun que d'être chantés (voir le chapitre 1).

ENCADRE 1 : La lyre

La lyre est un instrument de musique antique à cordes pincées, fixées sur une caisse de résonance d'une forme voisine de celle de la cithare. Hermès l'aurait, selon la légende, bricolée à partir d'une carapace de tortue, "animal cosmophore (il porte et stabilise le monde sur ses pattes) et cosmographe (il figure le cosmos par sa forme, ronde au-dessus comme le dôme céleste, plate au-dessous comme la ligne de l'horizon terrestre)" (Jean-Michel Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, p. 109). Comme "luth", le mot "lyre" a pris, chez les poètes de la Pléiade, le sens métaphorique de "poésie lyrique", et a développé dans la langue littéraire, au début du XIX^e siècle - avec Chateaubriand notamment -, le sens figuré d'"instrument qui reçoit les impressions et les traduit". (*Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1993)

Cette origine orale ne pouvait manquer d'influer sur les définitions par lesquelles poètes et théoriciens se sont ensuite efforcé de restreindre le champ du lyrisme : parce qu'il exige la voix sinon la présence d'un récitant, le texte chanté a peut-être plus d'affinités avec la première personne que le texte écrit ; Michel Zinc fait par ailleurs l'hypothèse que la poésie chantée favorise l'identification du récitant au "je" du poème - sans doute parce qu'elle fait intervenir la voix, le souffle, c'est-à-dire le corps (voir le chapitre 2).

Cette hypothèse a pour corollaire que l'écrit maintiendrait le lecteur muet à distance, l'inciterait à distinguer son propre "je" de celui du poète. On peut partir de ce constat. L'histoire de la poésie lyrique est en effet celle de la recherche d'une écriture qui garde l'empreinte d'un corps - celui, rêvé, du poète - et, pour cette raison même, permette au lecteur d'investir le discours poétique : l'expérience lyrique est, dans sa forme accomplie - ou idéale ? -, celle d'une transformation imperceptible du souffle, du rythme, de la circulation du sang, orchestrée par l'écriture et qui donne accès pour ainsi dire *de l'intérieur* à une subjectivité autre.

La poésie lyrique se rêve donc écriture douée de toutes les caractéristiques du chant. Aussi multiplie-t-elle à son propre endroit les métaphores de l'oralité - métaphores de la parole aussi bien que du chant, puisque la poésie, d'abord chantée, puis récitée, rompt progressivement avec la voix.

Le chant

Au XIII^e siècle, lorsque s'opère le passage aux formes écrites du lyrisme, cette oralité n'est pas seulement fictive. Si le "dit" (**MARGE 1**), par exemple, est un texte écrit, il est cependant destiné à être lu à haute voix. La pratique de la lecture solitaire à bouche fermée est extrêmement récente : pendant des siècles, les textes littéraires ont fait l'objet de lectures collectives - un récitant s'adressant à un auditoire.

MARGE 1 : Le dit

Le dit est un poème narratif médiéval. Il "prend en charge l'histoire de la subjectivité, tandis que l'épanchement affectif est exprimé à travers des poèmes à formes fixes insérés dans ce "Dit", l'ensemble étant considéré comme poétique. Mais la poéticité est représentée par excellence par ces poèmes à formes fixes, et dans une moindre mesure par le "Dit" narratif." (D. Combe, *Poésie et Récit*, p. 146). Ainsi, le *Testament* de François Villon contient, insérés entre les huitains d'octosyllabes qui constituent le "dit" à proprement parler, plusieurs ballades (dont la "Ballade des dames du temps jadis") et rondeaux.

Paul Zumthor distingue "l'oralité mixte", qui procède de l'existence d'une culture "écrite" - c'est-à-dire possédant une écriture -, mais où l'influence de l'écrit demeure externe, partielle et retardée, en raison, notamment, d'un analphabétisme massif, et "l'oralité seconde", qui procède d'une culture "lettrée" - c'est-à-dire où toute expression est marquée plus ou moins par la présence de l'écrit - et se (re)compose à partir de l'écriture au sein d'un milieu où celle-ci tend à exténuer les valeurs de la voix dans l'usage et l'imaginaire. Si l'oralité seconde se développe aux dépens de l'oralité mixte à partir du XIII^e siècle, c'est "parce qu'alors l'écriture se généralise dans les administrations publiques et que s'instaure l'idée d'une fixité du texte qui rejette désormais la mutabilité et la variation de l'oralité parmi les moyens pauvres, méprisables, bientôt "populaires" de la communication"ⁱ. Jusqu'au XIII^e siècle, le langage que fixe le manuscrit reste potentiellement celui de la communication directe (le scribe reçoit auditivement le texte à reproduire) et l'écrit se constitue par contagion à partir de la voix. C'est à partir du XIII^e siècle seulement que l'écriture commence à s'organiser en livre : la lecture orale de l'oeuvre s'inscrit désormais par anticipation dans le texte, comme projet, comme intention. Le statut de la performance orale du récitant en est nécessairement modifié : alors que, jusque-là, la voix seule conférait au texte son autorité, celle-ci vient désormais du livre comme tel, objet visuellement perçu par les auditeurs.

L'oralité des "dits" de Rutebeuf n'est donc pas pure fiction, puisque ces textes sont destinés à être assumés par une voix : l'injonction d'écouter qui ouvre nombre d'entre eux - "Seigneurs, écoutez donc pour l'amour de Dieu, et vous saurez tout sur les cordeliers", "Ecoutez donc, / vous qui me demandez des vers, / quels avantages j'ai retirés / du mariage"ⁱⁱⁱ - n'est pas métaphorique pendant le temps de la lecture. Cependant, cette injonction figure dans le texte écrit, disjointe en cela de sa réalisation orale : elle est, en ce sens, déjà de l'ordre de la représentation.

L'évolution des pratiques de la lecture transforme peu à peu le statut du discours de la poésie sur elle-même : si la voix est le prolongement naturel de l'écrit au Moyen Age, elle n'est plus qu'une possibilité de l'écrit au XVI^e siècle, et devient objet de nostalgie au XIX^e siècle. Cela ne veut pas dire que la pratique de la lecture à haute voix se soit perdue : Victor Hugo réunit fréquemment ses amis pour leur lire les textes qu'il vient d'écrire ; les poèmes de *Châtiments* font l'objet de lectures publiques pendant le siège de Paris, en septembre 1870, après la proclamation de la République ; et, au XX^e siècle, si l'audience des lectures publiques de textes poétiques est devenue confidentielle, les adaptations théâtrales de recueils poétiques drainent un public assez large. Enfin, tous les lecteurs de poésie ont éprouvé un jour ou l'autre le besoin de prononcer à haute voix le texte qu'ils étaient en train de lire, pour l'entendre mieux, ou autrement. Cependant, l'écrit a supplanté l'oral dans notre culture : quel que soit le destin vocal d'un poème, le lexique de la voix qu'il emploie pour se désigner lui-même est métaphorique, parce qu'il se définit avant tout comme texte.

Ainsi, le poète des *Regrets* multiplie les références au chant : "Si ne veulx-je pourtant delaisser de chanter, / Puis que le seul chant peult mes ennuyes enchanter" (XI), "Je ne chante (Magny) je pleure mes ennuyes" (XII). Mais ce chant, toujours évoqué dans le cadre d'une négation lorsqu'il renvoie au poète lui-même ("Si ne veulx-je (...) delaisser de chanter", "je ne chante"), est finalement attribué aux seuls vers : "Les vers chantent pour moy ce que dire je n'ose" (XIV). Le poète, lui, n'est pas un chanteur, mais un écrivain :

Si j'escry quelquefois, je n'escry point d'ardeur,

J'escry naïvement tout ce qu'au coeur me touche,
Soit de bien, soit de mal, comme il vient à la bouche,
En un stile aussi lent que lente est ma froideur.ⁱⁱⁱ

Le processus de la création poétique connaît donc plusieurs étapes : le poète écrit comme il parle ("comme il vient à la bouche"), ou plutôt charge ses vers, qui sont "de (s)on coeur les plus seurs secretaires" (I), de transcrire ce qu'il leur "di(t)". Les vers constituent donc un texte, un livre (et à ce livre s'adresse le troisième poème du recueil, "A son livre"), et c'est en tant que tels qu'ils sont censés "chant(er)" (XIV).

Mais, pas plus que le chant, l'écriture ne renvoie à la production du poème dans lequel elle est évoquée : elle est rejetée dans un présent d'habitude qui semble exclure le présent de l'énonciation ("Si j'escry quelquefois") ou est projetée dans un avenir indéterminé ("Je me contenteray de simplement escrire / Ce que la passion seulement me fait dire", IV). L'écriture est un objet du discours - le poète dit qu'il écrit, écrira ou souhaiterait écrire -, ce qui rejette implicitement le présent de l'énonciation du côté de la parole.

Ecriture et architecture

Aux vers le chant, au poète la parole - l'écriture, évoquée comme un simple relais entre le poète et les vers, disparaît dans sa spécificité. *Les Amours* de Ronsard lui attribuent un statut tout aussi problématique. L'écriture est associée au chant : "Bien mille fois & mille j'ay tenté / De fredonner sus les nerfz de ma lyre, / Et sus le blanc de cent papiers escrire, / Le nom, qu'Amour dans le cuoeur m'a planté" (XXVII), "si dignement je n'use / L'encre & la voix à tes graces vanter" (LXVI), "Soit que j'écrive, ou soit que j'entrelasse / Mes vers au luth" (XCVIII). La référence au chant entraîne systématiquement celle à l'écriture : les deux activités semblent strictement équivalentes, comme le suggère le chiasme du poème XXVIII ("fredonner sus les nerfz de ma lyre, / Et sus le blanc de cent papiers escrire") ou l'alternative ouverte par la répétition de la conjonction "soit". Ecrire, c'est chanter. La première édition des *Amours*, en 1552,

s'accompagne d'ailleurs d'un supplément musical comportant six partitions permettant de chanter la plupart des sonnets du recueil.

Mais l'écriture a fonction de monument : lorsque le poète enjoint à son serviteur de lui donner, après la "lyre chanteresse", "l'encre, & le papier aussi", c'est parce qu'il veut "tracer" la peine qu'il endure "en cent papiers tesmoingz de (s)on souci", "en cent papiers plus durs que diamant", afin que la "race future" juge de sa souffrance^{iv}. Le premier et le dernier poème du recueil développent une semblable métaphore architecturale. Dans le poème liminaire, le poète demande aux Muses d'"engrave(r)" ses paroles :

Plus dur qu'en fer, qu'en cuyvre ou qu'en metal,
Dans vostre temple engravez ces paroles :
RONSARD, AFFIN QUE LE SIECLE A VENIR,
DE PERE EN FILZ SE PUISSE SOUVENIR,
D'UNE BEAUTE QUI SAGEMENT AFFOLE,
DE LA MAIN DEXTRE APPEND A NOSTRE AUTEL,
L'HUMBLE DISCOURS DE SON LIVRE IMMORTEL,
SON CUOEUR DE L'AUTRE, AUX PIEDZ DE CESTE IDOLE.

Le frontispice du livre de Ronsard vaut pour celui du temple des Muses, puisque le portrait de Cassandre ("ceste idole", c'est-à-dire cette image) figure en tête de la première édition des *Amours*, et que c'est sur la première page du recueil que sont gravés, en lettres capitales qui rappellent l'écriture sur pierre, les vers que le poète enjoint aux Muses de transcrire. Le livre est "immortel", parce que son papier est "plus dur" que fer, cuivre ou diamant. Ecrire, c'est donc laisser une "trac(e)" inaltérable, graver des paroles dans la mémoire collective, comme le suggère le discours du poète aux Muses dans le poème qui clôt le recueil : "Si quelque foys vous m'avez abreuvé, / Soynt pour jamais ce souspir engravé, / Dans l'immortel du temple de Memoyre".

L'écriture lyrique est ainsi prise entre deux métaphores, celle de l'architecture et celle du chant, celle du matériau plus dur que le métal et celle de la voix qui "fraude (la) bouche", puisque le poète se décrit comme une "prestresse folle, / Qui bégue perd la voix & la parolle"^v devant l'ampleur de la tâche poétique à accomplir. L'écriture lyrique est définie par

cette contradiction : elle veut pérenniser l'éphémère, graver la fragilité de la voix dans le "temple de Memoyre".

L'association des métaphores de l'architecture et de la voix n'est pas un phénomène isolé. Le poème des *Contemplations* intitulé "Ecrit sur la plinthe d'un bas-relief antique" s'ouvre sur le vers : "La musique est dans tout. Un hymne sort du monde" et s'achève sur une image qui réunit la métaphore architecturale contenue dans le titre et la métaphore musicale qui sous-tend le poème :

La nature nous dit : Chante! Et c'est pour cela
Qu'un statuaire ancien sculpta sur cette pierre
Un pâtre sur sa flûte abaissant sa paupière.^{vi}

Ce qui est "écrit" sur la plinthe du bas-relief antique, c'est le poème lui-même, ce que confirme l'emploi de l'adjectif démonstratif "cette (pierre)", qui a ici valeur de déictique (**MARGE 2**). L'écriture lyrique se grave dans la pierre, et dans une pierre déjà écrite : le poème se superpose, sur le mode du palimpseste (**MARGE 3**), à la tradition lyrique dans son ensemble, figurée par le "statuaire ancien" qui le premier sculpta le bas-relief. Or, cette écriture dans la pierre répond à l'injonction "Chante!" - l'écriture lyrique est sculpture de la voix.

MARGE 2 : Déictique

"Les *expressions déictiques* permettent d'identifier le référent par renvoi aux composantes de la situation d'*énonciation* ou *deixis* : "je lis le journal", "donne-moi ça", "il est venu ici hier" ne sont interprétables que si l'on se réfère aux données immédiates de la situation d'énonciation (à la personne du locuteur, à l'espace et au temps contemporains de l'énonciation)." (Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, p. 9)

MARGE 3 : Palimpseste

"Un palimpseste est, littéralement, un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu'on peut y lire

l'ancien sous le nouveau, comme par transparence. Cet état de choses montre, au figuré, qu'un texte peut toujours en cacher un autre, mais qu'il le dissimule rarement tout à fait, et qu'il se prête le plus souvent à une double lecture où se superposent, au moins, un *hypertexte* et son *hypotexte* - ainsi, dit-on, l'*Ulysse* de Joyce et l'*Odyssee* d'Homère." (Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Le Seuil, "Poétique", 1982, quatrième de couverture)

Le poème de René Char intitulé "Sur le tympan d'une église romane" associe lui aussi la pierre et le chant : le "tympan" (qui vient d'un mot grec signifiant "tambourin") désigne, dans son acception architecturale, une partie du portail d'une église, mais aussi une membrane du conduit auditif. Le poème s'écrit donc dans la pierre (le tympan désigne d'ailleurs aussi la partie des presses à bras sur laquelle on place la feuille à imprimer), mais, en même temps, dans l'oreille de son lecteur : il est architecture et chant, la référence au tambourin que permet l'étymologie et celle aux chants liturgiques qu'implique le mot "église" situant les sons entendus du côté de la musique. Quant à la "maison pour recevoir l'abandonné de Dieu" qu'évoque le poème lui-même, elle est l'une des définitions possibles de la poésie, maison sans murs, architecture de paroles, "la plus offrante des tanières"^{vii}.

On peut noter que le poème s'écrit sur le portail d'une église, c'est-à-dire, par métonymie, sur une partie mobile du bâtiment : la contradiction propre à la poésie lyrique se déplace ainsi au cœur même de la métaphore architecturale. Une localisation semblable caractérise des titres tels que "Ecrit sur la vitre d'une fenêtre flamande" (dans *Les Rayons et les Ombres* de Victor Hugo), "Sur le volet d'une fenêtre" (dans *Fureur et Mystère* de René Char) ou "Ecrit sur la porte" (dans *Eloges* de Saint-John Perse). Ce dernier poème ouvre le recueil, assimilant le livre à un bâtiment dont la première page serait la "porte" - l'une et l'autre invitant au même mouvement d'ouverture. Quant au poème de Hugo, il associe significativement une architecture aérienne ("un frêle escalier de cristal invisible", "le trou vif et clair / Que ferait en s'ouvrant une porte de l'air") à

la musique du "carillon", cette sonnerie de cloches sur plusieurs tons qui marque l'heure.

Les métaphores du chant

Les métaphores architecturales de l'écriture, pesantes ou aériennes, disent la complexité du rapport de la poésie lyrique à sa propre écriture - c'est-à-dire à elle-même, puisqu'elle est, depuis des siècles, avant tout écriture, et qu'elle se définissait déjà comme telle alors même que subsistaient encore des pratiques orales institutionnalisées de la lecture.

Nombre de titres de recueils et de poèmes insistent au contraire sur son caractère chanté. On trouve ainsi de multiples "chants" et "chansons" : "Vieille chanson du jeune temps", "Chanson" (dans *Les Contemplations* de Victor Hugo, qui intitule par ailleurs un recueil d'avant l'exil *Les Chants du crépuscule* et un autre, après l'exil, *Les Chansons des rues et des bois*), "Chant d'automne", "Chanson d'après-midi" (dans *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire), "Chanson d'automne", "La Chanson des ingénues" (dans les *Poèmes saturniens* de Paul Verlaine, qui publie également *La Bonne Chanson* et *Romances sans paroles*), "Chant de guerre parisien", "Chanson de la plus haute tour" (dans les *Poésies* d'Arthur Rimbaud), "Chanson du Président de la République", "Chanson pour se laver", "Chanson pour mourir d'amour au temps du Carnaval" (dans *Le Mouvement perpétuel* de Louis Aragon), "Chanson des escargots qui vont à l'enterrement", "Chanson dans le sang", "Chanson de l'oiseleur", "Chanson", "Chanson du geôlier" (dans *Paroles* de Jacques Prévert, dont nombre de poèmes ont été chantés sur scène), "Chant du refus", "Chanson du velours à côtes" (dans *Fureur et Mystère* de René Char), ou encore *Chansons troglodytes* de Jacques Dupin - cela, sans compter les innombrables "hymnes", "complaintes" et "sérénades".

Le réseau métaphorique du chant n'est pratiquement jamais dissociable de celui de la parole : ainsi, "Vieille chanson du jeune temps" côtoie, dans *Les Contemplations*, des textes intitulés "Quelques mots à un autre", "Paroles dans l'ombre", "Paroles sur la dune" ou "Ce que dit la bouche d'ombre" ; et nombre de "chansons" de Jacques Prévert prennent

place dans le recueil *Paroles*. Alors même que la poésie lyrique semble se définir comme parole seulement, comme dans le poème de Saint-John Perse intitulé "Récitation à l'éloge d'une reine", le chant est à son horizon : réciter, c'est dire à haute voix un texte appris par coeur, mais aussi, en un sens plus ancien, chanter un récitatif. Et l'anaphore (**MARGE 4**), au début de chaque partie du poème, du verbe "dire" - "J'ai dit, ne comptant point ses titres sur mes doigts..." (II), "J'ai dit en outre, menant mes yeux comme deux chiennes bien douées..." (III), "Et dit encore, menant mes yeux comme de jeunes hommes à l'écart..." (IV) - associée à la sacralisation de l'interlocutrice ("ô Affable! ô Tiède, ô un-peu-Humide, et Douce"), évoque une sorte de plainchant, scandé par la répétition, à la fin de chaque partie, du même vers : "- *Mais qui saurait par où faire entrée dans Son coeur ?*"^{viii}. La parole, ritualisée par le procédé même de la citation, accède à la plénitude du chant.

MARGE 4 : Anaphore

Répétition verbale en tête de vers ou de strophe.

ENCADRE 2 : Le récitatif

Selon Henri Meschonnic, tout poème est, non pas récit, représentation, mais récitatif. Citant un carnet où la poétesse Marina Tsvetaïeva constate "l'impossibilité de (s)on problème, (...) avec des mots (c'est-à-dire avec des pensées) dire un gémissement : a-a-a", le critique conclut que "l'impossible est aussi l'inévitable. Du moment que l'interrogation apparaît, on ne peut plus la chasser. Elle est indifférente aux catégories littéraires qui ont l'air de partager la poésie (...). Ces distinctions s'effacent devant celle qui s'introduit par ce a-a-a, une relation entre récit et récitatif, qui fait le poème du sujet. Dans le a-a-a." (*Politique du rythme, politique du sujet*, Verdier, 1995, p. 460-461)

La poésie lyrique se fantasme, selon Jean-Marie Gleize, "comme parole par opposition à l'écriture. Ou comme chant par opposition à la parole (celle-ci étant cette fois comprise comme la prose ou l'usage non poétique du langage)"^{ix}. Car la poésie lyrique se définit avant tout par opposition à ce qu'elle n'est pas, ou ne veut plus être (voir le chapitre 1).

Ainsi, à partir du XIX^e siècle, les métaphores de la parole et du chant se mêlent à celles de la peinture, puis à des références à des formes d'écriture non poétiques ou à des formes poétiques non écrites. Inauguré par le romantisme, le refus de l'unité de ton et de la séparation des genres renverse une à une les frontières à l'intérieur desquelles la poésie lyrique pouvait espérer recevoir une définition positive.

Dans la section "Paysages tristes" des *Poèmes saturniens* de Paul Verlaine (1866), le poème "Soleils couchants" mêle à la métaphore picturale qui le sous-tend - et, avec lui, la section tout entière - celle du chant, contenu phonétiquement dans le titre même du poème, et dans les termes "champs", "chant" et "couchants" qui se font écho de vers en vers :

Une aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie
Des soleils couchants.
La mélancolie
Berce de doux chants
Mon coeur qui s'oublie
Aux soleils couchants.
Et d'étranges rêves,
Comme des soleils
Couchants sur les grèves,
Fantômes vermeils,
Défilent sans trêves,
Défilent, pareils,
A des grands soleils
Couchants sur les grèves.

C'est aussi dans la section "Paysages tristes" que l'on trouve le poème "Chanson d'automne", tandis que la section "Caprices" - mot dont le Littré retient le sens musical : "composition où l'artiste écrit au gré de son inspiration, c'est-à-dire sans s'assujettir aux formes qui caractérisent les pièces de musique réglées" - contient le poème "César Borgia, Portrait en pied". La métaphore du chant prend sens dans un système d'oppositions nouveau : il ne s'agit plus, ou plus seulement, d'opposer la voix à l'écriture, mais de rendre complémentaires le sonore et le visuel, la musique et la peinture. La poésie doit faire ce qu'elle dit, c'est-à-dire donner à entendre ce qu'elle décrit - manière, pour Verlaine, de rejeter l'esthétique du Parnasse (**MARGE 5**), qui joint au respect des formes fixes (sonnet, rondel, dizain, ode) une conception purement plastique du poème (celui-ci doit figer le réel en images visuelles, en figures de rhétorique).

MARGE 5 : Le Parnasse

Cette appellation renvoie au *Parnasse contemporain*, "recueil de vers nouveaux" publié par l'éditeur Lemerre en trois volumes successifs, en 1866, 1871 et 1876. La première livraison constitue le manifeste théorique d'une poésie qui, en réaction contre le romantisme, se caractérise par la recherche de la perfection formelle et le culte de "l'art pour l'art". Ce premier volume contient des textes de poètes aussi divers que Théophile Gautier, Théodore de Banville, Leconte de Lisle, Charles Baudelaire, José Maria de Heredia, François Coppée, Catulle Mendès, Sully Prudhomme, Paul Verlaine et Stéphane Mallarmé.

De manière encore différente, *Paroles* de Jacques Prévert (1949) oppose chant et écriture dans le cadre d'une remise en cause radicale de la hiérarchie des valeurs en vigueur dans la société bourgeoise : celle-ci place l'écrit au-dessus de l'oral, la culture livresque réservée aux nantis au-dessus de la culture populaire, transmise oralement - hiérarchie culturelle qui, toutes choses égales d'ailleurs, s'inscrit dans le prolongement du rejet de l'oralité parmi les moyens de communication populaires, et par conséquent

méprisables, qui marque le passage, au XIII^e siècle, d'une culture "écrite" à une culture "lettrée" (Paul Zumthor). Le livre de Jacques Prévert s'intitule donc *Paroles* : il s'agit, pour le poète, d'arracher l'écriture poétique à la sacralité qui la fige pour la rendre à la mutabilité du vivant ; de heurter les habitudes de lecture pour échapper à toute classification - synonyme, pour Prévert, d'embaumement -, afin de restaurer le pouvoir émancipateur du livre. Victor Hugo établit, dans *L'Âne* (poème philosophique datant de 1857), une opposition analogue entre les "petits livres" faits pour circuler et pour propager des étincelles dans le peuple, et les "gros livres" stockés dans les bibliothèques.

Nombre de poèmes de *Paroles*, on l'a vu, sont présentés par leur titre comme des "chansons". Lorsque l'écriture est évoquée, c'est le plus souvent sous une forme non littéraire : "Page d'écriture", "Ecritures saintes", "Composition française", "Inventaire" inscrivent les poèmes en dehors de toute tradition littéraire. Quant au texte intitulé "L'Epopée", il met en scène un soldat qui a "perdu ses deux jambes dans l'histoire". Marchant sur une main, l'invalides conduit le "tombereau" de l'empereur ; la paronomase qui associe "tombeau" à "tombereau" donne à entendre que les guerres que l'on commémore (en organisant des cérémonies autour du tombeau de Napoléon I^{er}, par exemple) ont fait des "tombereaux" de morts : le mot désigne une voiture à deux roues susceptible d'être déchargée en basculant à l'arrière, et, par métonymie, le contenu de cette voiture, transformant ainsi implicitement les soldats morts à la guerre en chair à canon. Le travail parodique se situe au niveau de l'énoncé aussi bien qu'à celui de l'énonciation : "L'Epopée" ne célèbre pas un héros ni une action héroïque, elle se contente de décrire la victime d'un massacre ; le titre vaut donc par antiphrase, définissant la poétique du recueil avant tout par un refus : celui des formes littéraires institutionnalisées, jugées solidaires d'une idéologie à combattre. Contre cette idéologie, les armes choisies par le poète sont énonciatives - le titre du recueil l'indique à lui seul : le texte poétique doit être compris comme un acte de communication, c'est-à-dire comme une écriture qui, à l'instar de la parole, ne prenne sens que dans le cadre d'une situation de communication, celle, renouvelable à l'infini, qui réunit le poète et le lecteur. Pas de sens fixe, établi une fois pour toutes, mais un travail d'appropriation du texte qui,

en bousculant les habitudes de lecture, oblige le lecteur à prendre conscience des implications idéologiques de la hiérarchie culturelle à laquelle il adhère.

Le vers

Parole par opposition à l'écriture, chant par opposition à la parole, musique par opposition à la peinture et à l'architecture, la poésie lyrique se définit toujours négativement. Le chant, la parole, la musique ont pourtant en commun de faire intervenir le corps dans la production du sens : c'est dans ce cadre qu'il faut poser la question du vers.

Lorsque la métaphore musicale apparaît seule, au lieu d'être l'un des deux termes d'une opposition, c'est en effet toujours pour définir la fonction et le pouvoir du vers. Le poème de Paul Verlaine intitulé "Art poétique" en fournit un exemple frappant :

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.^x

"L'Impair", c'est bien sûr le vers impair - celui de neuf syllabes qui structure le poème, par exemple. L'esthétique classique et romantique se fonde en effet sur les vers pairs : l'alexandrin, mais aussi le décasyllabe ou l'octosyllabe, pour ne citer que les vers les plus fréquemment employés.

Le vers a longtemps été considéré comme le facteur essentiel de la transformation de la parole en chant. Cela, parce qu'il impose au texte une structure rythmique régulière qui favorise la mise en musique, puis la remplace. Pour Louis de Jaucourt, auteur de l'article "Poésie lyrique" de *L'Encyclopédie* (1765), la poésie lyrique est issue du chant de l'homme primitif à la gloire de Dieu : "Quand l'homme eut ouvert les yeux sur l'univers, (...) il éleva sa voix pour payer le tribut de gloire qu'il devait au souverain bienfaiteur. Voilà l'origine des cantiques, des hymnes, des odes, en un mot de la *poésie lyrique*." Le divorce de la poésie et de la musique à l'époque moderne ne remet pas en cause, aux yeux de Jaucourt, l'identité de leur objet :

... la *poésie lyrique* et la musique doivent avoir entre elles un rapport intime, fondé dans les choses mêmes, puisqu'elles ont l'une et l'autre les mêmes objets à exprimer ; et si cela est, la musique étant une expression des sentiments du coeur par les sons inarticulés, la *poésie musicale* ou *lyrique* sera l'expression des sentiments par les sons articulés, ou, ce qui est la même chose, par les mots.

On peut donc définir la *poésie lyrique*, celle qui exprime le sentiment dans une forme de versification qui est chantante (...).^{xi}

C'est donc la "versification", c'est-à-dire l'organisation des "mots" en vers, qui doit être "chantante", et qui fait de la poésie lyrique le pendant de la musique instrumentale. Les vers rendent la poésie "musicale". Quelque cent ans plus tard, Théodore de Banville défend le même principe dans son *Petit Traité de poésie française* (1872) :

Le Vers est la parole humaine rythmée de façon à pouvoir être chantée, et, à proprement parler, il n'y a de poésie et de vers en dehors du Chant. (...) A quoi donc servent les vers ? A chanter. A chanter désormais une musique dont l'expression est perdue, mais que nous entendons en nous, et qui seule est le Chant.^{xii}

Banville s'efforce ici de théoriser le passage du chant concret au chant métaphorique, "musique dont l'expression est perdue, mais que nous entendons en nous". Le vers est le support d'une musique "désormais" intérieure, d'un chant de "l'âme", pour reprendre une expression employée par Baudelaire dans un article consacré, précisément, à Théodore de Banville :

Ce mot, c'est le mot *lyre*, qui comporte évidemment pour l'auteur un sens prodigieusement compréhensif. La *lyre* exprime en effet cet état presque surnaturel, cette intensité de vie où l'âme *chante*, où elle est *contrainte de chanter*, comme l'arbre, l'oiseau et la mer.^{xiii}

La poésie lyrique, à l'origine poésie chantée avec accompagnement de la lyre, devient au XIX^e siècle l'expression d'un chant intérieur, d'un "état presque surnaturel" de l'être ; à des critères définitoires exclusivement formels semble donc succéder un critère psychique. Mais celui-ci est

cependant indissociable d'une forme : le vers. Si Baudelaire considère Théodore de Banville comme l'un des plus grands poètes lyriques de son siècle, si Mallarmé l'assimile à "la voix même de la lyre"^{xiv}, c'est parce que ce poète est aussi un technicien du vers, adepte des recherches formelles et notamment rythmiques.

Ce qui se joue dans la redéfinition du vers, au XIX^e siècle, est politique. Jusqu'à la Révolution française, la poésie lyrique se coule dans des formes métriques et strophiques héritées du passé (et plus particulièrement dans celles que la Renaissance a élaborées à partir des formes employées par la poésie antique). La Révolution fait de l'individu un sujet ; aux "idées et aux pratiques des siècles classiques, où le sujet n'est pas l'individu mais d'autres instances - la famille, les communautés professionnelles ou géographiques, les Anciens et Aristote, le Roi, l'Eglise - toutes fondées dans le Grand Sujet, Dieu", elle substitue donc "un ensemble de représentations où l'individu est sujet : sujet d'art - donc pas de règles -, de vérité - pas de révélation -, et de Bien"^{xv}. La poésie issue de la Révolution - et, au premier chef, la poésie romantique - ne peut donc plus se borner à réemployer les formes métriques et strophiques que lui fournit la tradition : l'individu, devenu sujet d'art aussi bien que de vérité, aspire à des formes nouvelles susceptibles de manifester sa nouvelle condition ; la subjectivité veut s'inscrire dans la langue.

C'est pourquoi l'alexandrin, matrice séculaire du discours lyrique, est brisé par Victor Hugo - "sur les bataillons d'alexandrins carrés", le poète des *Contemplations* fait "souffler un vent révolutionnaire"^{xvi} ; c'est pourquoi aussi "l'état" psychique dont procède le lyrisme aux yeux de nombre de poètes du XIX^e siècle, et qui manifeste à lui seul le recentrement des représentations de l'art autour de la notion de sujet, implique un travail de refonte radicale du vers - "Ce qu'on fait de la poésie dit quelque chose spécifiquement sur ce qu'on fait du sujet, du politique"^{xvii}.

Inaugurant ce mouvement, Lamartine fait de la préface de 1849 aux *Méditations poétiques* un véritable manifeste :

Je suis le premier qui ait fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ait donné à ce qu'on nomme la Muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de

convention, les fibres mêmes du coeur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature.

Si la poésie lyrique se fait musique, c'est pour faire résonner le "coeur" humain, siège de la subjectivité : les "convention(s)" qui régissaient jusque-là l'usage de la "lyre" sont caduques, indissociables qu'elles sont d'un état de la société (l'Ancien Régime) et d'une conception de l'individu (le sujet d'un roi, le membre d'une caste) désormais révolus. Si "cette espèce de chant intérieur qu'on appelle poésie"^{xviii} fait écho aux "frissons de l'âme et de la nature", c'est parce qu'entre son âme et la nature, le sujet n'admet plus de médiateur : les préceptes religieux et les dogmes artistiques qui prétendaient jusque-là gouverner le rapport de l'homme au monde sont rejetés au profit d'un rapport direct. L'âme est dans la nature, la nature est dans l'âme, se comprenant l'une l'autre aux deux sens du terme : chacune contient l'autre, et lui donne sens. Si, comme l'écrit Jean-Marie Gleize dans une étude consacrée à Lamartine, "la poésie devient elle-même en s'intériorisant intensément"^{xix}, c'est parce que le rapport du sujet au réel s'intériorise.

Aussi les poèmes de Byron sont-ils des "concerts" dont la "sauvage harmonie" rappelle "le bruit de la foudre et des vents / Se mêlant dans l'orage à la voix des torrents" ; et Lamartine, évoquant la genèse de sa vocation poétique dans la seconde préface aux *Méditations poétiques*, se souvient qu'il se représentait, enfant, tout poète sous les traits d'un "beau vieillard (...) écrivant entre ses oiseaux et son chien des histoires merveilleuses, dans une langue de musique dont les paroles chantaient comme les cordes de la harpe de (sa) mère, touchées par les ailes invisibles du vent dans le jardin de Milly."^{xx}

Hugo, quant à lui, élabore la théorie de l'"écho sonore" dans *Les Feuilles d'automne*, recueil paru en 1831, six ans avant *Les Voix intérieures* :

Tout souffle, tout rayon, ou propice ou fatal,
Fait reluire et vibrer mon âme de cristal,
Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore
Mit au centre de tout comme un écho sonore!^{xxi}

L'âme du poète vibre au contact du réel. Elle n'est pas pour autant une simple chambre d'écho, c'est-à-dire un lieu vide : c'est une âme qui contient les "mille voix" du réel, et qui, touchée par un "souffle" ou un "rayon", rend ces voix intérieures "sonore(s)". Le réel englobe l'âme (elle est "au centre de tout"), mais est aussi englobé par elle, qui lui donne voix.

Le rythme

La poésie doit donc inventer des formes nouvelles qui permettent à la subjectivité de s'inscrire dans la langue. Cette recherche, qui se circonscrit d'abord autour du vers, excède ce cadre devenu trop étroit à la fin du XIX^e siècle. Mallarmé théorise, en 1897, une "crise" du vers : l'émergence du "vers libre" (**MARGE 6**) entraîne, selon lui, une confusion entre la prose et le vers qui le conduit à repenser ce dernier. Dès lors qu'il n'est plus défini par un nombre fixe de syllabes et par le retour de la rime, le vers désigne, pour Mallarmé, toute prose rythmée : "la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature ; (...) vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style"^{xxii}. Le vers est donc la marque textuelle - rythmique, énonciative, etc. - d'une subjectivité :

Le remarquable est que, pour la première fois, au cours de l'histoire littéraire d'aucun peuple, concurrentement aux grandes orgues générales et séculaires, (...) quiconque avec son jeu et son ouïe individuels se peut composer un instrument, dès qu'il souffle, le frôle ou frappe avec science (...). Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer ; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun"^{xxiii}.

MARGE 6 : Vers libre

Les "vers libres" - dont l'émergence date de la fin du XIX^e siècle - sont des vers non rimés qui apparaissent dans des poèmes n'obéissant à aucun principe métrique régulier. Des vers comptant un nombre différent de syllabes alternent, sans que leur alternance réponde à un système cohérent.

Cette théorie du vers peut se lire à la lumière de ce que Henri Meschonnic dit de "l'oral", qu'il distingue du "parlé" : "Le parlé est le phonique, qui s'oppose à l'écrit. L'oral, libéré de cette confusion, peut désigner le primat du rythme et de la prosodie comme mode de signifier"^{xxiv}. L'oral est, dans ces conditions, une propriété possible de l'écrit comme du parlé ; c'est, en définitive, dans la poésie qu'il trouve sa forme la plus accomplie, parce qu'elle est une "subjectivisation maximale du langage. De l'extrême ordinaire. De l'intime extérieur."^{xxv}

Le rythme est donc ce qui reste du corps dans le langage. Le sujet poétique est "un *homme-rythme*, son propre rythme comme sujet du poème, sans lequel les autres sujets sont sans voix"^{xxvi}. Aussi Jean-Marie Gleize peut-il écrire, à propos de Lamartine, que "le corps du "lecteur" (...) doit idéalement vibrer au même rythme que le corps vibrant du poète"^{xxvii} : le rythme du vers est censé agir sur le rythme intérieur du lecteur (battements, pulsations, syncopes) ; le poème se fait acte, il propose au lecteur une configuration non seulement mentale, mais encore physique, dans laquelle se couler.

On peut lire dans cette perspective la métaphore du sang qui scande la poésie baudelairienne (**MARGE 7**) : le poète des *Fleurs du mal* voudrait que le "sang chrétien" de la Muse "coulât à flots rythmiques" (VII, "La Muse malade") ; il lui "semble parfois que (son) sang coule à flots, / Ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots" (CXIII, "La Fontaine de sang"). Si la métaphore du sang n'apparaît pas dans l'article que Baudelaire consacre à Théophile Gautier, elle y est remplacée par celle, analogue, du fleuve coulant vers sa propre mort : "C'est, du reste, le caractère de la vraie poésie d'avoir le flot régulier, comme les grands fleuves qui s'approchent de la mer, leur mort et leur infini, et d'éviter la précipitation et la saccade"^{xxviii}. La question du rythme est, ici encore, liée à celle du vers : Théophile Gautier a prouvé sa compréhension du rythme propre à la poésie lyrique en "introduisant systématiquement et continuellement la majesté de l'alexandrin dans le vers octosyllabique". Mais, si Baudelaire ne conçoit pas la poésie lyrique hors du vers, il rêve cependant "le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie,

aux soubresauts de la conscience"^{xxix}. La prose lyrique, contrairement à la poésie lyrique versifiée, admet le heurt, le soubresaut ; cet "idéal obsédant" naît de "la fréquentation des villes énormes"^{xxx} : le rythme urbain, brusque, cassé, saccadé, précipite le flux de la conscience. La révolution industrielle et l'urbanisation, en transformant le rythme intérieur du sujet, rendent nécessaire l'invention d'une écriture lyrique neuve :

Il y a lyrisme dès qu'il y a circulation. Rien de plus lyrique que le sang. D'où peut-être y a-t-il un lyrisme par homme. Un battement de coeur particulier qui sonne l'heure d'un discours ininterrompu puisque discontinu.^{xxxi}

MARGE 7 : Marie-Paule Berranger propose une analyse des métaphores physiologistes qui scandent la poésie lyrique dans "Le lyrisme du sang", *Le Sujet lyrique en question*, p. 27-41.

Henri Meschonnic explique, quant à lui, que penser le rythme revient à penser le continu dans le langage : les adjectifs s'opposent, mais les pensées se rejoignent. Le discours est en effet, pour Georges Perros, "discontinu" parce que scandé par les battements du coeur, et donc "ininterrompu" comme la pulsation intérieure du sujet. Il est "continu" pour Henri Meschonnic par opposition à la pensée du discontinu que constitue à ses yeux la théorie du signe, qui raisonne sur des unités trop petites (le mot) ou trop grandes (la figure de rhétorique) pour être à même de saisir le discours dans son flux. La définition du rythme sur laquelle se fonde le poéticien est reprise à Emile Benveniste, pour qui le rythme est "la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide"^{xxxii}, autrement dit l'organisation de la parole dans l'écriture, l'organisation du sujet dans le langage.

Le rythme du discours lyrique s'oppose en cela à celui de la communication usuelle. Il se caractérise pour Michel Deguy par un ralentissement de la diction qui ouvre entre les syllabes un "intervalle" à

partir duquel l'intériorité peut se dire : "... "la ralentie", ce titre de Michaux, serait un bon pseudonyme pour "la poésie".^{xxxiii}

TEXTE 10 : Pierre de Ronsard, *Odes*, IV, 4, "De l'élection de son sepulchre" (1550)

Antres, et vous fontaines
De ces roches hautaines
Qui tombez contre-bas
D'un glissant pas :

Et vous forests et ondes
Par ces prez vagabondes,
Et vous rives et bois
Oyez ma vois.

Quand le ciel et mon heure
Jugeront que je meure,
Ravy du beau sejour
Du commun jour,

Je defens qu'on ne rompe
Le marbre pour la pompe
De vouloir mon tombeau
Bastir plus beau :

Mais bien je veux qu'un arbre
M'ombrage en lieu d'un marbre,
Arbre qui soit couvert
Tousjours de vert.

De moy puisse la terre
Engendrer un lierre,
M'embrassant en maint tour
Tout à l'entour :

Et la vigne tortisse
Mon sepulcre embellisse,
Faisant de toutes pars
Un ombre espars.

Là viendront chaque année
A ma feste ordonnée,
Avecques leurs troupeaux
Les pastoureaux :

Puis ayant fait l'office
De leur beau sacrifice ;
Parlans à l'isle ainsi
Diront ceci :

Que tu es renommée
D'estre tombeau nommée
D'un, de qui l'univers
Chante les vers!

Et qui onq en sa vie
Ne fut bruslé d'envie,
Mendiant les honneurs
Des grands Seigneurs!

Ny ne r'apprist l'usage
De l'amoureux breuvage,
Ny l'art des anciens
Magiciens!

Mais bien à noz campagnes
Fist voir les Soeurs compagnes
Foulantes l'herbe aux sons
De ses chansons,

Car il fist à sa lyre
Si bons accords eslire,
Qu'il orna de ses chants
Nous et noz champs.

La douce manne tombe
A jamais sur sa tombe,
Et l'humeur que produit
En May la nuit.

Tout à l'entour l'emmure
L'herbe et l'eau qui murmure,
L'un tousjours verdoyant,
L'autre ondoyant.

Et nous ayans memoire
Du renom de sa gloire,
Luy ferons comme à Pan
Honneur chaque an.

Ainsi dira la troupe,
Versant de mainte coupe
Le sang d'un agnelet
Avec du laict

Desur moy, qui à l'heure
Seray par la demeure
Où les heureux esprits
Ont leur pourpris.

La gresle ne la neige
N'ont tels lieux pour leur siege,
Ne la foudre oncque là
Ne devala :

Mais bien constante y dure
L'immortelle verdure,
Et constant en tout temps
Le beau Printemps.

Le soin qui sollicite
Les Rois, ne les incite
Le monde ruiner
Pour dominer :

Ains comme freres vivent,
Et morts encore suivent
Les mestiers qu'ils avoient
Quand ils vivoient.

Là là j'oiray d'Alcée
La lyre courroucée,
Et Sapphon qui sur tous
Sonne plus dous.

Combien ceux qui entendent
Les chansons qu'ils respandent,
Se doivent resjouir

De les ouir ?

Quand la peine receue
Du rocher est deceue,
Et quand la vieil Tantal'
N'endure mal ?

La seule lyre douce
L'ennuy des coeurs repousse,
Et va l'esprit flatant
De l'escoutant.

(*Oeuvres complètes*, éd. J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1993, Tome I, p. 796)

COMMENTAIRE DU TEXTE 10

Les Quatre Premiers Livres des Odes paraissent en 1550. Au fil des rééditions (la dernière date de 1584), l'architecture du recueil se modifie profondément : aux quatre premiers livres s'en ajoute un cinquième, tandis que de nombreuses pièces sont retranchées, déplacées ou ajoutées. L'édition de 1550 provoque des réactions violentes de la part des lecteurs : la liberté que revendique le poète à l'égard de la langue et des formes passe pour du désordre. C'est pourtant cette liberté qui assure l'originalité de l'oeuvre. Ronsard y relève un défi : il s'agit pour lui d'être "le premier auteur Lirique François" (avertissement "Au lecteur" de l'édition originale). Il est en effet le premier à appeler du nom "Odes" un livre en français (et non en latin), et s'efforce de conjuguer les modèles de Pindare et d'Horace, c'est-à-dire la gravité sublime et la légèreté. Comme le remarquent J. Céard, D. Ménager et M. Simonin^{xxxiv}, un parti pris formel domine le livre dans son ensemble : celui de la régularité strophique à l'échelle du poème - qui ne contredit pas la diversité strophique et métrique à l'échelle de l'oeuvre -, nécessaire, selon Ronsard, à la mise en musique des odes. La poésie lyrique est en effet encore chantée au XVI^e siècle, et la plupart des *Odes* de Ronsard ont été mises en musique. Cette destination musicale influe sur la composition des poèmes, et tout particulièrement sur celle de l'ode "De l'élection de son sepulchre", qui prend la "vois" pour objet.

Cette ode compte vingt-sept quatrains composés de trois vers de six syllabes et d'un vers de quatre. Comme l'explique Nathalie Dauvois, la brièveté des vers et l'hétérométrie "accentuent le décalage entre mètre et syntaxe" et "privilégient, par là même, le rythme"^{xxxv}. Par "rythme", il faut entendre ici "l'organisation d'un discours par un sujet et d'un sujet par son discours" telle que l'a définie Henri Meschonnic. Le retour rapide des rimes, dû au choix des rimes plates et à la brièveté des vers, crée par ailleurs "des échos sonores beaucoup plus rapprochés que les successions régulières d'alexandrins ou de décasyllabes"^{xxxvi} : ce dispositif a pour fonction de faire entendre la voix d'un sujet, son cri, à la fois en-deçà et au-delà des mots.

L'ode se compose de trois parties, qui instaurent chacune une situation énonciative nouvelle. Dans les neuf premières strophes, le poète s'adresse, à la deuxième personne, à la nature chargée d'accueillir son "tombeau". Dans les huit strophes suivantes, il cède la parole aux bergers qui "viendront chaque année" lui rendre hommage en versant du "sang" et du "laict" sur sa tombe ; les bergers s'adressent à "l'isle" où se dresse le "sepulchre" et évoquent le poète à la troisième personne. Dans les dix dernières strophes, enfin, le poète reprend la parole pour s'adresser au lecteur. La dernière strophe du poème a cependant un statut particulier, signalé typographiquement - à partir de l'édition de 1555 - par les guillemets qui l'encadrent : au terme d'un processus de dépersonnalisation amorcé en amont, elle semble isoler une voix sans origine, qui commente l'effet de la "lyre" sur "l'escoutant", mettant ainsi en abyme l'effet de l'ode sur son lecteur. Les précédents changements d'énonciateur ne sont, eux, signalés par aucune marque typographique, bien qu'ils fassent l'objet d'une narration : les bergers "Parlans à l'isle ainsi / Diront ceci : / (...). / Ainsi dira la troupe" (str. 9 et 18). L'absence de guillemets a pour effet de suggérer que les locuteurs qui se succèdent parlent, paradoxalement, d'une seule et même voix. Le discours d'autres locuteurs encore est mentionné dans chacune des trois parties de l'ode : les "pastoureaux" célèbrent le poète "de qui l'univers / Chante les vers" (str. 10) et souhaitent que "l'emmure / L'herbe et l'eau qui murmure" (str. 16) ; et le poète une fois devenu ombre "oir(a) d'Alcée / La lyre courroucée, / Et Sapphon qui sur tous / Sonne plus dous" (str. 24).

Le chant poétique - celui que l'ode constitue en elle-même, mais aussi celui qu'elle représente - se dissocie ainsi progressivement de son énonciateur : il est d'abord assumé par le "je" du poète ; puis, par "l'univers" qui chante ses vers après sa mort ; puis, par Alcée et Sapphon, qui tiennent la "lyre" aux Enfers ; et enfin, dans la dernière strophe, par la "lyre" elle-même. Cette dépersonnalisation du chant coïncide avec l'entrée dans la mort : le chant du poète lui survit, pérennisant ce qui, du sujet, est le plus éphémère, à savoir le souffle, les inflexions de la voix, le rythme intérieur.

L'énonciateur qui, dans la première partie de l'ode, choisit son "sepulchre" appartient au monde des vivants : il participe de l'humaine condition, du "beau séjour / Du commun jour". Imaginant sa propre mort, il se représente comme un corps destiné à se décomposer pour participer au processus infini de la régénération naturelle : "De moy puisse la terre / Engendrer un lierre, / M'embrassant en maint tour / Tout à l'entour". Le refus d'un tombeau de "marbre", matière imputrescible, manifeste son désir de se fondre dans la nature, de faire corps avec elle. Mais cette osmose n'aboutit pas à l'évanouissement du "moi" dans le grand tout : elle a au contraire pour effet de disperser le "moi" dans la nature, si bien que "l'univers / Chante les vers" du poète, amplifiant sa voix au lieu de l'éteindre. La participation du corps au cycle naturel, loin de rejeter le "moi" du côté de l'objet, fait ainsi accéder la nature au statut de sujet, et de sujet poétique. C'est la "vois" même du poète qu'elle fait entendre.

Aussi le poète est-il assimilé, dans la deuxième partie de l'ode, à Pan, dieu des bergers d'Arcadie et - depuis les Alexandrins - incarnation de l'univers : les "pastoureaux" lui rendent un culte, lui faisant "comme à Pan / Honneur chaque an" en versant du sang et du lait sur sa tombe. L'assimilation du poète au dieu Pan est à l'origine du portrait d'abord négatif qu'en dressent les bergers : le poète qu'ils décrivent jamais ne "mendi(a) les honneurs / Des grands Seigneurs", ni ne "r'apprist l'usage / De l'amoureux breuvage, / Ny l'art des anciens / Magiciens". Ce sont, non seulement les obligations sociales du poète de Cour, mais aussi l'apprentissage auprès des Anciens qu'implique la poétique de l'imitation en vigueur à la Renaissance qui sont ici niés - et cela, en dépit du démenti apporté par le recueil lui-même, qui s'ouvre, à partir de 1555, sur une ode "Au Roy Henry II^e de ce

nom" et multiplie les références aux poètes latins. Le poète est ici défini comme l'auteur de "chansons" qui font danser les Muses dans les "campagnes" : tout se passe comme si le travail poétique n'avait d'autre fonction que d'effacer ses propres traces, afin de créer l'illusion d'une poésie née de la nature elle-même, simple, accessible à tous. Si cette définition de la poésie est contredite par d'autres à l'échelle de l'oeuvre, elle vaut pour ce poème, qui se construit comme une chanson : la brièveté et la régularité des vers, le retour rapide des rimes, le lexique et les images volontairement simples font de ce poème le point d'achèvement de l'une des voies poétiques qu'a expérimentées Ronsard - celle de l'harmonie lumineuse, de la transparence du sens. Le "sepulchre" que se choisit le poète n'est autre que l'ode elle-même, qui se confond - plus que toute autre ode du recueil, plus que tout autre poème de Ronsard - avec la chanson aux sons de laquelle les Muses "foul(ent) l'herbe" de la campagne, avec le "murmure" de l'eau, avec les "vers" que chante "l'univers".

Dans la troisième partie de l'ode, le poète se représente comme l'un des "heureux esprits" qui séjournent dans les Champs-Élysées (le "pourpris" désigne un lieu clos, une enceinte). A la description de la nature vivante succède celle du "Printemps" éternel qui règne dans ce paradis : la "foudre" jamais n'y "deval(e)", la "verdure" y est "immortelle". Cette mythification de la nature implique celle du chant qui prend origine en elle : les vers que chante l'univers se confondent désormais avec le son de la "lyre" d'Alcée et de Sappho. Alcée, poète grec dont Horace s'inspire dans ses *Odes*, a partagé le destin de Sappho, poétesse grecque dont Catulle et Horace ont également imité les vers. Les "chansons qu'ils respandent" (str. 25) dans les Champs-Élysées font écho aux "chansons" (str. 13) aux sons desquelles le poète fait danser les Muses : le chant du poète est ainsi renvoyé aux origines même du lyrisme, la joie que ressentent les âmes des morts à entendre la lyre d'Alcée et de Sappho se confondant avec celle des lecteurs de l'ode.

A la dépersonnalisation progressive de la voix poétique correspond donc celle des lecteurs : ils sont représentés, dans l'avant-dernière strophe, comme "ceux qui entendent", puis, dans la dernière, comme "l'escoutant", la référence minimale à l'individualité que comporte le pronom démonstratif s'abolissant dans l'abstraction du participe présent. C'est désormais au sein

du monde des morts qu'a lieu la communication poétique : des âmes sans corps y perçoivent une voix désincarnée. Ce dialogue d'ombres met en abyme la situation de communication qu'instaure l'ode : le "sepulchre" auquel renvoie son titre est celui du poète, qui se dissocie de son chant au point de n'être plus, à son tour, qu'un "escoutant" - "Là là j'oiray d'Alcée / La lyre courroucée" -, mais aussi celui du lecteur, qui n'est plus, dans la dernière strophe, qu'un "coeu(r)" et un "esprit", une âme sans attaches terrestres. La mort est, en ce sens, la métaphore du renoncement à l'individualité qu'exige le poème lyrique.

TEXTE 11 : Victor Hugo, *L'Art d'être grand-père*, I, 11, "Fenêtres ouvertes - Le matin. - en dormant" (1877)

J'entends des voix. Lueurs à travers ma paupière.
Une cloche est en branle à l'église Saint-pierre.
Cris des baigneurs. Plus près! plus loin! non, par ici!
Non, par là! Les oiseaux gazouillent, Jeanne aussi.
Georges l'appelle. Chant des coqs. Une truella
Racle un toit. Des chevaux passent dans la ruelle.
Grincement d'une faux qui coupe le gazon.
Chocs. Rumeurs. Des couvreurs marchent sur la maison.
Bruits du port. Sifflement des machines chauffées.
Musique militaire arrivant par bouffées.
Brouhaha sur le quai. Voix françaises. Merci.
Bonjour. Adieu. Sans doute il est tard, car voici
Que vient tout près de moi chanter mon rouge-gorge.
Vacarme de marteaux lointains dans une forge.
L'eau clapote. On entend haleter un steamer.
Une mouche entre. Souffle immense de la mer.

(*Oeuvres complètes*, éd. établie par le Groupe Inter-universitaire de Travail sur V. Hugo sous la dir. de J. Seebacher et G. Rosa, Laffont, "Bouquins", 1985, Tome "Poésie III", p. 726)

COMMENTAIRE DU TEXTE 11

L'Art d'être grand-père paraît en 1877, alors que Hugo mène une lutte politique sans relâche pour l'amnistie des Communards. En 1876, il a déposé au Sénat un premier projet de loi en faveur d'une amnistie totale ; ce

projet a été refusé. Ce n'est qu'après le dépôt de deux autres projets de loi, en 1879 et 1880, que la loi est enfin adoptée. Comme l'a montré Anne Ubersfeld, *L'Art d'être grand-père* participe de ce combat pour la clémence politique^{xxxvii} : Georges et Jeanne, pour lesquels le "grand-père" réclame l'indulgence de leurs parents, y figurent les Communards en butte à la répression. Ce contexte politique pousse Hugo à adopter dans ce recueil une position énonciative qui ne soit plus celle du grand poète : la parole du "grand-père" est volontairement humble, familière, entrecoupée de voix autres que la sienne, trouée de songes ; elle figure, dans l'ordre symbolique, la parole du peuple.

Le poème "Fenêtres ouvertes" se situe dans le Livre I, "A Guernesey". Hugo, de retour d'exil depuis sept ans, y adopte fictivement la position du proscrit : elle lui permet de parler au nom des faibles, le proscrit devenant la métaphore de toutes les formes d'exclusion - enfance, misère ou répression. Ce poème, l'avant-dernier du Livre I, juxtapose des énoncés hétéroclites entendus dans un demi-sommeil. Il manifeste en ce sens la polyphonie énonciative qui caractérise le recueil, donnant à entendre une voix où résonnent toutes les voix du monde.

A la rêverie, qui s'associe de façon récurrente dans le recueil à la parole du grand-père à l'écoute des petits, se substitue ici le demi-sommeil : les "lueurs" sont perçues "à travers (l)a paupière" close. La conscience, engourdie, ne hiérarchise plus les bruits perçus à l'extérieur : "J'entends des voix". Ces "voix" sont celles de la "cloche", des "baigneurs", des "oiseaux" : l'humain, l'animal et le mécanique sont indifférenciés, comme si la parole articulée, le cri et le bruit produisaient du sens au même titre. Ce sont les voix du monde, que le poète ne distingue pas de la sienne propre : les "cris des baigneurs" - "Plus près! plus loin! non, par ici! / Non, par là!" - sont cités sans guillemets, se confondant avec le discours assumé par le "je".

L'énoncé attribué aux baigneurs met d'ailleurs ce discours en abyme, puisque les indications spatiales qui le composent trouvent un écho dans les derniers vers du poème : le rouge-gorge chante "tout près de moi" (v. 13), tandis que les marteaux sont "lointains" (v. 14). Or, "près" et "loin", "ici" et "là" ne prennent sens que par rapport au locuteur qui les profère : ce

locuteur ici est double - le "moi" du poète, d'une part, les "baigneurs", d'autre part -, si bien que l'espace se décentre, manifestant l'universalité du "je".

La cohérence énonciative du discours est maintenue par la mesure fixe de l'alexandrin et le retour régulier des rimes plates, qui endiguent le flux des voix. Mais, entre ces digues, le discours se désorganise ; les phrases, pour la plupart nominales et toujours brèves, ne sont ni coordonnées, ni subordonnées les unes aux autres, les contre-rejets achevant de les fragmenter : "Georges l'appelle. Chant des coqs. Une truelle / Racle un toit." La rime interne qui associe le raclement de la "truelle" à l'"appe(l)" de Georges met en abyme la fusion des voix humaines avec les bruits du monde qu'illustre le vers précédent : "Les oiseaux gazouillent, Jeanne aussi".

L'introduction dans le poème du lexique du travail contribue au remplacement de l'énonciation du grand poète par celle du peuple. Hugo, qui a publié en 1866 *Les Travailleurs de la mer*, roman qu'il définit comme une "épopée du travail", abolit la hiérarchisation des objets littéraires qu'induit le statut social de la littérature : le travail peut faire l'objet d'une épopée au même titre que les hauts faits des héros légendaires ; et le bruit de la "truelle" et des "marteaux", le "sifflement des machines chauffées", le pas des "couvreurs" sur le toit peuvent, au même titre que le chant des oiseaux, résonner dans la voix du poète lyrique. Les bruits du travail se font écho selon un axe vertical : en bas, "des chevaux passent dans la ruelle" (v. 6) ; en haut, "des couvreurs marchent sur la maison" (v. 8). La symétrie métrique et syntaxique des deux propositions montre que le travail n'est plus en bas - dans l'échelle des valeurs -, ni au loin - dans l'espace symbolique qui a la poésie pour centre -, mais ici et là-bas, en haut et en bas, sur la "maison" même du poète, c'est-à-dire, par métonymie, à l'intérieur de la poésie. Les "grincement(s)", les "chocs" et les "rumeurs" du monde laborieux se font entendre dans le vers, "coup(é)" comme par une "faulx" en unités d'une ou deux syllabes : "Chocs. // Rumeurs. // Des couvreurs / marchent sur la maison". Les deux phrases nominales obligent à placer une césure après la première syllabe et après la troisième, tandis que la rime

interne entre "rumeurs" et "couvreurs" instaure, après la sixième syllabe, une pause qui réactive la césure classique de l'alexandrin.

Le "port" (v. 9) renvoie au lieu depuis lequel le poète est censé parler : Guernesey est une île, et si la "musique militaire" s'y mêle aux "voix françaises", c'est parce que cette île fut un lieu d'exil pour les républicains français sous le Second Empire. Les mots "Bonjour. Adieu.", juxtaposés, résument le drame de la proscription : ceux qui arrivent à Guernesey ne sont pas sûrs de revoir jamais leur patrie. La voix des exilés se mêle donc aux rumeurs du travail et au gazouillement de Georges et de Jeanne : trois formes d'exclusion parlent ensemble dans le poème. Les enfants sont mineurs d'un point de vue légal ; le peuple l'est d'un point de vue social ; les proscrits le sont d'un point de vue politique. Ce n'est qu'une fois cette équivalence posée que le poète reprend la parole en son nom : "Sans doute il est tard, car voici / Que vient tout près de moi chanter mon rouge-gorge." (v. 12-13). Le complément de lieu "tout près de moi" permet de voir dans le chant de l'oiseau une métonymie du chant du poète ; or, le "rouge-gorge" est associé aux enfants : à Jeanne, parce qu'elle "gazouill(e)" comme les oiseaux ; à Georges, parce que son prénom fait écho au nom de l'oiseau par paronomase. Le poète chante donc avec les oiseaux, c'est-à-dire avec le peuple : de fait, l'énoncé se caractérise par un vocabulaire et des tournures familières ("Sans doute il est tard..."). Le volume sonore augmente aussitôt : aux "bruits" et aux "voix" entendus jusqu'alors succède le "vacarme" des marteaux dans la "forge" (v. 14). Or, la forge, dont le soufflet ronfle et souffle, renvoie communément au bruit de la respiration ; ce souffle s'amplifie dans le vers suivant, où un steamer - c'est-à-dire un bateau à vapeur - "hal(ète)" ; dans le dernier vers, enfin, le "souffle immense de la mer" donne à la respiration son amplitude maximale. C'est la respiration du poète, c'est-à-dire celle du peuple, qui se donne ici à entendre, "immense", puissante, sonore.

TEXTE 12 : Henri Michaux, *Mes Propriétés*, "Je suis gong" (1929).

Dans le chant de ma colère il y a un oeuf,
Et dans cet oeuf il y a ma mère, mon père et mes enfants,
Et dans ce tout il y a joie et tristesse mêlées, et vie.

Grosses tempêtes qui m'avez secouru,
Beau soleil qui m'a contrecarré,
Il y a haine en moi, forte et de date ancienne,
Et pour la beauté on verra plus tard.
Je ne suis, en effet, devenu dur que par lamelles ;
Si l'on savait comme je suis resté moelleux au fond.
Je suis gong et ouate et chant neigeux,
Je le dis et j'en suis sûr.

(*La Nuit remue*, "Poésie / Gallimard", 1967, p. 177)

COMMENTAIRE DU TEXTE 12

Mes Propriétés date de 1929, mais paraît en 1934 dans *La Nuit remue*. C'est à cette date que Michaux joint à cet ensemble de textes poétiques une "Postface" dans laquelle il les présente comme des "morceaux, sans liens préconçus", écrits "pour (s)a santé", pour se rassasier, lui qui fait partie de ceux "qui s'alimente(nt) de sons et de certains rapports de son". Le "moi" au centre du recueil se définit par le manque, les carences du corps n'étant que l'envers d'un défaut d'identité. Ce type d'écriture est en effet "à la portée de tout le monde", profitable surtout "aux faibles, aux malades et maladifs, aux enfants, aux opprimés et inadaptés de toute sorte. (...) N'importe qui peut écrire "Mes Propriétés"."

"Je suis gong" définit ce moi lacunaire par le son qu'il produit : un "gong" est un instrument de percussion, composé d'un plateau de métal sur lequel on frappe avec une baguette à tampon. Dans ce titre, l'absence de déterminant abolit toute différence entre comparé et comparant ; le sujet n'est pas "comme un gong", ni même "un gong", mais "gong". Or, le mot résonne comme une onomatopée : le son articulé se confond avec le son de l'instrument, si bien que ce n'est plus même au gong, mais aux vibrations qu'il produit que s'identifie le "moi". Cette motivation du rapport entre signifiant et signifié est au fondement du travail sur la langue à l'oeuvre dans *Mes Propriétés* : les mots inventés - "Rubililieuse ma bargerie, / Noue contre, noue, noue, / Ru vaignoïre ma bargerie" ("Rubililieuse") - tendent à créer une langue où le rapport entre le son et le sens ne soit plus arbitraire, où le mot devienne la chose même.

Le "je", qui est "gong", vibre, et l'introspection - que signale l'accumulation des expressions de l'intériorité : "dans le chant", "dans cet oeuf", "dans ce tout", "en moi", "au fond" - se confond avec l'analyse de sa vibration. Cette vibration ébranle le poème, qui se caractérise d'emblée par son vacillement - *Mes Propriétés* s'écrit "dans un léger vacillement de la vérité" ("Postface") - et par sa violence : le son répond à un coup, c'est un chant de "colère".

Le "chant" n'est pas celui du "moi", mais celui de sa "colère" : une distance s'instaure entre le poète et son énonciation, qui fait de celle-ci un objet d'observation ; la répétition du présentatif "il y a" manifeste le travail d'identification et de recensement qu'implique cette observation d'un chant devenu extérieur. L'anaphore de "dans" - "dans le chant", "dans cet oeuf", "dans ce tout" - donne à cette analyse du chant le caractère d'une dissection : de l'enveloppe extérieure, l'attention se porte sur la matière intérieure, qui est à son tour fragmentée en atomes. Or, la "colère" tire son nom du latin *cholera*, qui désigne une maladie de la bile : l'image du corps malade, qui sous-tend *Mes Propriétés*, est au fondement de la représentation du chant poétique, légitimant cette approche quasi anatomique. La pathologie a ici une valeur avant tout littéraire : la colère s'oppose à la mélancolie romantique, qui relève de la "bile noire". La poésie de Michaux rompt en ce sens avec la tradition lyrique. A la mélancolie, qui plonge le sujet dans un état d'abattement, se substitue une violence tournée vers l'intérieur aussi bien que vers l'extérieur : le rapport de la poésie au réel se caractérise par la fureur, et le chant se dé-chaîne, faisant éclater les codes et les formes poétiques.

Le "chant de ma colère" renvoie d'autre part, sur le mode implicite, à la colère divine : l'expression "*Dies irae*" - "Jour de colère" - constitue les premiers mots d'une prose liturgique latine évoquant le Jugement Dernier, et la "colère de Dieu" désigne, dans l'Ancien Testament, le sentiment de justice qui porte Dieu à punir les crimes et les fautes. Mais cette allusion aux Ecritures saintes se juxtapose à une structure énonciative propre à la littérature enfantine : les emboîtements successifs qu'évoque l'anaphore de la préposition "dans" constituent le ressort narratif de nombre de contes et de

comptines. Le poème s'écrit à la frontière de genres antinomiques, associant la fureur vengeresse du "moi" souffrant à un rapport ludique à la langue.

L'image de l'oeuf renvoie à celle de l'embryon ; et, de fait, l'oeuf semble contenir en germe, emboîtés les uns dans les autres, tous les individus à naître : "ma mère, mon père et mes enfants". La loi du renouvellement des générations est ici enfreinte : les ascendants et les descendants sont renvoyés aux mêmes limbes, si bien que le "moi" est expulsé de la filiation. Il est symboliquement rejeté hors de l'histoire, puisqu'il est assimilé au Créateur : ses enfants et ses parents doivent naître du chant de sa "colère". Or, les "enfants de colère" désignent, dans les Ecritures saintes, une race maudite qui ne mérite que le châtement, et plus particulièrement la descendance d'Adam : une seconde Genèse prend origine dans le chant, qui annule la malédiction engendrée par la première. Dans "ce tout", il y a en effet "joie et tristesse mêlées, et vie" : la colère féconde du poète recrée l'univers.

Les "tempêtes" désignent, par métaphore, cette colère salutaire : elles portent "secour(s)". Le nom convoque, comme en écho, le verbe qui lui correspond : "tempêter", c'est manifester à grand bruit sa colère ; la poésie est un vacarme discordant, une tempête de mots, et c'est en tant que telle qu'elle peut "secour(ir)" le sujet. Le "beau soleil" le "contrecarr(e)" : au cercle parfait par lequel on représente le soleil s'oppose le "carré", dans une lutte des formes qui ranime l'ouragan. Si le soleil est "beau", c'est parce qu'à une esthétique s'en oppose une autre : la poésie ne doit plus viser la beauté - "Et pour la beauté on verra plus part" (v. 7) -, mais le combat, le heurt, le choc salvateur. C'est pourquoi "il y a haine en moi" : le "moi" poétique se définit par sa force destructrice, par sa rage à anéantir un mode de représentation qui tend à légitimer un réel jugé inadmissible. Le chant de la colère cherche au contraire à engloutir le réel, de façon à ce que, de ce naufrage, émerge un monde neuf.

Les "lamelles" appartiennent au vocabulaire des sciences botanique, minéralogique et géologique ; comme au début du poème, le "moi" fait ici l'objet d'une description scientifique qui le tient à distance : "je" se dédouble pour s'observer. Il est - comme l'oeuf - "dur" à l'extérieur et "moelleux au fond" ; le "gong" transpose cette ambivalence sur le plan phonique, puisque

la voyelle nasale s'insère entre deux occlusives sonores. La résistance que le poète oppose au réel et à la poésie même a pour but de préserver la "moelle" : le mot désigne une substance grasse, onctueuse, généreuse - et entraîne en cela l'image de la "ouate" qui sert à panser les blessures -, mais aussi l'essence des choses, leur sens intime. Cette intimité n'est plus circonscrite dans l'individu : les vers 9 et 10 forment un chiasme sonore qui dit la réversibilité du "je" et du "on" : "Si l'on savait comme je suis resté moelleux au fond, / Je suis gong et ouate et chant neigeux". L'adjectif "neigeux", qui qualifie le chant, laisse ainsi entendre l'écho assourdi d'une affirmation : *nais je*, qui donne sens au dernier vers : "Je le dis et j'en suis sûr". Le chant de la colère donne naissance à un "je" nouveau, première personne et non-personne à la fois, instance définie par son usage performatif du langage : le "je", qui est "gong", naît lorsqu'il dit "je nais" ; l'énonciation implique l'existence.

ⁱ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Le Seuil, "Poétique", 1981, p. 132.

ⁱⁱ "Le Dit des cordeliers", "La complainte de Rutebeuf", *Poèmes de l'infortune et autres poèmes*, éd. de J. Dufournet, "Poésie/Gallimard", 1986.

ⁱⁱⁱ Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, XXI.

^{iv} Ronsard, *Les Amours*, CXCIII.

^v *Ibid.*, XXVII.

^{vi} Victor Hugo, *Les Contemplations*, III, 21.

^{vii} René Char, *La Parole en archipel*.

^{viii} Saint-John Perse, *La Gloire des rois*, "Récitation à l'éloge d'une reine".

^{ix} Jean-Marie Gleize, *Poésie et Figuration*, Le Seuil, 1983, p. 28.

^x Paul Verlaine, *Jadis et Naguère*, "Art poétique".

^{xi} Cité par Jean-Marie Gleize, *La Poésie*, p. 249.

^{xii} Théodore de Banville, *Petit Traité de poésie française*, p. 3-5.

^{xiii} Charles Baudelaire, "Théodore de Banville", *Revue fantaisiste*, dans les *Oeuvres complètes*, Edition de la Pléiade, Tome II, p. 164.

^{xiv} Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Edition de la Pléiade, p. 264.

-
- ^{xv} Victor Hugo, *Les Misérables*, Le Livre de Poche, 1985, Tome III, Notes de Guy Rosa, p. 578.
- ^{xvi} Victor Hugo, *Les Contemplations*, I, 7, "Réponse à un acte d'accusation".
- ^{xvii} Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, p. 24.
- ^{xviii} Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques*, "Des Destins de la poésie".
- ^{xix} Jean-Marie Gleize, *Poésie et Figuration*, p. 29.
- ^{xx} Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques*, II, "L'Homme" ; "Des Destins de la poésie".
- ^{xxi} Victor Hugo, *Les Feuilles d'automne*, I.
- ^{xxii} Stéphane Mallarmé, *Divagations*, "Crise de vers", "Poésie / Gallimard", 1976, p. 240.
- ^{xxiii} *Ibid.*, p. 244.
- ^{xxiv} Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, p.380.
- ^{xxv} *Ibid.*, p. 79.
- ^{xxvi} *Ibid.*, p. 364.
- ^{xxvii} Jean-Marie Gleize, *Poésie et Figuration*, p. 30.
- ^{xxviii} Charles Baudelaire, *L'Artiste*, "Théophile Gautier", *Oeuvres complètes*, Edition de la Pléiade, Tome II, p. 126.
- ^{xxix} Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, "Préface", *Oeuvres complètes*, Edition de la Pléiade, Tome I, p. 275-276.
- ^{xxx} *Ibid.*
- ^{xxxi} Georges Perros, *Papiers collés III*, Gallimard, coll. "Le Chemin", 1978, p.10 ; cité par Marie-Paule Berranger dans "Le lyrisme du sang", *Le Sujet lyrique en question*, p. 28.
- ^{xxxii} Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, 1*, p. 332.
- ^{xxxiii} Michel Deguy, "L'infini et sa diction", *Poétique*, n°40, nov. 1979, p. 439.
- ^{xxxiv} Introduction à l'édition des *Oeuvres complètes*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1993.
- ^{xxxv} N. Dauvois, *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, p. 108.
- ^{xxxvi} *Ibid.*, p. 109.
- ^{xxxvii} A. Ubersfeld, *Paroles de Hugo*, Messidor / Editions sociales, 1985, p. 167-184.

CHAPITRE 5

Actes de langage

Poème et récit

Pendant près de cent ans - jusqu'au milieu du XX^e siècle -, les poètes français excluent le récit de la poésie (voir le chapitre 1). Cela revient à éliminer du discours poétique les actes de langage fondamentaux que sont "raconter", "enseigner" et "décrire", rangés par ceux qui se réclament de Mallarmé du côté de l'"universel reportage" (*Crise de vers*), de la parole à l'état brut. Les actes de langage spécifiquement lyriques - puisque la poésie lyrique tend à se confondre avec la poésie tout court, l'épopée étant peu à peu tombée en désuétude - seraient donc d'ordre "expressif" : louer, célébrer, déplorer, se lamenter, exhorter, supplier, etc.

Si la poésie antérieure à 1870 n'ignore pas ce partage, elle ne l'érige pas en principe d'exclusion. La ballade romantique, que Victor Hugo associe à l'ode, forme lyrique par excellence, dans les *Odes et Ballades*, est d'essence narrative ; nombre de sonnets de Ronsard développent de brefs récits à la faveur d'une comparaison ("Comme un chevreuil, quand le printemps détruit / L'oyseux crystal de la morne gelée, / Pour mieulx brouster l'herbette emmielée / Hors de son boys avec l'Aube s'en fuit..."ⁱ) ; et le "dit" médiéval insère des formes fixes spécifiquement lyriques dans une structure narrative.

Comme l'a montré Dominique Combe, la rhétorique dualiste de la poésie et du récit qui prévaut dans la première moitié du XX^e siècle se fonde sur une lecture radicale de Mallarmé par Valéry. Celui-ci projette sur l'esthétique mallarméenne "son propre refus du récit, de la description, de la *mimésis* - du monde sensible"ⁱⁱ. Le récit est, en réalité, un acte de langage qui entre dans la composition de toutes les formes de discours, littéraires ou non, en vers ou en prose. Il semble, dans ces conditions, nécessaire de s'interroger sur sa place et sa fonction dans la poésie lyrique : le terme

"récit" ne peut revêtir exactement le même sens dans le cadre lyrique et dans celui du roman, sur lequel se fondent la plupart des théories du récit contemporaines. En effet, centré sur le "je" et organisé en recueil, le discours lyrique se distingue du roman - centré sur le "il" et constitué en livre - en ce qu'il développe des récits nécessairement brefs (à l'échelle du poème) ou discontinus (à l'échelle du recueil), et qui ont, explicitement ou métaphoriquement, le moi pour objet.

Pour tenter de définir un statut proprement lyrique du récit, on peut partir de l'hypothèse que le poème lyrique est le récit d'un événement énonciatif - naissance, transformation ou mort du moi -, dans la mesure où tout poème lyrique constitue une quête du moi. Le récit lyrique ne se bornerait donc pas à représenter des actes, mais les effectuerait : l'événement énonciatif au centre du poème ne peut manquer d'agir sur l'énonciation elle-même, les actes représentés se traduisant nécessairement par des actes de langage.

"Une passante" (Baudelaire)

L'analyse du poème des *Fleurs du mal* "Une Passante" est éclairante à cet égard - qu'il nous soit donc permis de citer le poème dans son intégralité. Ce sonnet met en scène la renaissance d'un "moi" - et, par là même, l'émergence d'un régime énonciatif proprement lyrique :

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!

Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!ⁱⁱⁱ

Les deux quatrains ont recours à l'imparfait et au passé simple, temps traditionnels du récit. Le premier vers pose le décor : "La rue (...) autour de moi". Le "moi" est un point fixe, origine de la vision.

Les quatre vers suivants décrivent un personnage à la troisième personne : "Une femme". Celle-ci fait l'objet d'un portrait en acte : aux notations statiques ("Longue, mince, en grand deuil") succède l'évocation d'un mouvement ("Une femme passa (...) / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet") ; mouvement et immobilité fusionnent dans l'image de la "jambe de statue" qui clôt la description. C'est une "passante" - le titre du poème transforme en substantif le verbe d'action qui sert de matrice au portrait.

Ces deux quatrains proposent donc un récit au passé, au sein duquel l'énonciateur se représente sous la forme d'un "moi" muet (par opposition à la rue "assourdissante" qui "hurl(e)" autour de lui) et fixe (par opposition à la femme qui "pass(e)" près de lui). Le premier acte qui lui soit attribué, au vers 6, est un regard : "Moi, je buvais (...) / Dans son oeil". Celui qui voit (au passé) n'est pas celui qui raconte (au présent) : "je" et "moi" sont deux instances distinctes.

La proximité du sonnet "Les Aveugles"^{iv} éclaire le sens du texte : les aveugles qui "traversent (...) le noir illimité" pendant qu'autour d'eux la cité "chant(e), ri(t) et beugl(e)" annoncent le "moi" du poème suivant, assourdi - et donc lui aussi coupé de la réalité qui l'entoure par la déficience de l'un de ses cinq sens - par la rue qui hurle autour de lui. Mais alors que les aveugles cherchent quelque chose "au Ciel", le "moi" du poème XCIII ne contemple que le "ciel livide" contenu dans l'oeil de la passante - ciel d'un bleu tirant sur le noir, si l'on se fie à l'étymologie de "livide", à l'image du "noir illimité" que traversent les aveugles sur terre. L'espoir d'un au-delà contenu dans les "yeux / Levés au ciel" des aveugles s'abolit : l'adjectif "livide", qui connote la maladie et la mort, reprend comme en écho les consonnes composant le verbe "lever", mais leur associe le "vide" d'un ciel que n'habite plus aucun dieu. Le "moi" à l'origine de la vision des deux quatrains est donc, métaphoriquement, un "moi" aveugle : il n'y a plus rien à voir dans le

ciel des théologiens. Aussi le "moi" meurt-il à la fin du vers 8 : le poète boit dans l'oeil de la passante, elle-même "en grand deuil", "le plaisir qui tue". Mais le regard de la passante rend la vue et la vie au poète dans le premier tercet, en substituant une clarté terrestre à la lumière divine disparue.

Le début du premier tercet correspond en ce sens à un événement, qui n'est plus raconté - comme c'était le cas dans les quatrains -, mais a lieu dans le poème : le poète "renaît" dans le premier hémistiche, et plus exactement dans l'intervalle signifié par les points de suspension qui séparent les deux substantifs : "Un éclair... puis la nuit!" La brièveté de l'événement - soulignée par l'emploi de l'adverbe "soudainement" et de l'adjectif "fugitive" - légitime l'emploi du passé composé au vers suivant : "Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître". L'événement appartient déjà, au vers 10, à un passé proche. Ses conséquences sont cependant durables : l'"éclair" entrevu dans les yeux de la passante donne naissance à une forme nouvelle de mysticisme, qui légitime l'hypothèse de retrouvailles dans "l'éternité".

Cette renaissance entraîne une transformation du régime énonciatif. Aux temps du récit (passé simple et imparfait) succèdent, dans les deux tercets, les temps du discours : présent ("j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais"), passé composé ("m'a fait (...) renaître"), futur ("ne te verrai-je plus"). Le passage du récit au discours a pour corollaire l'apparition d'embrayeurs : "ailleurs", "ici", "trop tard". Aux points et aux points-virgules qui ponctuaient le récit des quatrains succèdent par ailleurs une ponctuation "expressive" - points de suspension, points d'exclamation (au nombre de cinq), point d'interrogation - ainsi que l'interjection "ô" répétée, qui caractérise traditionnellement le discours lyrique : "Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!" Enfin, à une relation tout extérieure entre un "moi" et un "elle" succède une relation d'interlocution entre un "je" et un "tu" : le chiasme du vers 11 dit l'entrelacement rêvé des instances du dialogue ("j' (...) tu (...) tu (...) je (...)"). Le "moi", jusque-là muet et immobile, retrouve la parole et le pouvoir d'agir : il "v(a)" (vers 11).

L'événement au centre du poème est donc d'ordre énonciatif : c'est en cela qu'il peut avoir lieu dans le poème, au lieu d'être seulement représenté par lui. Cet événement énonciatif est préparé, dans les deux derniers vers

des quatrains, par le remplacement de l'imparfait par un présent d'éternité : "ciel livide où germe l'ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue" ; il est signifié, dans le premier hémistiche des tercets, par la disparition des verbes - et, avec eux, des temps : "Un éclair... puis la nuit!" Cette phrase nominale de transition permet l'émergence, aussitôt après, d'un présent qui n'est plus d'éternité, mais le présent de l'énonciation.

Le poème se construit tout entier - sur le plan de l'énoncé aussi bien que sur celui de l'énonciation - autour de l'événement que constitue la renaissance du moi. Si cette structure narrative est particulièrement claire dans "La Passante", elle apparaît de façon plus ou moins clandestine dans la plupart des textes pouvant être considérés comme lyriques. Dominique Combe, dans un article consacré au *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, montre ainsi que "la structure dynamique du poème paraît celle d'une "histoire" centrée autour d'un événement décisif, (...) vers lequel tend le discours : la "conversion" intérieure par laquelle le sujet, qui jusqu'alors maudissait son pays et sa race, épousant en somme le point de vue des Blancs, reconnaît sa négritude et s'accepte"^v. Cet événement énonciatif se traduit dans le poème par la multiplication des déictiques temporels, qui partagent le temps en un avant et un après : à la charnière de ces deux étapes du récit, on trouve le performatif "j'accepte" : "C'est dans cet acte illocutoire, absolument inséparable du moment de l'énonciation, que le sujet lyrique achève de se constituer"^{vi}.

ENCADRE 1 : Le performatif

Le nom de *performatif* a été donné à une classe de verbes par le linguiste Emile Benveniste, qui reprend et adapte des travaux de philosophie du langage anglo-saxonne (d'où le nom de *performatif*, de l'anglais *to perform*, "accomplir"). Ces verbes ont la particularité d'accomplir, par le fait de leur énonciation à la première personne du singulier du présent, l'acte qu'ils énoncent (*je te promets que...* ; *je déclare la séance ouverte*). Dans un usage moins strict, *performatif* est entendu de façon extensive, sans exigence de marque grammaticale. Il recoupe alors l'idée de force illocutoire, qui désigne l'acte de parole accompli au moyen d'un énoncé dans

une situation d'énonciation donnée (*il partira*, dit d'un ton menaçant). (D'après M. Arrivé, F. Gadet et M. Galmiche, *La Grammaire d'aujourd'hui : Guide alphabétique de linguistique française*, Flammarion, 1986)

Le présent à valeur performative que l'on trouve dans le *Cahier d'un retour au pays natal* et la phrase nominale qui fait la jonction entre présent d'éternité et présent d'énonciation dans "La Passante" ont ceci en commun qu'ils confondent le "dire" et le "faire" : la poésie lyrique est hantée, selon Philippe Hamon, par la nostalgie du "paradis perdu du langage en exercice social efficace, énonciation idéale où *dire, faire* et *être* sont indissociables"^{vii}. Le récit qui sous-tend le poème lyrique est centré autour d'un événement que chaque lecture nouvelle - c'est-à-dire chaque nouvelle réénonciation - inscrit dans le moment présent : parce qu'il tend vers la performativité, le discours lyrique investit le lecteur de la responsabilité de son achèvement. Il faut que le lecteur reprenne à son compte le performatif qui scande le poème d'Aimé Césaire, il faut qu'il investisse de sa propre subjectivité l'exclamation qui coupe le poème de Baudelaire en deux pour que l'événement autour duquel sont centrés ces deux poèmes ait *lieu* - la subjectivité du lecteur est en effet le seul lieu où ces événements purement énonciatifs puissent se produire.

Recueil et livre

La dimension narrative de la poésie lyrique peut ne pas se circonscrire au poème, mais prendre effet à l'échelle du recueil : celui-ci se présente alors comme un livre racontant une histoire qui a un début et une fin, centrée autour de l'événement que constitue l'émergence d'un nouveau moi. Parce qu'il revendique une visée autobiographique, le recueil des *Contemplations* offre un exemple particulièrement "lisible" de ce phénomène - pour peu que l'on ne confonde pas les plans de l'énoncé et de l'énonciation. Le trait de pointillés qui coupe le recueil en deux, précédé de date de la mort de Léopoldine Hugo, "4 septembre 1843", renvoie, sur le

plan de l'énoncé, à l'événement intime qu'est le deuil de l'enfant ; mais il signifie aussi, sur le plan de l'énonciation, la mort de l'énonciateur à lui-même. Dans le blanc du texte matérialisé par les points de suspension, le "je" autobiographique se creuse, s'évide, pour n'être plus qu'une voix - celle du "mort" auquel la Préface attribue le livre dans son ensemble. Ces deux lectures sont complémentaires : la mort de l'enfant explique le bouleversement énonciatif qui transforme le "je" autobiographique en instance impersonnelle et désincarnée - bouleversement qui est le véritable objet des *Contemplations*.

Le recueil est d'autre part composé de deux parties, intitulées "Autrefois" et "Aujourd'hui", chacune divisée en trois livres numérotés de I à VI. Ce découpage chronologique, qui correspond aux étapes de l'autobiographie, est en décalage avec le découpage opéré par la ligne de pointillés : celle-ci prend place, non - comme on pourrait s'y attendre - entre "Autrefois" et "Aujourd'hui", mais à l'intérieur d'"Aujourd'hui", afin d'avertir le lecteur que le récit à l'oeuvre dans *Les Contemplations* n'est pas celui de la vie de Hugo, mais celui de la transformation du "je" lyrique.

On trouve une semblable stratification du temps - toutes choses égales d'ailleurs - dans *L'Ignorant* de Philippe Jaccottet. Le recueil s'ouvre sur quatre poèmes intitulés "Prière entre la nuit et le jour", "Nouvelles notes pour la semaison", "Notes pour le petit jour" et "Au petit jour". Si le premier, le troisième et le quatrième titres dessinent une lente progression du jour, le deuxième est là pour signaler que cette narration implicite a l'écriture pour objet : "Nouvelles notes pour la semaison" établit une liaison intertextuelle entre *L'Ignorant* et *L'Effraie*, recueil immédiatement antérieur qui contient un poème intitulé "La semaison". La progression de la nuit vers le jour se superpose à celle de l'écriture lyrique, d'un recueil à l'autre.

De "l'aurore", dont les titres des quatre premiers poèmes de *L'Ignorant* disent l'attente impatiente, l'énonciateur souhaite qu'elle "efface / (sa) propre fable, et de son feu voile (son) nom" ("Prière entre le jour et la nuit"). Le poète se sépare ici de l'auteur de *L'Effraie* - la lumière doit voiler son "nom" -, renonçant en définitive à l'identité même d'auteur. C'est en effet la "lumière du soleil" qui, dans le poème suivant, "écrit sur l'herbe avec une encre légère", assumant ainsi la fonction d'auteur du recueil ; celui qui

écrit doit renoncer à soi. De ce renoncement dépend la possibilité de la naissance d'une parole neuve : "Et c'est la chose que je voudrais maintenant / pouvoir dire, comme si, malgré les apparences, / il m'importait qu'elle fût dite..." ("Notes pour le petit jour") ; "Mais comment dire / cette chose qui est trop pure pour la voix ?" ("Au petit jour").

Parler de "récit" dans la poésie lyrique implique, on le voit, une redéfinition du terme. La narrativité à l'oeuvre ici est implicite, discontinue ; plus que d'une structure narrative à proprement parler, il s'agit d'une logique narrative. Mais la prise en compte de cette logique est nécessaire à la compréhension de la performativité vers laquelle tend le discours lyrique.

Fonction émotive

Roman Jakobson (**MARGE 1**) distingue six fonctions du langage, chacune étant centrée sur l'un des éléments du schéma de la communication. Pour ce linguiste, les textes poétiques sont ceux dans lesquels la fonction poétique domine toutes les autres fonctions du langage ; ils s'opposent ainsi aux romans et aux nouvelles, dans lesquels domine la fonction référentielle, et aux textes de publicité ou de propagande, dans lesquels domine la fonction conative. La poésie lyrique, considérée comme un sous-genre poétique, est donc, pour Roman Jakobson, d'abord déterminée par la fonction poétique du langage (centrée sur le message, c'est-à-dire sur le discours lui-même, soumis dans son déroulement au principe de la répétition et de la variation, dont la rime est une manifestation parmi d'autres), et de façon secondaire par la fonction émotive (centrée sur le sujet), associée à la dominante grammaticale de la première personne du présent. L'épopée, au contraire, se caractérise dans cette typologie par la dominante grammaticale de la troisième personne d'un temps du passé, associée à la fonction référentielle du langage.

MARGE 1 : Roman Jakobson (1896-1982) est l'un des fondateurs de la linguistique structurale. Né en Russie, il fut, dès 1915, membre de l'école des Formalistes russes. Il enseigna entre les deux guerres en

Tchécoslovaquie, et fut l'un des chefs de file du Cercle linguistique de Prague. Il enseigna aux Etats-Unis après la guerre. Il est l'auteur, notamment, d'*Essais de linguistique générale* (Tomes I et II, Ed. de Minuit, 1963 et 1973) et d'un article sur "Les Chats" de Charles Baudelaire écrit en collaboration avec Claude Lévi-Strauss, paru dans *Huit questions de poésie* (Le Seuil, "Points", 1977).

ENCADRE 2 : Les fonctions du langage

Le schéma de la communication que propose Roman Jakobson fait intervenir six instances : le *destinateur* adresse au *destinataire* un *message* sur lequel influent le *contexte* énonciatif, le *contact* que cherchent à établir ou à maintenir les interlocuteurs et le *code* qu'ils utilisent. Ces six instances déterminent six fonctions du langage :

- la *fonction émotive* (ou *expressive*) est centrée sur le *destinateur*. Elle vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. Elle se manifeste notamment par l'exclamation, l'interjection, et, dans des conditions plus complexes, par les modalisations.

- la *fonction conative* est centrée sur le *destinataire*. Elle vise à obtenir de la personne à qui on s'adresse un comportement conforme à ce qu'on lui dit. Elle se manifeste notamment par l'impératif et l'apostrophe.

- la *fonction référentielle* est centrée sur le *contexte* (au sens de référent). Elle est celle qui permet de parler des objets du monde (que ces objets soient perceptibles, imaginaires ou conceptuels).

- la *fonction poétique* est centrée sur le *message*. Elle se manifeste notamment par des phénomènes d'équivalence entre éléments du message. La rime en est, au niveau du signifiant, l'exemple le plus clair.

- la *fonction phatique* est centrée sur le *contact* entre le destinateur et le destinataire. Elle établit, maintient ou interrompt ce contact par des

éléments tels que *allô, n'est-ce pas, hein*, ou, dans la graphie, le point, susceptible d'être verbalisé dans la formule de clôture *point final*.

- la *fonction métalinguistique* est centrée sur le *code*. Elle permet de donner ou de demander des informations sur certains des éléments du code utilisé.

(D'après M. Arrivé, F. Gadet et M. Galmiche, *La Grammaire d'aujourd'hui : Guide alphabétique de linguistique française*, Flammarion, 1986)

Cette définition de la poésie lyrique constitue un progrès par rapport aux définitions antérieures dans la mesure où elle n'exclut pas le récit (apparenté à la fonction référentielle) : Roman Jakobson se borne à mettre en évidence des dominantes, et part donc du principe que toutes les fonctions du langage peuvent, de façon secondaire, intervenir dans le discours lyrique.

Caractériser le discours lyrique par le rôle prépondérant de la fonction émotive a cependant l'inconvénient de permettre un contresens : on peut imaginer que, dans le poème, s'exprime un sujet déjà constitué. Or, si le poème lyrique est bien centré sur le sujet, ce sujet se met lui-même à distance ; une relation d'extériorité unit le "je" au moi, qui seule permet au poème de se constituer en récit du moi. Le sujet lyrique se prend, en définitive, lui-même pour objet : au prix d'une scission entre sujet réel et sujet poétique, le sujet lyrique parle de lui-même comme d'un objet du monde - objet conceptuel et intime à la fois, selon la dialectique propre au lyrisme. Aussi le discours lyrique associe-t-il fonction référentielle et fonction émotive sans qu'il soit réellement possible de déterminer laquelle domine l'autre : s'il vise bien à une "expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle" - exclamations et interjections scandent, de fait, les poèmes lyriques -, c'est parce que les actes de langage qui inscrivent le sujet dans l'énonciation participent à la genèse d'un moi, genèse dont le poème est le récit.

Dominique Combe, reprenant l'analyse de Karlheinz Stierle, relie quant à lui cette oscillation entre fonctions émotive et référentielle à la

nature négative de la poésie lyrique (voir le chapitre 1). La fonction émotive ne se réalise, selon lui, qu'en s'opposant à la fonction référentielle, et les actes de langage expressifs n'ont en réalité pour fonction que de dénier une représentation qui tend à s'imposer. Les interrogations qui scandent le texte de "L'Après-midi d'un faune" de Mallarmé auraient ainsi pour tâche de mettre le récit en question, de le miner dans le mouvement même de sa construction : "Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste / Comme brise du jour chaude dans ta toison ? / Que non! (...)" (*Poésies*).

Fonction conative

Un panorama des actes de langage réputés spécifiquement lyriques ne peut, d'autre part, dissocier ceux qui engagent la fonction émotive de ceux qui relèvent de la fonction conative (centrée sur le destinataire) : le discours lyrique s'adresse toujours à quelqu'un, être vivant ou entité personnifiée. Louer, célébrer, déplorer, se lamenter, exhorter, supplier, sont des actes de langage qui expriment l'attitude du sujet en même temps qu'ils visent à influencer sur celle du destinataire.

Ce destinataire est, d'abord, Dieu. La célébration religieuse marque, dès l'origine, le lyrisme de son sceau : les hymnes et les odes, formes avec lesquelles la poésie lyrique commence par se confondre, sont vouées à l'éloge, et ont donc toujours, en dernière instance, Dieu ou la transcendance pour destinataire. Le Littré, citant Fleury, explique ainsi que les Grecs "ont reconnu que la plus ancienne et la meilleure espèce de poésie était la lyrique, c'est-à-dire les hymnes et les odes pour louer la divinité." C'est à cette origine religieuse du lyrisme que renvoie aussi Colette Astier lorsqu'elle souligne la parenté de certaines formes lyriques avec la litanie^{viii} : le sujet, investi par l'Autre, n'a plus rien à dire de soi ; il n'a d'autre espace de parole que celui de la déclinaison des qualités théologiques de son destinataire, déclinaison qui peut prendre la forme d'une succession de métaphores admiratives ou d'exclamations extasiées. Ce désir de se fondre en Dieu, de voir son moi investi par l'Autre, est, par exemple, au fondement de la poésie d'Agrippa d'Aubigné :

Que ton esprit, ô mon Dieu,
Esprit d'union m'unisse,
Et tout entier me ravisse
De si bas en si haut lieu.

Hausse-moy dessus le rang
De la pauvre humaine race,
Ma chair de ta chair se fasse,
Et mon sang de ton pur sang...^{ix}

Dès le XVI^e siècle et jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, des poètes traduisent et paraphrasent les *Psaumes* (**MARGE 2**). Marot compose ainsi un *Psautier* ; Malherbe écrit des "Stances" qui sont la paraphrase d'une partie du psaume CXLV ; Nicolas Gilbert, quant à lui, est l'auteur d'une "Ode imitée de plusieurs psaumes" qui fait se succéder louange de Dieu ("Soyez béni, mon Dieu! vous qui daignez me rendre / L'innocence et son noble orgueil ; / Vous qui, pour protéger le repos de ma cendre, / Veillerez près de mon cercueil!") et célébration de la nature ("Salut, champs que j'aimais, et vous, douce verdure, / Et vous, riant exil des bois! / Ciel, pavillon de l'homme, admirable nature, / Salut pour la dernière fois!"), selon une logique métonymique - la nature est l'une des manifestations de Dieu - qui caractérise aussi l'évolution de la poésie lyrique dans son ensemble.

MARGE 2 : Les *Psaumes*

Le nom est emprunté au grec *psalmos*, "action de faire vibrer, de toucher un instrument à cordes", et, par métonymie, "air joué sur la lyre" (*Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1993). Le *Livre des Psaumes* est un recueil biblique de cent cinquante poèmes religieux hébraïques composés du XI^e au II^e siècles avant J.-C., dont soixante-treize sont dits "de David". Ils sont répartis en cinq livres, par analogie avec le Pentateuque. Les *Psaumes* servent de prières et de chants religieux dans la liturgie juive et chrétienne.

En effet, si une poésie proprement religieuse se développe de façon autonome jusqu'au XX^e siècle, le discours lyrique non religieux s'inscrit lui aussi dans le prolongement de la rhétorique de la célébration : se détachant des objets théologiques, il célèbre la Création (la nature) ou les créatures (la femme aimée, la muse) en reprenant des structures et des motifs énonciatifs issus des hymnes et des odes originellement adressés au Créateur. Tout se passe en réalité comme si le discours lyrique, en raison de sa liaison originelle avec l'action de grâce, défiait son objet. Baudelaire met ainsi le mot "apothéose" au centre de sa définition du lyrisme :

Tout, hommes, paysages, palais, dans le monde lyrique, est pour ainsi dire *apothéosé*. Or, par suite de l'infaillible logique de la nature, le mot *apothéose* est un de ceux qui se présentent irrésistiblement sous la plume du poète quand il a à décrire (...) un mélange de gloire et de lumière.^x

Le mot "apothéose" vient du latin *apotheosis*, "déification", qui renvoie lui-même au grec *theos*, "dieu". Ce texte de Baudelaire suggère donc que le discours lyrique attribue une nature divine à ce qu'il loue : la transcendance n'est pas dans l'objet de la louange, elle est un effet de l'acte de langage consistant à louer. Dans ces conditions, l'analyse que développe Jean-Marie Gleize à propos de la poésie de Francis Ponge semble pouvoir être étendue à la poésie lyrique dans son ensemble - ou du moins à l'une de ses tendances fondamentales : "le monde, la nature, le réel, ne sont pas simplement constatés, nommés, ils sont (ils sont tendanciellement toujours) l'objet d'une sorte de *culte* verbal : c'est la poésie du *oui*, de l'acquiescement au réel, de l'adhésion à la machine universelle dont l'homme fait partie, dont il doit prendre conscience qu'il fait partie."^{xi}

La poésie religieuse elle-même change de nature, remettant en cause la frontière entre discours religieux et non religieux. La réécriture des *Psaumes* est la réécriture d'un texte sans auteur. Pratiquée d'abord par des poètes protestants, elle peut être mise en relation avec le refus, inauguré par la Réforme (**MARGE 3**), d'une médiation entre l'homme et Dieu : alors que l'Eglise catholique ne reconnaît, au Moyen Age, le droit de lire et d'interpréter les textes sacrés qu'à ses représentants, la Réforme vise l'instauration d'un rapport individuel à Dieu, qui passe par la réappropriation

par tous les fidèles du droit de se livrer à l'exégèse des textes sacrés. Mais l'individu n'est pas, au XVI^e siècle, l'entité souveraine à laquelle la Révolution et le romantisme accordent une existence légale, d'une part, et énonciative, d'autre part : le "je" à l'origine des poèmes paraphrasant les *Psaumes* est celui de la condition humaine misérable ne pouvant trouver le salut que dans la glorification de Dieu. Un "je" impersonnel réénonce donc - en s'écartant plus ou moins des formules originelles - un discours sans auteur, que son inscription dans la liturgie chrétienne a rendu familier aux lecteurs.

MARGE 3 : La Réforme

Ce mot désigne le changement introduit dans la doctrine et la discipline chrétienne par les théologiens protestants du XVI^e siècle. Martin Luther (1483-1546) fut l'un de ses initiateurs.

Le "je" qui s'affirme à la fin du XVIII^e siècle - et qui résulte du processus politique et théologique de définition de l'individu entamé avec la Réforme - revendique au contraire le droit de penser, de parler et d'agir en son nom. Si la louange de Dieu passe nécessairement par la réénonciation de formules consacrées (le sujet s'inscrivant ainsi dans la communauté des croyants), elle se développe désormais dans le cadre d'un discours subjectif pour lequel il ne peut exister de modèle.

Dieu devient ainsi, dans le poème "A Villequier" des *Contemplations* (IV, 15), un interlocuteur à convaincre. La célébration, qui réactualise des formules consacrées ("Je viens à vous, Seigneur! confessant que vous êtes / Bon, clément, indulgent et doux, ô Dieu vivant!"), s'insère dans un tissu argumentatif qui en modifie le sens et la portée. La répétition du verbe "je conviens" ("Je conviens que vous seul savez ce que vous faites, / Et que l'homme n'est rien qu'un jonc qui tremble au vent ; / (...) / Je conviens à genoux que vous seul, père auguste, / Possédez l'infini, le réel, l'absolu ; / Je conviens qu'il est bon, je conviens qu'il est juste / Que mon coeur ait saigné, puisque Dieu l'a voulu!") montre que le sujet ne reconnaît

la vérité divine qu'au prix d'un examen préalable engageant sa faculté de juger. Cette structure rhétorique influe sur le sens du verbe "savoir", à la charnière du texte :

Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent ;
Je le sais, ô mon Dieu!

Le savoir dont se prévaut l'énonciateur n'est pas celui inculqué par le catéchisme ; il n'est pas non plus de l'ordre de l'évidence de la foi ; il est le résultat de l'examen douloureux auquel le sujet du poème soumet le dogme. Un effort analogue est demandé à Dieu dans la seconde partie du poème, scandée par la répétition de l'injonction "considérez" : "Je vous supplie, ô Dieu! de regarder mon âme, / Et de considérer / Qu'humble comme un enfant et doux comme une femme, / Je viens vous adorer! / (...) / Considérez encor que j'avais, dès l'aurore, / Travaillé, combattu, pensé, marché, lutté, / (...) / Considérez qu'on doute, ô mon Dieu! quand on souffre (...)". Dieu, à son tour, est engagé à soumettre les arguments du poète à un examen critique attentif : l'action de grâce fait place à la discussion ; deux consciences s'affrontent, identiques. Dieu n'est en définitive rien d'autre qu'une voix intérieure à la conscience humaine, qu'une instance du dialogue intérieur qui seul permet au sujet de revendiquer le droit de penser, de parler et d'agir en son nom. Aussi ce poème n'est-il pas un poème religieux, mais un récit du moi centré autour de l'événement énonciatif déterminant que constitue la célébration de la volonté divine ("Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent ; / Je le sais, ô mon Dieu!") : un moi déchiré s'"apais(e)" en reconnaissant dans sa déchirure le principe même de sa souveraineté.

La célébration n'est donc pas simplement la réponse rhétorique adéquate à un certain nombre de "thèmes" réputés spécifiquement lyriques - Dieu, la nature, l'amour, etc. -, mais un acte de langage par lequel le sujet adhère au réel dans sa totalité, au réel pris dans ses contradictions les plus douloureuses ; elle n'est, en ce sens, jamais que l'envers de la plainte : la célébration de Dieu se greffe sur le constat de l'existence du mal, celle de la nature est indissociable de la certitude qu'a le sujet que la nature continuera d'exister sans lui, celle de l'amour, enfin, se fonde sur l'imminence de sa

perte. Cette adhésion sans réserve au réel est au fondement du projet lyrique : le moi qui se construit dans le poème doit faire corps avec le réel, être traversé de ses failles, être hanté par ses manques, pour permettre au lecteur, non seulement de reconnaître en lui des bribes de sa propre expérience, mais d'expérimenter pendant sa lecture une modalité d'être au monde universelle. C'est aussi à la prise de conscience de son appartenance au réel que le poème doit, idéalement, conduire chaque lecteur.

L'exclamation

La célébration comme la plainte passent par l'exclamation. Le mot vient du latin *clamare*, "crier" ; il désigne, selon *le Robert*, un cri ou des paroles brusques exprimant une émotion de manière spontanée. On sait que, pour les théoriciens du XVIII^e et du XIX^e siècles, la poésie lyrique naît avec l'oralité ; aussi n'est-il guère étonnant que l'abbé Batteux assimile "la première exclamation de l'homme sortant du néant" à une "expression lyrique"^{xii}. Le point d'exclamation permet de garder trace, à l'écrit, de cette oralité : il traduit graphiquement une intonation, inscrivant ainsi dans le texte la présence d'une voix, et donc d'un sujet.

L'exclamation fonctionne avant tout comme le signal d'une présence. Réduite à son noyau énonciatif, qui est le cri, elle est en deçà du sens, c'est-à-dire promesse de sens : une phrase articulant la pensée du sujet suit nécessairement le cri, qui atteste l'intensité de l'émotion sans en formuler la nature ni l'objet. C'est pourquoi nombre de poètes ont, après Paul Valéry, défini le lyrisme comme le "développement d'une exclamation" (*Tel Quel*). Dans le chapitre de *La Voix d'Orphée* précisément intitulé "Exclamation et développement", Jean-Michel Maulpoix fait entrer en résonance les points de vue des poètes Michel Deguy et Octavio Paz. Pour le premier, entre l'apostrophe initiale (**MARGE 4**) et le développement de la phrase se rejoue symboliquement la naissance du langage :

Peut-être le charme d'une phrase exclamative qui commence par Oh..., ou invocative par O..., vient-il de ce que le long frémissement encore inarticulé de l'apostrophe qui est son avant d'être sens répète, mais symboliquement, comme la naissance du langage en l'émotion,

célébrant un rite d'origine où l'on assiste à la figure de ce qui se lève,
aube nécessaire.^{xiii}

MARGE 4 : L'apostrophe

Au même titre que l'impératif - avec lequel elle entretient des relations étroites - l'apostrophe est exclusivement liée au discours. Elle consiste en effet à nommer le destinataire singulier ou collectif à qui on adresse la parole, en vue d'attirer ou de retenir son attention. L'apostrophe relève donc de la fonction phatique du langage. (D'après M. Arrivé, F. Gadet et M. Galmiche, *La Grammaire d'aujourd'hui : Guide alphabétique de linguistique française*, Flammarion, 1986)

Octavio Paz assimile lui aussi le développement de l'exclamation lyrique à la naissance d'un langage neuf : "Entre *développement* et *exclamation* s'instaure une tension contradictoire (...). Le *développement* est un langage qui se crée lui-même face à cette réalité brute et proprement indicible que désigne l'exclamation."^{xiv}

Le premier recueil de Saint-John Perse offre une illustration remarquable de ce principe. Son titre, *Eloges*, qui est aussi celui du dernier poème du recueil, de même que le titre du long poème "Pour fêter une enfance" l'inscrivent explicitement dans le registre de la célébration. Notons par ailleurs que le premier poème du recueil suivant, *La Gloire des rois*, s'intitule "Récitation à l'éloge d'une reine". Tout se passe comme si ces titres emboîtés avaient pour fonction de mettre au jour, dès le seuil du recueil, la dimension métopoétique du texte : c'est du lyrisme, de son origine et de son essence qu'il est ici avant tout question.

Les exclamations qui scandent les versets ("Graisses! / Odeur des hommes pressés, comme d'un abattoir fade! aigres corps des femmes sous les jupes! / Ô Ville sur le ciel! / Graisses!"^{xv}) sont assimilées à celles des "astres" :

Crusoé! - ce soir près de ton Île, le ciel qui se rapproche louangera la mer, et le silence multipliera l'exclamation des astres solitaires.^{xvi}

La voix du poète, dont les exclamations inscrivent l'intonation et la respiration dans le texte, se confond avec celle du "ciel" et des "astres" louangeant la "mer", leur miroir : la subjectivité à l'oeuvre dans le poème excède le cadre trop étroit de la personnalité pour englober la nature tout entière. De même que le ciel louange la mer dans laquelle il se reflète, le poète célèbre le réel avec lequel il découvre faire corps - et c'est cette intimité même qui fait l'objet de la célébration. Pour dire cette intimité, il lui faut créer une langue nouvelle : Crusoé, explorateur de l'inconnu, est une figure du poète. Naufragé dans la "Ville", exilé parmi les "hommes", celui-ci doit renoncer à la langue commune, qui n'admet que les catégories du dedans et du dehors, pour inventer une langue susceptible de dire la réversibilité des contraires. La "face" de Crusoé est ainsi "offerte aux signes de la nuit, comme une paume renversée"^{xvii}, prête à donner - la face "offerte" au ciel comme une paume ouverte évoque un geste d'offrande - comme à recevoir - la face s'offre aux "signes de la nuit" comme une page blanche attendant l'inscription : entre ces deux gestes, il n'y a pas à choisir, car l'un est l'envers de l'autre dans un univers de langage où les contraires se réconcilient pour dire l'universalité du moi et l'impersonnalité de l'écriture. Cette réversibilité des contraires permet au poète d'éprouver l'émotion hors de lui, "dans les hauteurs du ciel" :

Joie! ô joie déliée dans les hauteurs du ciel!
... Crusoé! tu es là! Et ta face est offerte aux signes de la nuit,
comme une paume renversée.^{xviii}

L'adjectif "déliée" est, dans ce contexte, nécessairement polysémique : s'il connote la volupté - le latin *delicatus* renvoie au plaisir des sens -, il dit aussi que l'émotion n'est plus liée au moi, qu'elle est ressentie en lui et hors de lui ; il évoque enfin les déliés de l'écriture à la plume, assimilant le ciel nocturne à la page où s'écrit le poème, dans une inversion nouvelle du blanc (celui de la page) et du noir (celui de la nuit).

L'interjection "ô" qui introduit la phrase exclamative semble avoir ici pour fonction - mais peut-être est-ce vrai de son emploi dans la poésie lyrique dans son ensemble - de signaler le poème comme lyrique : d'emploi avant tout littéraire, elle fonctionne en effet comme un "signe extérieur de poème"^{xix} ; elle appartient d'autre part au registre de la célébration ; elle est dépourvue de sens, "acte oral purement fondateur du lieu d'une origine" virtuelle de la parole^{xx}, et fonctionne en cela comme le signal de la présence d'un sujet (le pronom "je" n'apparaît pas une seule fois dans "Images à Crusoé") ; servant à interpeller - elle accompagne le terme "joie" en apostrophe -, elle relève aussi de la fonction phatique, qui vise à établir ou à maintenir le contact avec le destinataire, et postule donc d'emblée la présence d'un interlocuteur. Toutes les caractéristiques du lyrisme semblent se concentrer dans ce signe à la frontière entre le langage articulé et le cri : une langue autre prend ici naissance. Selon Colette Astier, les formules exclamatives sans verbe témoignent d'une "syncope du sujet", d'une "éclipse du moi" procédant, selon une logique analogue à celle qui régit la contemplation mystique, de son envahissement par l'objet invoqué^{xxi} : l'hypothèse est particulièrement intéressante dans le cas d'un poème qui dit l'abolition de la frontière entre le dedans et le dehors, entre le moi et le non-moi. La langue qui sort ici des limbes est celle d'un sujet qui fait corps avec le réel, d'un sujet qui est "là" ("Crusoé! tu es là!"), dans une confusion du lieu et de l'être.

La question lyrique

Créer une langue neuve qui oblige le lecteur à se confronter à l'inconnu est un projet qui semble inhérent au lyrisme. "La poésie, comme la science, dans ce qu'elle a d'exploratoire, est un rapport à l'inconnu. Autant qu'un savoir."^{xxii}, écrit Henri Meschonnic. Ce rapport à l'inconnu est moins dans l'énoncé que dans l'énonciation lyrique : le travail sur la langue que propose, par exemple, la poésie de Saint-John Perse vise à déconstruire la représentation que se fait le lecteur de son rapport au réel, afin de l'obliger à mettre ce rapport - sa nature, ses fondements idéologiques implicites, ses conséquences pratiques - en question.

Car il s'agit moins, pour le discours lyrique, d'apporter des réponses que d'ouvrir des questions - et cela y compris dans un sens strictement syntaxique : la poésie lyrique résonne depuis huit siècles de questions sans réponses, depuis la "Complainte de Rutebeuf" ("Que sont mes amis devenus / Que j'avais de si près tenus / Et tant aimés ?") jusqu'aux textes de Philippe Jaccottet ("L'homme, s'il n'était qu'un noeud d'air, / faudrait-il, pour le dénouer, fer si tranchant ?"^{xxiii}). A la suite de Hugo Friedrich^{xxiv}, Hans Robert Jauss affirme que la question lyrique "a comme point de départ ce qui est le terminus de la question rhétorique. La question lyrique dissout la réponse préexistante que la question rhétorique suggère" et ouvre ainsi "un horizon inattendu de signification possible qu'il est donné au lecteur de concrétiser dans une perception esthétique"^{xxv}. Alors que le modèle de question et de réponse qui fonde la question rhétorique satisfait à l'exigence logique, "qui est de poser des questions pour lesquelles une réponse est possible"^{xxvi}, la question lyrique met au point un modèle de question sans réponse qui lui est propre. Elle met ainsi le lecteur en demeure de renoncer au savoir constitué pour se projeter dans l'inconnu. Les "questions insolubles" qu'évoque Robert Desnos sont donc des questions lyriques :

Je ne crois pas en Dieu, mais j'ai le sens de l'infini. Nul n'a l'esprit plus religieux que moi. Je me heurte sans cesse aux questions insolubles. Les questions que je veux bien admettre sont toutes insolubles. Les autres ne sauraient être posées que par des êtres sans imagination et ne peuvent m'intéresser.^{xxvii}

TEXTE 13 : Louise Labé, *Sonnets*, II (1555)

O beaux yeus bruns, ô regards destournez,
O chaus soupirs, ô larmes expandues,
O noires nuits vainement atendues,
O jours luisans vainement retournez :

O tristes pleins, ô desirs obstinez,
O tems perdu, ô peines despendues,
O mile morts en mile rets tendues,
O pires maus contre moy destinez.

O ris, ô front, cheveux, bras, mains et doigts :

O lut pleintif, viole, archet et vois :
Tant de flambeaus pour ardre une femmelle!

De toy me plein, que tant de feus portant,
En tant d'endroits d'iceus mon coeur tatant,
N'en est sur toy volé quelque estincelle.

(*Oeuvres complètes*, Garnier-Flammarion, 1986)

COMMENTAIRE DU TEXTE 13

Les poèmes de Louise Labé paraissent en 1555. Ce sonnet en décasyllabes est une expérimentation du discours de l'éloge au fondement du lyrisme : centré autour de l'interjection "ô", il se présente comme un blason dans le premier vers - l'invocation des "beaus yeus bruns" semble introduire un portrait de l'amant -, mais se détourne aussitôt d'un "toi" adulé pour se replier sur le "moi" douloureux de l'amante. L'interjection qui scande le poème change ainsi de sens, ou plutôt se charge de sens contradictoires : signalant la célébration - "O beaus yeus bruns" - puis la déploration - "ô regards destournez" -, elle rend ces deux attitudes énonciatives indissociables, si bien que les souffrances de l'amante délaissée sont célébrées au même titre que les perfections de l'amant ; la douleur d'aimer devient en quelque sorte une métonymie du bonheur d'aimer. L'anaphore de "ô" résonne ainsi comme une action de grâce et comme une plainte ; la première est au-delà du langage : la célébration se confond avec une nomination extasiée qui exclut tout verbe conjugué ; la seconde est en-deçà de la parole articulée : "ô... ô... ô..." inscrit dans le texte un long gémissement. La poésie de Louise Labé se définit comme un va-et-vient du langage entre ces deux pôles : la présence du sujet de l'énonciation s'y manifeste dans le rythme - au sens élargi où Henri Meschonnic emploie ce mot - bien plus que dans l'énoncé, dans le trouble énonciatif que manifeste l'interjection "ô" bien plus que dans les images conventionnelles de la déploration amoureuse.

Le premier vers invoque les "yeus" puis les "regars" de l'amant. Le poème met ainsi en place un face à face amoureux aussitôt rompu par le

participe "destournez". L'amant ne regarde pas l'amante, l'interlocuteur fait défaut : de fait, le pronom de la deuxième personne n'apparaît que dans le dernier tercet - "De toy me plein" (v. 12). "Toy" est un absent. Les phrases nominales qui composent les dix premiers vers du poème, tous inaugurés par l'interjection "ô" et dont certains s'articulent autour de sa répétition à l'hémistiche (v. 1, 2, 5 et 6) ou à l'attaque du vers (v. 9), s'efforcent de combler cette absence en célébrant ses effets : "soupirs", "larmes", "pleins", "desirs". La souffrance que cause l'absence envahit le corps et le texte, si bien que cette absence acquiert une épaisseur sensible, charnelle, ce que manifestent les adjectifs "chaus", "noires", "luisans".

La chaleur brûlante des "soupirs" annonce l'image de l'embrasement développée dans les tercets : les "larmes", loin d'éteindre le feu intérieur, l'attisent. Le chiasme qui unit les "noires nuits" aux "jours luisans", et dont l'assonance entre "nuits" et "luisans" prolonge l'effet, dit l'immobilité du temps, qui n'est plus qu'infinie répétition du même ; "jours" et "nuits" sont interchangeable puisque pareillement vides. L'adverbe "vainement", qui est issu du latin *vanus*, "vide", renvoie en effet à la vanité de l'attente, mais aussi au vertige du vide : la durée n'accueille plus d'événements, elle n'est remplie que par l'absence. Ce premier quatrain est formé d'une phrase unique, que vient clore un point d'exclamation : ce signe de ponctuation marque la présence du sujet de l'énonciation, qui ne se manifeste par ailleurs que dans l'anaphore de l'interjection "ô" ; aucun pronom personnel, aucun adjectif possessif de la première personne ne l'inscrit explicitement dans le texte. Les phrases nominales abolissent en effet les marques de la personne et du temps : alors qu'un verbe conjugué oblige l'énonciation à choisir entre la première et la deuxième personne, entre le présent et le passé, les phrases nominales dont se compose le quatrain permettent l'indifférenciation du "je" et du "tu", et la sortie hors de la durée. L'énonciation restaure ainsi l'union des amants que nie l'énoncé.

Le mot "soupirs" (v. 2) est le premier qui renvoie au langage, et donc au poème lui-même. Le soupir, qui n'appartient pas au langage articulé, désigne le rythme haletant qu'impose la répétition du "ô", la respiration entrecoupée que rendent sensible les phrases brèves du quatrain. Les "soupirs" se transforment, dans le second quatrain, en "pleins" (v. 5), c'est-à-

dire en plaintes : le poème progresse en cela, de strophe en strophe, vers le langage articulé, puisque la plainte désigne un gémissement qui, à la différence du soupir, rend la voix audible. Cette plainte devient celle du "lut pleintif" (v. 10) dans le premier tercet : la voix est encore mélodie sans paroles ; le poème ne se décrit explicitement comme parole articulée que dans le dernier tercet, où le verbe "se plaindre", conjugué à la première personne, introduit une conjonctive - "De toy me plein, que..." (v. 12) - qui formule les griefs du sujet de l'énonciation. A l'apparition de ce premier verbe conjugué correspond la disparition de l'interjection "ô" : celle-ci signale donc une parole à la frontière entre le discours et le cri. De fait, le sens du second quatrain se construit dans les jeux d'échos entre les vers - rimes, allitérations, assonances - plus que dans l'énoncé lui-même : une logique poétique fondée sur les rapports sonores l'emporte sur la logique proprement discursive.

Les deux quatrains se construisent sur deux rimes seulement, ce qui contribue à restreindre la diversité des sons et à accentuer les effets de répétition. Le premier hémistiche des vers 5 et 6 exploite en outre les mêmes consonnes : "O tristes pleins" / "O temps perdu" (t - r - p / t - p - r) ; le "d" de "perdu" est, d'autre part, la dentale sonore correspondant à la dentale sourde "t". La proximité sonore de ces deux hémistiches montre que le poème module à l'infini la même plainte. Le phénomène est renforcé par le fait que le second hémistiche du vers 5 transforme les consonnes sourdes du premier hémistiche en sonores : "O tristes pleins, ô desirs obstinez" (t - s - p / d - z - b), tandis que le second hémistiche du vers 6 répète le "p" et le "d" de "perdu" : "ô peines despendues" (p - d - p - d). Le premier hémistiche des vers 7 et 8 est, lui, construit sur le même modèle vocalique : "O mile morts" / "O pires maus" (o - i - e - o), l'ordre des consonnes s'inversant (m - r / r - m). Les consonnes du mot "mort" se disséminent ainsi dans les deux derniers vers du quatrain. Tandis que "mile" est répété de part et d'autre de la césure dans le vers 7, "maus" devient "moy" dans le vers 8. Le "moy" est assimilé à sa souffrance, et le poème à un gémissement sans fin, les répétitions sonores sur lesquelles se fonde le quatrain aboutissant à la représentation d'une durée qui n'admet aucune progression : la mort, loin de

mettre un terme aux souffrances du sujet, se démultiplie dans l'hyperbole - "mille morts" -, le malheur devient "desti(n)".

Le premier tercet s'ouvre sur deux vers symétriques : "O ris, ô front, cheveux, bras, mains et doigts : / O lut pleintif, viole, archet et vois". Le corps se prolonge en chant : la description de la tête, siège symbolique de la création poétique, entraîne celle des "bras" qui tiennent l'instrument, puis celle des "mains" et des "doigts" qui en jouent ; l'instrument lui-même, "lut" ou "viole", précède dans l'énumération l'"archet" qui fait vibrer ses cordes, et le vers s'achève sur la "vois", c'est-à-dire sur cette vibration même, où le son produit par l'instrument se mêle à la voix du chanteur. De la bouche comme fragment d'un corps désirable que désigne le "ris", on passe donc à la bouche comme origine du chant. Le corps absent s'incarne dans la "vois" : dans celle de l'amant, que ce tercet présente comme un poète ; mais avant tout dans celle qui résonne dans le poème. Le pouvoir attribué à l'amant - celui d'"ardre", c'est-à-dire d'embraser, d'incendier - est en définitive celui de la poésie même, qui consume les corps pour ne garder que la "vois".

Le "f" dont le souffle traverse le premier tercet - "front", "pleintif", "flambeaus", "femmelle" - annonce les "feus" au centre du second : l'amant qui les "port(e)" ne s'y brûle pas, alors qu'ils embrasent le coeur de l'amante. Brûlant d'amour pour un poète, l'énonciatrice du poème adopte paradoxalement la position du lecteur : l'absence de réciprocité dont elle se "plein(t)" est, au sens premier, celle qu'engendre l'amour non partagé, mais aussi celle qu'implique la relation unilatérale qui lie le poète au lecteur. L'une devient la métaphore de l'autre : le poète est physiquement absent, présent seulement dans la voix du lecteur qui réénonce son texte ; le "je" et le "tu" se superposent, la deuxième personne n'étant plus qu'une modalité de la première, si bien que le lecteur est renvoyé à sa propre solitude, qui fait écho à celle du poète au lieu de la combler. Si la plainte que fait entendre ce poème de Louise Labé n'a pas d'origine déterminée - puisque les phrases nominales n'ont pas de sujet explicite -, c'est parce qu'elle s'efforce de faire résonner deux voix en une, celle du poète et celle du lecteur. Ces deux voix se mêlent, de même que se mêlent célébration et déploration ; mais elles ne se répondent pas, l'émergence de l'une impliquant l'extinction de l'autre :

l'interlocuteur "destourn(e)" à jamais le regard, puisqu'il parle par la bouche du "moy".

TEXTE 14 : Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*, "Sérénade" (1866)

Comme la voix d'un mort qui chanterait
Du fond de sa fosse,
Maîtresse, entends monter vers ton retrait
Ma voix aigre et fausse.

Ouvre ton âme et ton oreille au son
De ma mandoline :
Pour toi j'ai fait, pour toi, cette chanson
Cruelle et câline.

Je chanterai tes yeux d'or et d'onyx
Purs de toutes ombres,
Puis le Léthé de ton sein, puis le Styx
De tes cheveux sombres.

Comme la voix d'un mort qui chanterait
Du fond de sa fosse,
Maîtresse, entends monter vers ton retrait
Ma voix aigre et fausse.

Puis je louerai beaucoup, comme il convient,
Cette chair bénie
Dont le parfum opulent me revient
Les nuits d'insomnie.

Et pour finir, je dirai le baiser
De ta lèvre rouge,
Et ta douceur à me martyriser,
- Mon Ange! - ma Gouge!

Ouvre ton âme et ton oreille au son
De ma mandoline :
Pour toi j'ai fait, pour toi, cette chanson
Cruelle et câline.

(*Poèmes saturniens*, Garnier-Flammarion, 1977, p. 76)

COMMENTAIRE DU TEXTE 14

Les *Poèmes saturniens* paraissent en 1866. Le recueil entretient de nombreux rapports intertextuels avec *Les Contemplations* de Victor Hugo, parues dix ans plus tôt. L'énonciateur de "Sérénade", qui décrit sa voix comme celle "d'un mort qui chanterait / Du fond de sa fosse", se construit sur le modèle de celui des *Contemplations* - recueil qu'il faut lire "comme on lirait le livre d'un mort" (préface). Mais le lyrisme des *Contemplations* est ici désaccordé : la voix du poète est "aigre et fausse", et cette voix de fausset dit métaphoriquement que la parole lyrique est désormais discordante ; le "vrai jour" que prophétise la "bouche d'ombre" (*Les Contemplations*, VI, 26) ne peut plus orienter - ni, *a fortiori*, légitimer - le discours poétique dans un réel marqué par la fausseté.

"Sérénade" s'inscrit donc paradoxalement dans le registre de l'éloge. Ce poème, dont le titre désigne un concert donné le soir sous les fenêtres d'une personne que l'on veut honorer, esquivé l'éloge annoncé en le renvoyant dans un futur indéterminé - "je louerai" - et en le présentant comme une contrainte académique - "comme il convient" -, si bien que la "chanson" se vide de son contenu.

"Sérénade" succède au poème "Sub urbe", description d'un cimetière où "les pauvres morts" sont "seuls, et sans cesse grelottants". Le poème s'achève sur un vœu : "Ah! vienne vite le Printemps, / (...) / Et que, - des levers aux couchants, - / L'or dilaté d'un ciel sans bornes / Berce de parfums et de chants, / Chers endormis, vos sommeils mornes!" Au chant dont le poète souhaite qu'il "berce" les morts succède, dans "Sérénade", le chant d'un "mort". La situation énonciative semble ainsi s'inverser, puisque c'est désormais le mort qui berce sa "maîtresse" : une chanson "câline" berce de paroles tendres, caressantes.

Mais la chanson n'est "câline" que par antiphrase, puisque la voix est "aigre et fausse", aiguë jusqu'à la discordance ; et la "maîtresse" à qui elle s'adresse n'est pas à sa fenêtre, mais en son "retrait". Le mot prend ici le sens ancien de "lieu où l'on se retire" ; mais il évoque aussi un corps qui se

rétracte, se recroqueville, comme pour échapper à la vie. Le "retrait" est en ce sens une seconde "fosse" : les deux amants sont comme morts, et le mouvement ascendant du chant - qui "mont(e)" du "fond" de la fosse - semble circonscrit dans un monde souterrain, *sub urbe*. Le monde des vivants apparaît comme un autre cimetière, où les individus sont "seuls, et sans cesse grelottants" ("Sub urbe"). Dès lors, si la chanson est "cruelle", c'est au sens où elle aspire à faire circuler le sang : le latin *crudelis* est un dérivé de *cruor*, qui désigne le sang organique, mais aussi la vie. Dans un réel exsangue, la poésie doit avoir pour but de faire jaillir le sang, de ranimer la vie agonisante - fût-ce au prix de la "cru(auté)".

Aussi le poète ne peut-il se munir de la lyre d'Orphée, symbole du pouvoir souverain de la poésie. Il se saisit, comme par défaut, de la "mandoline", instrument dénué de résonance mythique, dont le nom connote la petitesse, voire l'amointrissement : l'italien *mandolina* est le diminutif de *mandola*, mot qui désigne une sorte de luth. Or, le luth est, depuis la Pléiade, une métonymie de la poésie lyrique : l'instrument dont s'accompagne le poète de "Sérénade" symbolise dans cette mesure la dégradation du chant. Ce chant n'est pas audible dans le poème - il est évoqué au conditionnel : "qui chanterait", ou au futur : "je chanterai", "je louerai", "je dirai" -, si bien que l'adjectif démonstratif ("cette chanson") désigne, non le chant annoncé, mais le poème qui le déréalise. La poésie s'inscrit désormais dans les failles du chant.

La troisième strophe décrit au futur les métaphores dont se compose - ou plutôt, dont se composerait - l'éloge de l'amante dans ce chant inaudible. Ces métaphores font d'elle l'incarnation de la mort : "le Léthé de (s)on sein", "le Styx / De (s)es cheveux sombres" l'assimilent aux Enfers. Le Léthé est en effet le fleuve des Enfers où boivent les âmes pour y trouver l'oubli ; le Styx, autre fleuve, entoure les Enfers de ses eaux noires et glacées aux vertus magiques : Achille devient invulnérable d'y avoir été immergé. Ce chant à la louange de l'amante, s'il était chanté, érigerait la mort en mythe, et lui donnerait ainsi le sens qui lui fait défaut dans le réel. Mais le chant, rendu inactuel par l'emploi du futur, reste inopérant : la quatrième strophe répète la première, réinscrivant dans le texte la "voix aigre et fausse" du "mort", et manifestant ainsi l'avortement de cette

tentative de transfiguration. Les "yeux d'or" de l'amante, qui devraient, si le chant pouvait s'élever librement, contenir "l'or dilaté d'un ciel sans bornes" - seul à même, dans "Sub urbe", de "berce(r) de parfums et de chants" le sommeil des morts -, se teintent "d'onyx" : le nom de cette pierre est issu du grec *onux*, qui désigne l'ongle, la griffe ; l'onyx réintroduit ainsi, au coeur même de la tentation du mythe, la trace sanglante de la cruauté.

La cinquième strophe creuse davantage encore l'écart entre le poème proféré et le chant rêvé : l'adverbe "beaucoup" et le complément "comme il convient" ravalent l'éloge au rang d'indice linguistique servant à signaler la nature poétique du discours - "il convient", en ce sens, d'employer "beaucoup" d'exclamations, d'interjections, de figures laudatives, etc. -, l'annulant en tant qu'acte de parole. Le verbe "louer" n'admet en effet, dans ce cas, aucun adverbe de degré : l'action de grâce est par nature superlative. Elle l'est, de fait, dans l'expression "chair bénie" : le latin *benedicere*, dont est issu le verbe "bénir", signifie d'abord "louer". La chair glorifiée devient sanctuaire, l'éloge se confond avec la bénédiction divine. Le "parfum opulent" du corps aimé, qui hante "les nuits d'insomnie", semble par ailleurs faire écho aux "parfums" dont le ciel de printemps "berce" les "sommeils mornes" des morts ("Sub urbe"). L'amante est ainsi assimilée à la force vitale du printemps, c'est-à-dire à cela précisément qui fait défaut dans le réel, où la "fosse" côtoie le "retrait". Mais le participe "bénie" s'oppose au verbe "louer beaucoup", dont il dépend syntaxiquement, si bien que l'image reste en suspens : la cruauté réside, précisément, dans ce refus de mener la métaphore à son terme. "Pour finir", à l'attaque de la sixième strophe, montre que le chant s'achève avant le poème : celui-ci compte encore une strophe, qui fait écho à la deuxième. Tandis que le chant se clôt par la célébration du "baiser / De (l)a lèvre rouge", le poème s'achève par l'évocation de sa propre "cru(auté)" : de l'un à l'autre circule le sang, la métaphore du "marty(r)" faisant affleurer, dans l'image du baiser, celle de la morsure. Ce sang salvateur jaillit à la faveur du décalage entre le chant et le poème, entre l'Ange" et la "Gouge" - ce terme, qui désigne à l'origine une servante, connote la débauche -, entre le mythe et la rêverie érotique. A l'éloge, qui implique l'adhésion du sujet au réel qu'il célèbre, se superpose un discours du "retrait" : retrait du sujet hors d'un réel à l'agonie, retrait de

l'énonciation hors de formes poétiques inaptes à dire le manque, retrait du poète hors de son chant.

TEXTE 15 : Francis Ponge, *Nouveau Recueil*, "L'Asparagus" (texte de 1951)

Plus divisément encore que chez le cèdre, admiré-je peut-être chez l'asparagus cette façon de plafonner par chacun de ses hauts étages, de ne présenter au salut de la lumière (ou mettons à l'atterrissage en douce des avions de la lumière) que le dos de ses mains à hauteur de lèvres suspendues ; d'étendre aussi largement ses générosités, ses libéralités, ses largesses - c'est-à-dire non seulement l'ombre qu'il procure, mais ses pluies : pluies fines, non seulement d'ombres mais de graines... car chacune de ses branches est un long nuage effilé, un large nuage profilé - comme ceux qui s'étirent à l'horizon sur les plaines aux heures des crépuscules, crépuscules d'orient comme d'occident, lorsque s'apaisent les vents. Ainsi s'immobilisent de longues rames de wagons violets abandonnées par leurs locomotives quand celles-ci sont rentrées dans leurs rotondes, leurs rosaces en verrières, qui s'empourprent et s'enfument : vraiment la rosace des vents, bouquet de larges anémones vues à travers des branches de cèdres.

Ainsi, les branches de l'asparagus offrent-elles à l'admiration la plus vaste surface possible... Bien plus : c'est recto-verso.

Ce pourquoi tous les arbres ordinairement se contorsionnent, elles l'obtiennent très calmement.

O palmes horizontalement divisées à l'extrême! O toits pour le support des plus nobles sentiments!

Merveilleusement arasés, ces hauts-tapis-volants-sur-place, planants, ces gazons maigres suspendus...

Strates en l'air... Ces tapis, ces tamis...

Flottilles de poissons plats à l'arrêt : soles, limandes, plies...

Flottilles de poissons squelettiques, fines charpentes faites des squelettes de ce genre de poissons, immobiles...

*

Voyons maintenant l'asparagus dans un bouquet.
(...)

(Francis Ponge, *Nouveau Recueil*, Gallimard, 1967)

COMMENTAIRE DU TEXTE 15

Ce passage est la première partie d'un texte poétique qui en comporte cinq, "L'asparagus". Ce texte, qui date de 1951, paraît en 1967 dans *Nouveau Recueil*. En 1951, Francis Ponge a déjà publié *Le Parti pris des choses* (1942) et *Proêmes* (1948), et travaille à *La Rage de l'expression* (1952). Ces trois titres résument la poétique à l'oeuvre dans "L'Asparagus". Le sujet s'efface au profit des "choses" : au centre des poèmes de Francis Ponge, se déploient verbalement "La guêpe", "L'oeillet" ou "Le mimosa" (*La Rage de l'expression*). Mais les choses sont décrites telles que les perçoit une conscience, si bien que cette poésie de l'objet est la plus subjective possible : un "moi" prend le "parti" des choses. Ce parti pris rend caduque la distinction entre prose et poésie (*Proêmes* est un mot-valise qui réunit "prose" et "poèmes") : Francis Ponge se sert du langage comme d'un matériau pour reconstruire le réel, et, ce faisant, remet le langage à neuf. La "rage de l'expression" est, en ce sens, indissociable d'une réflexion sur le pouvoir et la fonction de la poésie, si bien que le "bouquet" au sein duquel s'épanouit "l'asparagus" désigne un assemblage de fleurs et de feuillages, mais aussi la poésie elle-même - un "bouquet" est, au sens abstrait, un recueil de poésies délicates et recherchées, d'inspiration galante.

"L'asparagus" se construit comme un éloge : la description est motivée par "l'admiration" que suscite la plante chez un sujet - "je" - que le texte définit par cette admiration même. L'éloge est, de fait, le type de discours le mieux à même de manifester le "parti pris des choses" : le sujet qui loue est tout entier tendu vers son objet, et s'efface ainsi dans l'acte de parole qu'il effectue. Du "moi" ne subsiste que son mouvement vers l'autre, la chose, le mot.

La première plante que mentionne "L'asparagus" n'est pas l'asparagus, mais le cèdre : "Plus divisément encore que chez le cèdre, admiré-je peut-être chez l'asparagus...", et c'est encore sur les "cèdres" que se clôt le premier paragraphe. Le texte entame ainsi l'éloge de l'asparagus avant même de le nommer : ce qui, de la plante, apparaît en premier lieu,

c'est sa supériorité sur une autre - "Plus" est le premier mot du texte. Une hiérarchie se met en place, qui n'a d'autre fonction que d'assurer, d'emblée, la primauté de l'objet loué. Celui-ci est assimilé à un seigneur auquel l'hommage est dû : il présente "le dos de ses mains à hauteur de lèvres suspendues" au "salut de la lumière", dans un geste qui appelle le baiser du féal ; cette marque d'obédience répond symboliquement aux "générosités", aux "libéralités" et aux "largesses" que prodigue l'asparagus. A l'hommage de la "lumière" se superpose celui du texte : une relation de seigneur à vassal s'instaure entre l'objet du texte et son sujet, si bien que l'éloge - comme type de discours - ne semble plus relever d'un choix, mais répondre à une nécessité. Mais, si l'éloge des princes est légitimé par leur renommée, l'éloge de l'asparagus doit construire la renommée dont sa légitimité énonciative dépend. Aussi le texte multiplie-t-il les superlatifs : l'asparagus offre ainsi "à l'admiration la plus vaste surface possible". Mais l'expression du plus haut degré est ici paradoxalement reléguée dans l'ordre du relatif : la locution adverbiale qui la suit, "Bien plus", suggère qu'au degré le plus élevé peut succéder un degré supérieur, si bien que l'éloge s'inscrit dans un mouvement ascensionnel infini. La structure syntaxique reproduit en cela la structure de la plante, qui "plafonn(e) par chacun de ses hauts étages" : l'étagement de ses branches apparaît - contre toute logique - comme une succession de points culminants. Une correspondance symbolique s'instaure entre le faite - jamais atteint - de la plante et le plus haut degré - toujours dépassé - des qualités morales, puisque les branches de l'asparagus sont des "toits" pour le support "des plus nobles sentiments".

Le développement de la plante - et de l'éloge - est vertical en ce qu'il multiplie les plans horizontaux : l'asparagus étend "largement" ses générosités, et chacune de ses branches est "un long nuage effilé, un large nuage profilé", une "longu(e) ram(e) de wagons violets", un "bouquet de larges anémones vues à travers des branches de cèdres". Largeur et longueur se déploient horizontalement, comme la phrase elle-même. Le premier paragraphe n'en compte que deux, dont la première s'étire en multipliant les compléments de même rang : le complément d'objet du verbe "admirer" comporte trois compléments du nom ("cette façon de plafonner..., de ne présenter... ; d'étendre...") ; le complément d'attribution du verbe "présenter"

fait l'objet d'une reformulation ("présenter au salut de la lumière (ou mettons à l'atterrissage (...) de la lumière") ; le verbe "étendre" compte, lui, trois compléments d'objets juxtaposés, que vient préciser une conjonctive ("ses générosités, ses libéralités, ses largesses - c'est-à-dire..."). Quant à la seconde, elle prolonge la première, puisqu'elle se borne à développer une comparaison : "Ainsi s'immobilisent...". Les répétitions qui saturent ce premier paragraphe - "lumière", "ombre", "pluies", "nuage", "crépuscules", "rosace(s)" apparaissent chacun deux fois, les deux occurrences du même mot étant toujours rapprochées, voire juxtaposées : "ses pluies : pluies fines", "aux heures des crépuscules, crépuscules d'orient comme d'occident" - participent du même déploiement horizontal de la phrase : les mots résonnent, la répétition de leur signifiant entraînant un élargissement de leur signifié, si bien que la phrase se développe selon une logique métonymique en principe infinie. Les paronomases participent de la même logique : le "long nuage effilé" devient "large nuage profilé", les "tapis" deviennent "tamis", dans une métamorphose lente, sans solution de continuité. Si le texte aboutit à la métaphore, c'est par paliers successifs, de sorte que l'asparagus n'est comparé qu'à des objets qui résultent d'une subdivision de son être : la différence entre le même et l'autre s'estompe, l'asparagus engendrant symboliquement tout l'univers - lumière, ombre, pluies, nuages, crépuscules, vents. La description de l'asparagus englobe ainsi, de proche en proche, celle de la nature entière. Cette extension horizontale va de pair avec une immobilisation progressive : les avions de la lumière "atterriss(ent)", les vents "s'apaisent", les rames de wagons violets "s'immobilisent", les tapis-volants font du "sur place", les flottilles de poissons sont "à l'arrêt". La description se définit ainsi implicitement par le refus du récit : les actions évoquées s'achèvent, augmentant par contraste l'immobilité souveraine de la plante et du texte.

La phrase se "divis(e) à l'extrême", à l'instar des "palmes" de l'asparagus : de même que les branches se séparent en rameaux qui, à leur tour, se subdivisent en rameaux plus petits, la phrase se ramifie en unités syntaxiques de plus en plus brèves, dans un effort de précision croissant. Ainsi, les trois compléments d'objet juxtaposés du verbe "étendre" ("cette façon (...) d'étendre aussi largement ses générosités, ses libéralités, ses

largesses") sont redéfinis par une subordonnée conjonctive ("- c'est-à-dire...") qui introduit un système corrélatif ("non seulement l'ombre qu'il procure, mais ses pluies") qui se répète à l'intérieur d'une apposition ("pluies fines, non seulement d'ombres, mais de graines..."). Les points de suspension prolongent cette ramification de la phrase, en ce qu'ils créent l'illusion d'une continuité entre la parole et le silence : en se subdivisant à l'infini en séquences toujours plus petites, la phrase semble glisser progressivement dans un silence qui apparaît dès lors, non comme l'envers de la parole, mais comme son unité minimale.

L'éloge s'identifie ainsi à son objet. L'asparagus se déploie dans les phrases qui le décrivent : l'expression "recto-verso" dit d'ailleurs explicitement qu'il est de l'ordre de l'écrit. Le texte devient plante verbale aux ramifications syntaxiques "suspendu(es)" dans le silence, "strates" d'écriture "en l'air". Cette assimilation du texte à la plante s'opère dès les tout premiers mots du texte : l'adverbe "divisément" porte en effet à la fois sur l'énoncé et sur l'énonciation ; sur l'énoncé, parce que c'est, logiquement, la plante qui "plafonn(e)" divisément - c'est-à-dire séparément - "par chacun de ses hauts étages" ; sur l'énonciation, parce que la construction syntaxique incite le lecteur à associer l'adverbe "divisément" au verbe "admirer", conjugué à la première personne. Les propriétés de l'objet décrit - ses "palmes horizontalement divisées à l'extrême" - deviennent celles de l'énonciation, si bien que l'éloge crée ce qu'il célèbre.

ⁱ Pierre de Ronsard, *Les Amours*, LX.

ⁱⁱ Dominique Combe, *Poésie et Récit*, p. 20.

ⁱⁱⁱ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, "Tableaux parisiens", XCIII, "A une passante".

^{iv} *Ibid.*, XCII.

^v Dominique Combe, "Aimé Césaire et la quête dramatique de l'identité", *Le Sujet lyrique en question*, textes réunis par D. Rabaté, J. de Sermet et Y. Vadé, *Modernités 8*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 182.

^{vi} *Ibid.*

-
- ^{vii} Philippe Hamon, "Sujet lyrique et ironie", *Le Sujet lyrique en question*, p. 21.
- ^{viii} Colette Astier, "Le lyrisme impossible : poésie et litanies", *Le Sujet lyrique en question*.
- ^{ix} Agrippa d'Aubigné, "Méditation et Prière" ; cité par C. Astier, article cité.
- ^x Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Tome II, p. 165.
- ^{xi} Jean-Marie Gleize, "Un pied contre mon coeur", *Le Sujet lyrique en question*, p. 266.
- ^{xii} *Les Beaux-arts réduits à un seul principe*, p. 203.
- ^{xiii} Michel Deguy, *Poèmes de la Presqu'île*, Gallimard, 1961, p. 139. Cité par Jean-Michel Maulpoix dans *La Voix d'Orphée*, Corti, 1989, p. 77.
- ^{xiv} Octavio Paz, *L'Arc et la Lyre*, Gallimard, 1965. Cité par Jean-Michel Maulpoix dans *La Voix d'Orphée*, p. 82.
- ^{xv} Saint-John Perse, *Eloges*, "Images à Crusoé", *Oeuvres complètes*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1982, p. 13.
- ^{xvi} *Ibid.*
- ^{xvii} *Ibid.*, p. 14.
- ^{xviii} *ibid.*
- ^{xix} Colette Astier, article cité.
- ^{xx} Philippe Hamon, article cité, p. 21.
- ^{xxi} Colette Astier, article cité, p. 238.
- ^{xxii} Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, p. 169.
- ^{xxiii} Philippe Jaccottet, *Leçons*, "Poésie / Gallimard", 1977, p. 171.
- ^{xxiv} Voir Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, trad. fr., Le Livre de Poche, "Références", 1999.
- ^{xxv} Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, trad. de Maurice Jacob, Gallimard, "Bibliothèque des idées", 1988, p. 88.
- ^{xxvi} *Ibid.*, p. 92.
- ^{xxvii} Robert Desnos, *Deuil pour deuil*, Ed. Kra, 1924.

CHAPITRE 6

Descriptions

Description du moi

Les théories contemporaines de la littérature font souvent de la description (**MARGE 1**) une simple modalité du récit romanesque. Cela tient aux habitudes de lecture propres au XX^e siècle : le roman s'est, depuis le XIX^e siècle, approprié la visée mimétique que partageaient jusque-là tous les genres. La description est cependant, à l'origine, liée au genre épideictique - qui désigne, dans la rhétorique grecque, les discours de blâme et de louange -, et prend d'abord la forme de l'éthopée, centrée sur les qualités morales d'une personne, et de la prosopographie, centrée sur les qualités physiques. Or, le texte lyrique peut passer, comme le suggère Philippe Hamon, pour "la déclinaison systématique, sur le mode assertif ou interrogatif, positif ou négatif, des "qualités" conjointes ou disjointes, d'un être, Sujet qui est le sujet du texte"ⁱ. Le texte lyrique entretient en cela des liens étroits avec le descriptif : centré sur le verbe "être" et ses modalisations (paraître, devoir être, vouloir être, etc.), il décline l'identité d'un moi.

MARGE 1 : La description

Sur la description, on consultera, de Philippe Hamon, *Du Descriptif* (Hachette, 1993), "Qu'est-ce qu'une description ?" (*Poétique*, n°12, 1972) et *La Description littéraire de l'Antiquité à Roland Barthes, une anthologie* (Macula, 1991). On pourra également se référer à *La Description* de Jean-Michel Adam (PUF, "Que sais-je ?", 1993) et à *Métamorphoses du récit* de Raymonde Debray Genette (Le Seuil, 1988).

Mais, précisément, le moi est une forme vide. Alors que la description de choses met en équivalence un nom (celui de la chose considérée) et une liste (celle des qualités de cette chose), la description du moi se construit autour d'un noyau vide : "je" n'est pas un nom, mais un embrayeur, c'est-à-dire un mot qui manifeste dans l'énoncé la présence du sujet de l'énonciation, et dont le référent ne peut être identifié que par les témoins de l'acte d'énonciation. Si, structurellement, il n'y a "pas de différence entre la description lyrique modalisée, accrochée à un morphème vide (je) qu'il s'agit de remplir "d'être" ou "d'avoir", et la description encyclopédique ou réaliste, accrochée à un terme "plein" (maison ; cheval)"ⁱⁱ, on peut considérer que le point de départ de la seconde (la possibilité pour le lecteur d'identifier le référent) constitue le point d'aboutissement de la première : ce n'est qu'au terme de sa lecture que le lecteur est en mesure de donner sens au "je", d'identifier le moi que le poème a, précisément, pour tâche de construire.

Le discours lyrique peut, en ce sens, être comparé au portrait : celui-ci est - du moins dans les textes classiques - centré autour d'un nom propre, c'est-à-dire autour d'un nom, réel ou fictif, dont le lecteur ne peut identifier *a priori* le référent ; le portrait a pour fonction de "remplir" ce nom vide, de même que le poème lyrique a celle de "remplir" le morphème "je". Philippe Hamon cite à cet égard Léo Spitzer, pour qui "le Moi est, du point de vue grammatical, un nom propre"ⁱⁱⁱ. Cependant, le nom propre a pour effet de faire imaginer au lecteur une identité constituée, antérieure au portrait qui la décline : s'il ignore tout de la personne qui porte ce nom, le lecteur part du principe que le narrateur, lui, la connaît. Le lecteur d'un poème lyrique est, en revanche, le seul garant possible de l'identité du "je", qu'il construit en réénonçant le discours poétique (voir le chapitre 2).

La "tyrannie du prédicat"

La structure attributive (*je suis...*) semble donc être le noyau syntaxique de la poésie lyrique. Jean-Michel Maulpoix, dans *La Voix d'Orphée*, compte le rôle prépondérant de l'adjectif au nombre des réalités stylistiques qui manifestent le lien du lyrisme avec la description^{iv} ; si sa

réflexion porte plus particulièrement sur l'épithète - épithète de nature qui fixe les contours de l'objet chez Ronsard, épithète romantique qui, à l'inverse, suggère autour de lui un halo d'impressions fuyantes, etc. -, elle ouvre la voie à un questionnement sur le statut de l'attribut. Remarquons que le critique Roland Barthes évoque, par métaphore, le "lyrisme" de Jules Michelet dans un développement précisément consacré au "tourbillon des adjectifs" dû à la prédilection de l'historien pour le prédicat (**MARGE 2**) :

Le "lyrisme" de Michelet tient moins à sa subjectivité qu'à la structure logique de son énonciation : il pense par attributs - prédicats - , non par êtres, constats, et c'est ce qui explique chez lui ces troubles de la rationalité discursive ; le raisonnement, ou l'exposition rationnelle, "claire", consiste à progresser de thèse en thèse (de verbe en verbe), et non à déployer *sur place* le tourbillon des adjectifs ; pour Michelet, les prédicats n'étant plus tenus par l'être du sujet, peuvent être contradictoires : si tel héros "mauvais" (Bonaparte) accomplit une action "bonne", Michelet dit simplement que c'est "inexplicable" ; c'est que la tyrannie du prédicat entraîne une sorte de carence du sujet (...).^v

MARGE 2 : Le prédicat

"Il existe plusieurs usages de la notion de prédicat en linguistique. Le plus ancien résulte de l'analyse de la proposition en sujet et prédicat selon le modèle de la logique classique, le sujet représentant "ce dont on parle", le prédicat, "ce qu'on dit de ce sujet". (...) En fait, l'interprétation logique de la proposition selon les deux termes sujet-prédicat n'est intuitivement acceptable que pour des phrases qui ne comportent qu'une seule expression nominale, le prédicat pouvant alors être assimilé à une propriété ou un attribut que l'on affecte au sujet (pour la grammaire de Port-Royal, *Paul dort* était considéré comme l'équivalent de *Paul est grand* par l'intermédiaire d'une paraphrase du type : "Paul est dormant")." (M. Arrivé, F. Gadet et M. Galmiche, *La Grammaire d'aujourd'hui, Guide alphabétique de linguistique française*, Flammarion, 1986, p. 550-551). Roland Barthes assimile ici, à l'évidence, le prédicat à l'attribut.

La contradiction des prédicats qu'observe Roland Barthes dans les textes de Michelet caractérise la description lyrique du moi. Les poèmes du XVI^e siècle fondés sur l'antithèse (**MARGE 3**) en constituent l'exemple le plus frappant : "J'espere & crains, je me tais & supplie, / Or je suis glace & ores un feu chault, / J'admire tout, & de rien ne me chault, / Je me delace, & puis je me relie." (Ronsard, *Les Amours*, XII) ; "Je vis, je meurs ; je me brûle et me noie ; / J'ai chaud extrême en endurent froidure : / La vie m'est et trop molle et trop dure. / J'ai grands ennuis entremêlés de joie." (Louise Labé, *Sonnets*, VII). S'il y a ici "carence" du sujet, elle est due à la folie : le sujet amoureux est hors du sens, victime d'un poison qui dérègle l'harmonie du moi en même temps que celle de l'univers. La figure de l'antithèse manifeste la rupture de l'ordre naturel, fondé sur la synecdoque (**MARGE 4**) : la coexistence des contraires en son sein (qu'elle prenne la forme de la juxtaposition - "J'ai chaud extrême en endurent froidure" - ou de l'alternance sans fin - "Or je suis glace & ores un feu chault") rend le sujet incapable de trouver sa place dans le Tout ; il est ici et là, vivant et mort, c'est-à-dire nulle part, manifestant ainsi que le "tout" a pour envers le "rien". Si la carence du sujet que provoque l'amour est assimilée, au XVI^e siècle, à une maladie mortelle, c'est parce qu'elle a pour corollaire une carence de l'Être.

MARGE 3 : L'antithèse

Elle "oppose deux objets l'un à l'autre, en les considérant sous un rapport commun, ou un objet à lui-même, en le considérant sous deux rapports contraires" (Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, p. 379).

MARGE 4 : La synecdoque

Ce trope par connexion consiste "dans la désignation d'un objet par le nom d'un autre objet avec lequel il forme un ensemble, un tout, ou physique ou métaphysique, l'existence ou l'idée de l'un se trouvant comprise dans l'existence ou dans l'idée de l'autre" (Pierre Fontanier, *op. cit.*, p. 87).

Comparaison et métaphore

Au XIX^e siècle, les descriptions du moi obéissent moins à la logique de l'antithèse qu'à celle de l'accumulation (**MARGE 5**). Les séries de prédicats, chez Baudelaire par exemple, proposent des reformulations dont on pourrait penser qu'elles sont au service d'une précision croissante de l'image, mais qui, bien souvent, ont au contraire pour effet de rendre le sujet de plus en plus flou : l'accumulation des prédicats dessine les contours d'une absence, d'un moi en quête de lui-même. Ainsi, le poème des *Fleurs du mal* intitulé "L'Héautontimoroumenos" ouvre la série des phrases attributives par une question : "Ne suis-je pas un faux accord / Dans la divine symphonie, / Grâce à la vorace Ironie / Qui me secoue et qui me mord ?" (LXXXIII). L'interro-négative suggère une réponse affirmative - le poète est une dissonance dans la "divine symphonie" -, tout en disant, d'emblée, l'impossibilité du mode assertif : l'être du poète ne peut faire l'objet d'affirmations positives, précisément parce qu'il est de l'ordre du manque, de la lacune - c'est un "faux accord".

MARGE 5 : L'accumulation

C'est une "figure par laquelle, au lieu d'un trait simple et unique sur le même sujet, on en réunit, sous un seul point de vue, un plus ou moins grand nombre, d'où résulte un tableau plus ou moins riche, plus ou moins étendu" (Pierre Fontanier, *op. cit.*, p. 363).

Les assertions se succèdent pourtant dans les strophes suivantes. Mais la première affirme une identité paradoxale : "Je suis le sinistre miroir / Où la mégère se regarde." Le "je" n'est que le reflet d'une altérité, et de l'altérité la plus "sinistre" qui soit : le malheur imminent que dénote l'adjectif n'est autre que la mort du moi. Les assertions suivantes disent en effet son autodestruction :

Je suis la plaie et le couteau!

Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau!

Je suis de mon coeur le vampire,
- Un de ces grands abandonnés
Au rire éternel condamnés,
Et qui ne peuvent plus sourire!

Cette série de dédoublements n'a rien d'antithétique : elle associe des éléments complémentaires, déclinant le paradigme de la "victime" et du "bourreau". Le "je" est celui qui donne la mort et la reçoit : dire son identité revient donc à dire sa disparition en tant que sujet, ce que manifeste la série des comparants inanimés (objets, tels le "couteau" ou la "roue" ; parties du corps détachées, comme après écartèlement, de leur possesseur, tels "la joue" ou "les membres" ; meurtrissure de la chair valant pour la chair suppliciée, selon le principe de la métonymie : "la plaie", "le soufflet").

Le poème "Spleen" associe de la même façon le "je" à une matière morte : "- Je suis un cimetière abhorré de la lune, / (...) / Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées" (*Les Fleurs du mal*, LXXVI). Walter Benjamin associe la dépersonnalisation que manifeste "l'intropathie" du moi avec une matière inorganique à un phénomène économique marquant du milieu du XIX^e siècle : le déclin d'une petite-bourgeoisie - classe sociale à laquelle appartient Baudelaire - entièrement vouée au commerce de la "marchandise". Cette classe sociale ne pouvait, selon Walter Benjamin, "dédaigner l'identification avec la marchandise. Elle devait savourer cette identification avec le plaisir et l'angoisse que lui donnait le pressentiment de voir là préfigurée sa destinée en tant que classe sociale. Elle devait finalement apporter à cette identification une sensibilité qui sait percevoir le charme des choses meurtries et pourrissantes"^{vi}.

C'est peut-être parce que le sujet lyrique "ne s'apparaît qu'en se déportant dans la comparaison"^{vii}, parce qu'il lui faut, pour se décrire, produire des figurations de soi en autre, que la poésie lyrique est aussi sensible - au sens où une plaque photographique peut l'être - aux représentations du sujet propres à la société dans laquelle elle s'écrit. Les comparaisons et les métaphores qui permettent au "je" de se décrire

manifestent la représentation que le poète a de lui-même - et du rôle du poète dans la société -, mais aussi son rapport à la représentation qu'a la société du rôle de l'individu, et plus particulièrement du rôle du poète. Cette dialectique complexe permet à la poésie lyrique de s'inscrire dans l'histoire.

ENCADRE 1 : La métaphore et la comparaison

"La métaphore est un trope par ressemblance. Dumarsais la définit comme "une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit" (Dumarsais, *Des Tropes ou des différents sens* (1730), éd. critique par F. Soublin, Flammarion, 1988, p. 135).

La comparaison, elle, est une figure non-trope. La comparaison qualitative ou similitude et classée par Fontanier parmi les "figures de style par rapprochement". Dans la similitude, à la différence de ce qui se passe dans la métaphore, la relation entre le comparé et le comparant est le plus souvent explicitée par des outils syntaxiques ("comme", "de même que", "ainsi que", "pareil à"...). Elle peut aussi être formulée par un verbe exprimant la semblance ou la ressemblance ("sembler", "paraître", "ressembler à"). La comparaison pose et expose, dans la syntaxe, la relation d'analogie, l'une de ses originalités syntagmatiques tenant à son "pouvoir de retardement" (Henri Meschonnic, *Pour la poésie I*, Gallimard, 1970, p. 122)." (Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, p. 193-194)

Ces figurations de soi en autre peuvent prendre la forme de la métaphore - on en a vu des exemples chez Ronsard ou Baudelaire - ou celle de la comparaison : celle-ci souligne, en la lexicalisant, l'approximation des figurations par lesquelles le "je" s'efforce de se saisir, rend sensible un irréductible écart entre le "je", sujet direct de l'énonciation, et le "moi" qu'il décrit - l'un est "comme" l'autre, ne s'appréhendant que dans sa différence

avec lui. Cet écart jamais comblé est l'espace même dans lequel le discours lyrique se déploie. La comparaison qui ouvre l'un des trois poèmes des *Fleurs du mal* intitulés "Spleen" : "Je suis comme le roi d'un pays pluvieux", introduit, de manière significative, une description à la troisième personne : "Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux, / Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes, / S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes. / Rien ne peut l'égayer (...)" (LXXVII). L'effort qu'il fait pour s'appréhender lui-même abolit le "je" au profit de son semblable, de sa semblance. "En se glissant dans les images d'autrui, le "je" mue son incertitude en certitude d'irréalité"^{viii}, écrit Jean-Claude Matthieu à propos de la poésie de Philippe Jaccottet. Le "je" lyrique ne peut s'appréhender qu'en produisant des fictions de soi. Dans *Les Fleurs du mal*, la logique d'expansion qui régit les listes de métaphores informe aussi les comparaisons, qui s'enchaînent les unes aux autres comme pour infirmer l'identité dont chacune d'entre elles fixe les contours : "J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante, / Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux. / (...) / Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins, / Comme un hameau paisible au pied d'une montagne" ; "Infâme à qui je suis lié / Comme le forçat à la chaîne, / Comme au jeu le joueur têtu, / Comme à la bouteille l'ivrogne, / Comme aux vermines la charogne"^{ix}. Les comparants glissent de l'humain vers l'animal, de l'animal vers l'inanimé, dans un mouvement de perte qui contredit la logique même de l'accumulation.

"L'âme lyrique fait des enjambées vastes comme des synthèses", écrit Baudelaire dans l'article qu'il consacre à Théodore de Banville : l'image de l'enjambée manifeste la distance qui sépare le "je" du "moi", et que la comparaison et la métaphore, figures de rhétorique qui opèrent toutes deux un déplacement - la "métaphore" est, étymologiquement, un "transport" -, parcourent sans la réduire.

Portraits

L'irréductible écart entre le "je", sujet de l'énonciation, et le "moi", objet de la description, légitime la projection de cette description sur d'autres instances : il n'est pas rare que le portrait à la troisième personne

d'un personnage distinct du "je" - amante, enfant, proscrit, saltimbanque, etc.
- construite indirectement une image du sujet. Le portrait n'est alors qu'une forme d'autoportrait. Le poème de Paul Eluard intitulé "L'amoureuse" (*Capitale de la douleur*) en offre un exemple d'autant plus intéressant qu'il propose une réflexion métatextuelle sur le statut du portrait :

Elle est debout sur mes paupières
Et ses cheveux sont dans les miens,
Elle a la forme de mes mains,
Elle a la couleur de mes yeux,
Elle s'engloutit dans mon ombre
Comme une pierre sur le ciel.

Elle a toujours les yeux ouverts
Et ne me laisse pas dormir.
Ses rêves en pleine lumière
Font s'évaporer les soleils,
Me font rire, pleurer et rire,
Parler sans avoir rien à dire.

L'oscillation du poème entre la troisième personne et la première dit la complémentarité des amants : le vers "Elle a la forme de mes mains" évoque un corps modelé pour et par les mains de l'amant, une étreinte qui soude les deux moitiés d'un être enfin complet. La fusion des amants infirme le partage entre ce qui est à "elle" et ce qui est à "m(oi)" dont les adjectifs possessifs gardent la trace : "ses cheveux sont dans les miens". Aussi le portrait reprend-il la structure énumérative propre au genre (description des paupières, des cheveux, des mains, des yeux, sous l'aspect pictural de la "forme" et de la "couleur") pour mieux la détourner, en accolant aux parties du corps de l'amoureuse des adjectifs possessifs de la première personne : ce sont "mes paupières", "mes mains", "mes yeux", "mon ombre" qui sont en définitive au centre de la description. Le portrait amoureux, en tant que genre, est ainsi renvoyé à son ambiguïté fondamentale : l'amoureuse est "debout sur mes paupières", fermant symboliquement les yeux du sujet à la réalité extérieure pour laisser le champ libre à la vision intérieure ; c'est à l'intérieur du moi que le portrait puise sa matière. Rien d'étonnant à cela d'un point de vue psychologique : la réalité d'autrui est appréhendée au travers

d'une représentation nécessairement subjective. Mais le poème dit quelque chose de plus : les yeux "ouverts" de l'amoureuse empêchent le poète de "dormir" ; ses rêves le font "parler" alors même qu'il n'a "rien à dire". "Elle" est la part active, agissante du "moi", et son portrait se confond avec celui du "moi" en pleine possession de son pouvoir poétique.

Le poème de Paul Eluard semble s'inscrire à cet égard dans le prolongement d'un portrait amoureux tiré des *Amours* de Ronsard. Ce portrait fait explicitement référence à la peinture, puisqu'il cite le peintre Janet, qui, "de ses craïons", ne saurait mieux représenter l'aimée que ne l'a fait "d'un Archer le trait ingenieus"^x. L'Archer, symbole de l'amour, a "peint au coeur" du poète le portrait de l'aimée : "Dans le coeur donque au fond d'un diamant / J'ai son portrait, que je suis plus aimant / Que mon coeur mesme." Le portrait poétique - le premier quatrain adopte la traditionnelle structure énumérative : "& sa bouche, & ses yeus, / Son dous regard, son parler gratieus, / Son dous meintien, sa douce contenance" - puise donc sa matière dans le portrait gravé dans le "coeur" (l'image est d'ailleurs considérée au XVI^e siècle comme le reflet d'un processus physiologique réel). Les emboîtements successifs - le portrait à l'intérieur d'un diamant, lui-même à l'intérieur du coeur - font de ce portrait comme la quintessence du coeur, sa part la plus pure, celle que le poète aime plus "que (son) coeur même". Le sème de la vie lui est constamment associé : le portrait, "vive remembrance" de l'aimée, est destiné à rester "vif" après la mort du poète. Le principe immortel de l'être s'y concentre, confondu avec le pouvoir poétique : le portrait dont le dernier tercet dit qu'il "demourra" - contrairement à "l'artifice" du peintre, voué à la mort - juxtapose en une même image le portrait gravé dans le coeur et celui que le lecteur a sous les yeux ; le coeur du poète est sur la page blanche du livre, et c'est la poésie qui lui confère l'immortalité. Le portrait de l'aimée est ici avant tout celui du moi poétique :

(...) O sainte portraiture,
De ce Janet l'artifice mourra
Frapé du tans, mais le tien demourra
Pour estre vif apres ma sepulture.

Paysages

Mais si l'altérité inhérente au moi peut se projeter sur d'autres personnages, elle peut aussi s'objectiver dans des choses ou des lieux - comme l'ont montré, par ailleurs, les métaphores et les comparaisons par lesquelles le "je" s'efforce de se définir. Un décor familier, un paysage peuvent être les supports d'une description indirecte du moi ; les objets extérieurs peuvent matérialiser les émotions et les sensations subjectives.

A ce phénomène, on peut trouver plusieurs explications : la première est que ce type d'objectivation rend sensible l'étrangeté du rapport à soi, la conscience paradoxale qu'a le sujet de sa propre altérité. L'objectivation du moi dans un décor ou un paysage permet d'autre part de poser la question de son rapport au monde. Mais c'est peut-être avant tout parce que choses, décors et paysages sont des objets de représentation privilégiés qu'ils entrent aussi souvent dans la description du moi : irréprésentable en tant que tel, le moi ne peut devenir objet de représentation qu'en se comparant, implicitement ou explicitement, à autre chose que lui-même. En s'objectivant dans un paysage, il s'assimile à un objet du réel que la tradition nous a formés à percevoir comme voué à la représentation artistique. Le "paysage" est en effet, à l'origine (le mot date du XVI^e siècle), un terme de peinture qui désigne la représentation d'un site champêtre, puis le tableau lui-même ; ce n'est que par métonymie que le mot désigne ensuite l'étendue de pays que l'oeil peut embrasser dans son ensemble. A la Renaissance, le traitement du paysage s'inscrit dans le prolongement des représentations de la Vierge : celle-ci est traditionnellement entourée d'attributs symboliques tels que la plaine bien cultivée, le champ non labouré, le puits, le pont, le château, le village, le nuage. Aussi l'objectivation du moi dans le paysage que l'on peut observer dans nombre de poèmes lyriques renoue-t-elle avec la valeur symbolique originellement attachée à la représentation de la nature.

Philippe Hamon note par ailleurs qu'il serait arbitraire de privilégier la seule notion actantielle (**MARGE 6**) de "sujet" dans l'analyse du poème lyrique : le poète s'investit autant dans la posture actantielle d'objet, et dans les pronoms "on", "il" ou "ça"^{xi}. On peut citer à cet égard la lecture éclairante que propose Victor Brombert du premier des trois poèmes des

Fleurs du mal intitulés "Spleen" (LXXV). Dans ce sonnet où le sujet de l'énonciation n'apparaît que sous la forme d'un unique adjectif possessif ("Mon chat"), les termes renvoyant à la parole poétique sont attachés aux êtres non humains et aux objets : "L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière / Avec la triste voix d'un fantôme frileux. / Le bourdon se lamente, et la bûche enfumée / Accompagne en fausset la pendule enrhumée, / (...) / Le beau valet de coeur et la dame de pique / Causent sinistrement de leurs amours défunts." Au moyen de transferts métonymiques, le moi poétique "s'évanouit en se démultipliant, en s'installant ailleurs, en s'inscrivant en creux"^{xii} ; le sujet disparaît dans l'objet. La description des objets vétustes de la chambre vaut ainsi pour celle des rapports du poète avec sa mort, avec la mort : le mot "voix", monosyllabe sonore ponctuant fortement la césure du vers-pivot du poème, marque à peu près le centre du sonnet ; quant au premier et au dernier vers, ils se répondent par le premier et le dernier mots du texte, "Pluviôse" et "défunts", "accouplant par là des images de mort et de persistance funèbre : notion de mort incomplète (...) ; notion aussi de dépassement de la mort par l'expression"^{xiii}.

MARGE 6 : Actantiel

L'analyse actantielle d'une séquence syntaxique ou narrative se fonde sur la catégorie de l'*actant*, que l'on peut définir comme un "personnage-type" (Ph. Hamon) ou comme un "archipersonnage" (I. Lotman), c'est-à-dire comme une entité plus vaste et plus abstraite que le personnage. La typologie des actants proposée par A. J. Greimas (*Sémiotique narrative et structurale*) distingue trois couples complémentaires, définis par leur rapport à une action de l'ordre de la quête : le Sujet et l'Objet, le Destinateur et le Destinataire, l'Adjuvant et l'Opposant. Le Sujet actantiel est donc sujet de l'action.

La description de paysages, à la différence de celle de lieux clos comme la chambre, met le sujet en rapport avec la nature : elle est donc nécessairement informée par les conceptions philosophiques et théologiques

contemporaines des rapports de l'homme avec la nature. Alors que le Moyen Age chrétien considère que la nature est marquée par le péché originel, et que l'artiste doit, par son travail, relier les réalités terrestres corrompues aux réalités divines, le XVI^e siècle voit l'émergence d'une doctrine religieuse moins stricte, qui permet de considérer la nature comme positive. L'ordre naturel se confond désormais avec l'ordre divin ; la nature propose un modèle idéal qui incite les hommes à l'aimer et à l'imiter. Le théocentrisme propre au XVII^e siècle ravive la méfiance à l'égard de la nature, que l'artiste ne considère plus comme un modèle, mais doit corriger, idéaliser. Au XVIII^e siècle, enfin, se développe une théorie expressiviste de la nature et de la vie humaine qui transporte le modèle naturel dans le sujet lui-même. Le sujet, en exprimant la nature qui est en lui, se confronte au modèle absolu qu'est la nature hors de lui : celle-ci est en effet désormais considérée comme l'expression d'un Sujet transcendant. Entre le microcosme et le macrocosme, entre le sujet et le monde, s'établissent ainsi des correspondances qui ouvrent la voie au romantisme : les phénomènes naturels, en tant qu'ils résonnent en nous, manifestent une signification transcendante (**MARGE 7**).

MARGE 7 : Pour une analyse détaillée de cette évolution, on peut se référer à Jean-Michel Maulpoix, "Lyrisme, mimesis et modèles", *La Voix d'Orphée*, Corti, 1989, et à Charles Taylor, *Les Sources du moi - La formation de l'identité moderne*, Seuil, coll. "La couleur des idées", 1998.

Le rapport direct, intime, à la nature est donc un attribut de l'identité moderne. Au XVI^e siècle, le modèle naturel rend l'ordre divin intelligible : si le poète des *Regrets* ne veut "point fouiller au sein de la nature" (vers 1 du sonnet I), c'est parce qu'il ne veut "point chercher l'esprit de l'univers" (vers 2 du même sonnet). Dès lors, les projections du moi dans le paysage ont pour visée de figurer la place qu'occupe le sujet dans l'univers :

Comte, qui me fis onc compte de la grandeur,

Ton Du Bellay n'est plus : ce n'est plus qu'une souche,
Qui dessus un ruisseau d'un doz courbé se couche,
Et n'a plus rien de vif, qu'un petit de verdure.^{xiv}

La petitesse et le dessèchement que connote l'image renvoient à la poétique des *Regrets* : Du Bellay revendique une écriture pauvre, des sujets humbles, une inspiration basse, par opposition à Ronsard, qui serait, lui, du côté de la grandeur. Le moi qui se projette dans l'image de la "souche" n'a donc rien d'intime : il s'agit du moi des *Regrets*, d'un moi défini exclusivement par sa fonction poétique. L'image de l'arbre sec penché sur un ruisseau interroge la place qu'occupe ce moi dans le paysage poétique (la poésie d'inspiration "haute" engendrerait au contraire l'image d'un arbre majestueux dressé au bord d'un fleuve), mais aussi celle qu'occupe la poésie dans l'architecture de l'univers, ces différents plans s'articulant les uns aux autres selon une logique analogique. Le paysage qu'évoque le célèbre sonnet "Heureux qui, comme Ulysse..." peut être interprété dans le même sens : le "petit village" et la "pauvre maison" dont le poète-voyageur a la nostalgie s'opposent au "marbre dur" et au "front audacieux" des "palais Romains", c'est-à-dire à la poésie imitée des Anciens qui puise ses sujets dans la mythologie antique. La géographie est ici poétique :

Plus me plaist le sejour qu'ont basty mes ayeux,
(...)
Plus mon Loyre Gaulois, que le Tybre Latin,
Plus mon petit Lyré, que le mont Palatin :
Et plus que l'air marin la douceur Angevine.^{xv}

Les projections du moi dans le paysage que l'on observe dans les textes du XIX^e siècle se fondent au contraire sur le principe d'une réversibilité de l'intérieur et de l'extérieur : si le moi peut s'installer en creux dans les éléments naturels, c'est parce qu'il englobe la nature tout entière en son sein. Le moi est, chez Baudelaire, un espace intérieur qui rime avec l'espace extérieur : "Et de longs corbillards, sans tambours ni musique, / Défilent lentement dans mon âme" ; "Je te hais, Océan! tes bonds et tes tumultes, / Mon esprit les retrouve en lui" ; "Car je serai plongé dans cette volupté / D'évoquer le Printemps avec ma volonté, / De tirer un soleil de

mon coeur, et de faire / De mes pensers brûlants une tiède atmosphère"^{xvi}.
Verlaine explicite ce principe dans les *Fêtes galantes* : "Votre âme est un
paysage choisi" ("Clair de lune").

C'est parce que le moi contient le monde que le monde est pour lui
un miroir. Si la comparaison de la mer avec un miroir est légitimée - chez
Baudelaire par exemple : "La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme /
Dans le déroulement infini de sa lame"^{xvii} - par le pouvoir réfléchissant de
l'eau, l'image du paysage-miroir ne doit sa cohérence qu'aux
correspondances intimes qui s'établissent entre l'âme et le monde :

L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,
Se plaignent les tourterelles.

Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées!^{xviii}

La répétition de l'adjectif "blême", épithète du nom "paysage" et
attribut du pronom "toi" en position d'objet, achève de lier l'intérieur et
l'extérieur, sans que l'on parvienne plus à distinguer le comparant du
comparé. Dans les vers du même recueil : "Il pleure dans mon coeur /
Comme il pleut sur la ville"^{xix}, c'est la paronomase que construisent les deux
verbes, plus encore que la comparaison, qui relie le "coeur" et la "ville" ;
les prépositions "dans" et "sur" deviennent ainsi interchangeable, abolissant
la frontière entre le dedans et le dehors. Dans le poème d'Apollinaire "Le
Pont Mirabeau" (*Alcools*), la fusion entre la "Seine" et les "amours" est
opérée, de manière analogue, par le verbe conjugué au singulier :

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienne
La joie venait toujours après la peine

Si le verbe était conjugué au pluriel, il s'accorderait au sujet pluriel
que constitueraient alors les groupes nominaux coordonnés "la Seine / Et

nos amours", ce qui impliquerait que la Seine et les amours sont deux réalités distinctes. Au singulier, le verbe s'accorde avec "la Seine", obligeant le lecteur à confondre le fleuve et les amours pour donner sens à la phrase. La suite du poème achève de fusionner réalité extérieure et réalité intérieure en assimilant les bras des amants à un "pont" et leurs regards à une "onde" :

Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse

Le jet d'eau

Le transfert métonymique du moi dans les objets est, au XIX^e siècle, un mode de représentation du moi si prégnant que certains objets acquièrent, par le biais de l'intertextualité, une valeur symbolique inattendue. Le jet d'eau en fournit un exemple particulièrement frappant, puisqu'il crée une série d'échos entre trois poèmes de Baudelaire, Mallarmé et Verlaine respectivement parus en 1865, 1866 et 1867, et dont les deux premiers ont fait l'objet d'une publication dans *Le Parnasse contemporain* de mai 1866. Le poème de Baudelaire, "Le Jet d'eau", fait partie de l'édition de 1868 des *Fleurs du mal*. Il y est rangé dans la section "Galanteries", tandis que le poème de Verlaine, "Clair de lune", ouvre le recueil des *Fêtes galantes*, placé sous l'égide de Watteau, premier peintre à avoir reçu de l'Académie le titre de "peintre des fêtes galantes". Le poème de Mallarmé, "Soupir", fait partie des *Poésies*.

La structure énonciative de ces trois poèmes est semblable ; le poète s'y adresse à l'amante à la deuxième personne : "Tes beaux yeux sont las, pauvre amante!" (Baudelaire) ; "ô calme soeur" (Mallarmé) ; "Votre âme est un paysage choisi" (Verlaine). Dans le premier, le jet d'eau dont le poète entend le bruit "dans la cour" sert de comparant à l'âme de l'amante, qui "S'élançe, rapide et hardie, / Vers les vastes cieux enchantés", puis "s'épanche, mourante, / En un flot de triste langueur, / Qui par une invisible pente / Descend jusqu'au fond de mon coeur." Dans "Soupir", c'est au contraire l'âme du poète qui monte "vers le ciel errant" des yeux de l'amante,

comme "un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur", tandis qu'Octobre "mire aux grands bassins sa langueur infinie". Enfin, dans "Clair de lune", les "grands jets d'eau sveltes" "sanglot(ent) d'extase" dans l'âme de l'amante, comparée à un "paysage" - tandis que le "jet d'eau" des *Fleurs du mal* "entretient doucement l'extase" dans laquelle l'amour a plongé le poète en "sanglot(ant) dans les bassins".

Le jet d'eau figure donc l'inlassable effort de l'âme vers l'infini, qui est effort pour sortir de soi et se fondre dans l'espace. Mais cela n'épuise pas le sens de l'image : le jet d'eau est aussi une figuration de l'écriture poétique, autre forme - ou la même ? - de jaillissement hors de soi. Rappelons que le mot "jet" - dont le signifiant contient celui du pronom "je" - s'emploie dans les expressions "premier jet" ou "jeter sur le papier", qui renvoient au jaillissement de l'écriture. Le premier sens du verbe "jeter" est d'ailleurs "faire jaillir hors de soi" des cris, des larmes ou des paroles. De fait, les trois poèmes associent au jet d'eau des verbes de parole : il "jase", "se tait" et "sanglote" dans le poème de Baudelaire ; il "soupire" dans celui de Mallarmé ; il "sanglot(e)" dans celui de Verlaine - qui décrit en outre les masques et les bergamasques qui évoluent dans l'âme-paysage en train de "jou(er) du luth" et de "chant(er) sur le mode mineur". Le "blanc" jet d'eau qu'évoque Mallarmé fait par ailleurs écho au "vide papier que la blancheur défend" du poème précédent, "Brise marine". L'image du jet d'eau renvoie donc à l'écriture lyrique en acte, à la création poétique en tant qu'elle permet au sujet de sortir hors de soi pour faire corps avec l'infini du monde.

Si les jets d'eau sont "sveltes" dans le poème de Verlaine, c'est peut-être alors parce que l'adjectif vient de l'italien *svogliere*, "arracher, dégager" : le jaillissement du sujet hors de soi est plus intense, plus douloureux aussi, d'être lié à ce mouvement d'arrachement. L'"extase" que les poèmes de Verlaine et de Mallarmé associent d'autre part au jet d'eau doit, elle aussi, être prise à la lettre : le grec *extasis* désigne en effet "l'action d'être hors de soi". L'écriture lyrique permet au sujet de s'apparaître hors de lui-même.

La représentation de l'effort créateur s'oppose cependant à celle de l'oeuvre écrite. Détachée de son auteur, celle-ci a l'immobilité et la froideur de la mort : dans le poème de Mallarmé, l'eau des bassins est "morte" et la "fauve agonie / Des feuilles" y creuse un sillon ; dans le poème de Verlaine,

les "grands jets d'eau" sanglotent "parmi les marbres". Les "feuilles" mortes ne peuvent manquer, ici, d'évoquer les pages imprimées, et l'on peut se souvenir que le "marbre" a un sens typographique : le mot désigne le plateau de fonte sur lequel les textes à imprimer sont composés. Mais son immobilité est la condition même du pouvoir réfléchissant de l'oeuvre, qui tend un miroir au moi et au monde confondus : Octobre "mire aux grands bassins sa langueur infinie" ("Soupir") ; la "mélancolie" de l'"eau sonore", de la nuit et des arbres est "le miroir de mon amour" ("Le Jet d'eau"). Dans ces vers, les émotions du moi ("langueur", "mélancolie") deviennent celles de la nature, si bien que l'oeuvre reflète l'un en réfléchissant l'autre.

Le centre perdu

Le rapport à la nature et à l'espace se modifie au XX^e siècle. La conception expressiviste de la nature en vigueur depuis le XVIII^e siècle fait place à une interrogation sur la place du sujet dans un réel vide de toute transcendance - ou, du moins, dont le rapport à la transcendance ne peut plus être appréhendé qu'au terme d'une quête individuelle. Si Apollinaire est à la charnière des deux siècles, un poète comme Guillevic rompt radicalement avec l'héritage romantique. Jean-Marie Gleize définit le recueil *Du Domaine* comme "une rêverie de l'espace, de l'établissement à tâtons d'un sujet dans un espace et d'un espace dans un sujet"^{xx}. L'unité du moi et du monde, qui est encore, chez Hugo, un principe explicatif, devient chez Guillevic un objet de désir. Le recueil commence par en manifester l'absence : l'écriture fragmentaire "brise la perspective égo-centrique", "la recomposition unitaire" du réel "par un moi-centre ou par un moi-source autour duquel ou à partir duquel tout s'ordonne ou se hiérarchise"^{xxi} ; il brise, ce faisant, le modèle de représentation humaniste et individualiste du moi. L'écriture a alors pour but de permettre au sujet de "trouver sa place, son lieu, son équilibre"^{xxii} dans un espace lui-même instable, ni subjectif, ni objectif. Le recueil *Terraqué* dit une semblable oscillation entre le dedans et le dehors, le contour et l'informe :

Mais le pire est toujours
D'être en dehors de soi

Quand la folie
N'est plus lucide.

D'être le souvenir d'un roc et l'étendue
Vers le dehors et vers le vague.^{xxiii}

TEXTE 16 : Maurice Scève, *La Délie*, Dizain XCV (1544)

Ton haut sommet, ô Mont à Vénus sainte,
De tant d'éclairs tant de fois couronné,
Montre ma tête être de sanglots ceinte
Qui mon plus haut tiennent environné.
Et ce Brouas te couvrant étonné,
De mes soupirs découvre la bruine.
Tes Aqueducs, déplorable ruine,
Te font priser par l'injure du Temps,
Et mes yeux secs de l'eau qui me ruine
Me font du Peuple et d'elle passe-temps.

(*La Délie, Objet de plus haute vertu*, éd. de F. Charpentier, "Poésie / Gallimard", 1984, p. 104)

COMMENTAIRE DU TEXTE 16

Délie, Objet de plus haute vertu paraît en 1544. Le recueil se compose de dizains décasyllabiques - dix vers de dix syllabes -, forme close et parfaite qui fait de chaque poème "un miroir convexe du tout" (F. Charpentier). Construit sur le modèle du *Canzoniere* de Pétrarque, il est tout entier consacré à "Délie", figure stylisée de l'objet d'amour. Comme le remarque Françoise Charpentier, Délie, "Objet de plus haute vertu", n'est jamais mise en position de sujet ; érigée en mythe, la destinataire du recueil est une Idée - certains commentateurs ont d'ailleurs émis l'hypothèse que "Délie" était un anagramme de "l'Idée" - qui obsède le "moi". Elle est, dans ce dizain, désignée à la troisième personne, si bien qu'elle n'est pas même une absente, mais une présence inaccessible : alors que le pronom "tu" ouvre une béance dans le texte, "elle" permet en effet au discours de se clore sur lui-même. Le discours poétique se centre donc sur son énonciateur,

"moi" enfermé en lui-même. Comme pour s'affranchir de cette clôture, le "moi" se projette dans l'univers qui l'entoure : mais celui-ci lui renvoie, comme en miroir, le reflet de son propre enfermement. Le dizain multiplie en effet les images du cercle - "couronner", "ceindre", "environner" -, qui renvoient symboliquement à l'encerclement du "Monde" sur lequel s'ouvre le dizain précédent : le "Dieu volant" - c'est-à-dire l'Amour - y "environn(e) le Monde".

Le "Mont à Vénus sainte" auquel s'adresse le poète est le mont Fourvière, dont le nom est issu, selon son étymologie populaire, du latin "Forum Veneris" (Forum de Vénus). Maurice Scève est un poète lyonnais, et les paysages qui lui sont familiers - les monts qui entourent la ville, les fleuves qui la traversent -, investissent la fiction. Mais s'il choisit ici la périphrase, alors que d'autres dizains évoquent le "Mont Forvière" (d. XXVI), c'est pour amorcer l'identification du "moi" et du mont : de même que le mont est voué à Vénus, déesse de l'amour, le "moi" se voue à Délie, dès lors assimilée à une "sainte". Le sommet du mont est, par ailleurs, "couronné" d'éclairs : l'image de la couronne convoque celle de la tête, ce qui a pour effet de personnifier le mont Fourvière. La comparaison de la "tête" du poète avec le sommet du mont est donc légitimée par avance par ce lent travail de métaphorisation, qui souligne par ailleurs l'étrange absence du corps : le mot "tête", à la fin du premier hémistiche, semble se répéter au début du second à la faveur d'un bégaiement - "ma tête / être" -, comme si le corps occulté jetait le trouble dans le vers. De fait, la tête fait l'objet d'une périphrase dans le quatrième vers - "mon plus haut" -, qui scelle l'identité du mont et du "moi", auxquels le même adjectif est attribué - "ton haut sommet" -, mais qui renvoie aussi au titre même du recueil : *Délie, Objet de plus haute vertu*. L'élévation dans l'espace métaphorise celle de l'âme. Mais la métaphore est à double détente : assimilés aux "éclairs" qui couronnent le "haut sommet", les "sanglots" investissent le monde sensible, si bien que la douleur morale se prolonge en souffrance physique. Le mont Fourvière donne corps au "moi" - corps massif, monumental, corps qui écrase le paysage -, si bien qu'entre corps et tête la métaphore abolit toute solution de continuité. Les deux termes de la comparaison s'articulent autour du verbe

"montrer" : "Ton haut sommet (...) / Montre ma tête être de sanglots ceinte".
Montrer, c'est, au sens premier, mettre devant les yeux : le poème dit la nécessité de ce passage dans l'ordre du sensible, qui concerne aussi bien l'être moral - l'amour de "tête" prend corps - que le sujet poétique - le "moi" devient visible.

Mais la comparaison aboutit au constat de différences. Si le mont et le "moi" sont pareillement encerclés - le mont est "couronné" d'éclairs, la tête est "ceinte" de sanglots qui la tiennent "environné(e)" -, le verbe "couronner" implique une idée de récompense : le mont "couronné" est au faite de sa gloire. Pour récompense de son dévouement à sa dame, le "moi" ne reçoit, lui, que "sanglots" : la solennité que connote le verbe "ceindre" fait de l'énonciateur un roi misérable, couronné de larmes. Et, si les éclairs sont des manifestations ponctuelles, les sanglots relèvent de l'habitude quotidienne : le verbe "environner" signifie, au XVI^e siècle, "vivre habituellement auprès de quelqu'un". Cette différence radicale entre le mont et le "moi" motive l'opposition entre "couvrir" et "découvrir" que développent les vers 5 et 6. Le "Brouas" - c'est-à-dire le brouillard - qui "couvre" le mont Fourvière frappé par la foudre ("étonner" est issu d'un verbe latin signifiant "frapper du tonnerre") le cache et le protège. Mais, ce faisant, il "découvre la bruine" des soupirs du poète : l'écran protecteur qui dissimule le mont met le "moi" à découvert, dans la mesure où le brouillard atmosphérique matérialise la "bruine" figurée des sentiments (le mot désigne d'abord un brouillard épais, puis, au XVI^e siècle, la pluie fine et froide qui résulte de la condensation du brouillard). Le poète, comme pris au piège de la métaphore, oppose ainsi le sens figuré au sens premier, et l'espace référentiel construit par la fiction - le mont Fourvière "couv(ert)" de brouillard - à l'espace de l'énonciation - où l'image manifeste le sens, le rend visible, le "découvre". L'écriture poétique fait se rejoindre ces deux plans : elle couvre le "moi" en le découvrant, le dissimule en le mettant à nu, puisqu'elle ne peut le rendre visible qu'en lui imposant un masque - celui de la métaphore. Le "moi", foudroyé comme le mont Fourvière, est donc à la fois dissimulé par le brouillard qui descend sur le paysage lyonnais et exposé au regard des lecteurs. De "sanglots" en "soupirs", il dit la douleur

de l'amant, mais aussi le discours nécessairement occulté, clandestin, qui est celui de la poésie.

Les "Aqueducs" sont, à l'évidence, une métaphore des yeux voués aux larmes : un aqueduc est, au sens propre, une conduite d'eau. Or, les aqueducs romains en ruine qui traversent le mont Fourvière sont "déplorable(s)" : ils suscitent les larmes de ceux qui les contemplent. Le "Temps" qui les endommage les rend d'autant plus émouvants, si bien qu'ils donnent du "pri(x)" au mont, l'embellissent à mesure qu'ils se dégradent. Les métaphores ont donc le pouvoir d'émouvoir les lecteurs : si les aqueducs en ruine font verser des larmes, c'est précisément parce qu'ils sont eux-mêmes "secs" depuis des siècles ; les larmes, pour émouvoir, doivent être métaphoriques. Les "yeux" du poète sont, eux, "secs" d'avoir trop pleuré : "l'eau" qui "ruine" le sujet est celle des larmes. Mais les vraies larmes n'émeuvent pas le "Peuple" - c'est-à-dire, dans ce contexte, la foule, le public, au sein duquel se fonde le "elle" de la destinataire idéale. Le public considère comme un "passe-temps" le discours sans fard de la douleur : le terme, qui a d'abord renvoyé à la joie, au plaisir, désigne à partir du XVI^e siècle un divertissement, une occupation légère et agréable qui détourne de soi. Pour être émouvante, la douleur doit produire des images, créer des mythes - bref, devenir fictive. Mais le poète s'identifie au mont, et ses yeux sont "secs" comme les "Aqueducs" : l'opposition entre sens premier et sens métaphorique, entre divertissement et émotion, est donc intérieure à sa poésie. Celle-ci suscite donc pitié et plaisir, et divertit en faisant pleurer : le "moi" ne peut se dire qu'en produisant des fictions, ses larmes doivent se tarir pour susciter la pitié, si bien que le "moi" qui émeut le lecteur est "ruin(é)", vidé de tout contenu biographique ou référentiel. L'amante, érigée en lectrice, s'écarte donc de l'amant à mesure qu'elle se laisse émouvoir par le poète. Si elle est désignée à la troisième personne - "elle" -, c'est parce qu'elle ne peut, comme tous les lecteurs, appréhender le "moi" que sous la forme d'un "il", d'une fiction où le "moi" se désagrège en se représentant.

TEXTE 17 : Jules Laforgue, *Les Complaintes*, "Complainte d'un autre dimanche" (1885)

C'était un très-au vent d'octobre paysage,
Que découpe, aujourd'hui dimanche, la fenêtre,
Avec sa jalousie en travers, hors d'usage,
Où sèche, depuis quand! une paire de guêtres
Tachant de deux mals blancs ce glabre paysage.

Un couchant mal bâti suppurant du livide ;
Le coin d'une buanderie aux tuiles sales ;
En plein, le Val-de-Grâce, comme un qui préside ;
Cinq arbres en proie à de mesquines rafales
Qui marbrent ce ciel crû de bandages livides.

Puis les squelettes de glycines aux ficelles,
En proie à des rafales encor plus mesquines!
Ô lendemains de noce! ô bribes de dentelles!
Montrent-elles assez la corde, ces glycines
Recroquevillant leur agonie aux ficelles!

Ah! qu'est-ce que je fais, ici, dans cette chambre!
Des vers. Et puis, après ? ô sordide limace!
Quoi! la vie est unique, et toi, sous ce scaphandre,
Tu te racontes sans fin, et tu te ressasses!
Seras-tu donc toujours un qui garde la chambre ?

Ce fut un bien au vent d'octobre paysage....

(*Oeuvres complètes*, éd. de C. Pichois, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1975, Tome I, p. 16)

COMMENTAIRE DU TEXTE 17

Les Complaintes paraissent en 1885, à compte d'auteur. Le terme désigne, depuis Rutebeuf, une pièce poétique fondée sur la plainte, et plus particulièrement, au XIX^e siècle, une chanson populaire à déroulement tragique racontant l'histoire d'un personnage légendaire. Ce personnage, dans *Les Complaintes* de Jules Laforgue, n'est autre que le "moi" - qui se "racont(e) sans fin" et se "ressass(e)" ("Complainte d'un autre dimanche"). L'écriture de soi affiche ici sa visée esthétique, remplaçant, comme l'explique Daniel Grojnowski, le "réfèrent" (réel ou fictif) par la "référence" (à d'autres textes poétiques). Comment dire le "moi" lorsque l'histoire - et tout particulièrement la répression de la Commune en 1871 - et la science -

les travaux sur l'inconscient se multiplient à la fin du XIX^e siècle - dénoncent l'illusion d'un sujet plein, absolu, souverain ? La référence à la tradition lyrique ne suffit pas à préserver l'intégrité du "moi" : elle entérine au contraire sa perte, en rendant sensible l'écart entre l'énoncé qui est traditionnellement celui du poème lyrique - je suis... - et l'énonciation, qui renvoie à un sujet émietté, pulvérisé. "Complainte d'un autre dimanche" s'inscrit dans une séquence qui a pour objet la gestation du "moi" poétique : "Complainte d'un certain dimanche" dit le désir de "vivre monotone" jusqu'à ce que "la nature soit bien bonne" ; "Complainte d'un autre dimanche" circonscrit cette attente monotone dans l'espace clos d'une "chambre" ; "Complainte du fœtus de poète" dit l'effort du "moi" pour se dégager, enfin, de sa "chrysalide". Mais cette gestation est décrite comme une agonie : le premier poème de cette série de trois exprime le désir régressif de "redevenir" un "madrépor(e)", c'est-à-dire un organisme marin perçu, au XIX^e siècle, comme indifférencié, à la frontière du végétal et de l'animal. "Complainte d'un autre dimanche" décrit le "moi" en gésine comme un "moi" mourant ; et "Complainte du fœtus de poète" assimile l'accouchement à la sortie dans le "froid" d'un "pauvre enfant-terrible", condamné à vivre "dupe" d'une "âme en coup de vent".

L'espace extérieur que décrit "Complainte d'un autre dimanche" - chambre, paysage - représente donc une intériorité malade, l'agonie d'un "moi" en attente de lui-même. Le poème, composé de quatre quintils d'alexandrins et d'un alexandrin isolé en clausule, manifeste dans sa forme même l'enfermement du "moi" : le dernier vers du poème répète partiellement le premier, tandis que le premier et le dernier vers de chaque strophe reprennent le même mot à la rime.

Le premier vers s'ouvre sur un imparfait : "C'était un (...) paysage", que contredit le présent du vers suivant : "que découpe, aujourd'hui dimanche...". Le "paysage" d'octobre que décrit le poème sert aussi de cadre au poème précédent, "Complainte d'un certain dimanche", qui dit la désespérante répétition du même : "Oh! que d'après-midi d'automne à vivre encore!" L'alternance du présent et de l'imparfait érige ainsi l'automne en paysage intérieur fixe, indifférent à l'écoulement des jours, "monotone"

comme la vie même ("Complainte d'un certain dimanche"). L'imparfait fait place, dans le dernier vers, au passé simple : "Ce fut un bien au vent d'octobre paysage...". Les quatre points de suspension sur lesquels s'achève le vers suggèrent que le poème pourrait reproduire sa structure close à l'infini, prisonnier de ce paysage mental immuable.

Un paysage est - on l'a vu dans le chapitre 6 - un terme de peinture. Ce paysage "découp(é)" par la "fenêtre" qui lui tient lieu de cadre est donc d'emblée constitué en objet esthétique - tableau ou description. La référence (à la peinture et à la littérature) remplace, ici encore, le référent : la description renvoie moins à un univers référentiel - bien que Jules Laforgue ait réellement vécu près du "Val-de-Grâce", et que ce paysage puisse donc trouver un écho dans sa mémoire - qu'à une représentation symbolique du "moi". De fait, le poème applique au paysage des termes propres à l'humain : "jalousie", "glabre", "mals blancs", "mal bâti", "suppurant", "bandages", "squelettes", "agonie". Ce paysage est, par ailleurs, "très-au vent d'octobre". Or, avoir "le visage au vent" signifie "être malheureux" (Littré) : le paysage "glabre" (v. 5) devient visage, figure du malheur du "moi".

Une "jalousie" est un volet mobile, et peut donc occulter une "fenêtre". Mais le terme désigne aussi l'inquiétude que suscite l'infidélité. Cette homonymie fait de la jalousie un écran impalpable qui brouille la vision, et la brouille d'autant plus qu'elle est "en travers, hors d'usage" : "Elle est partie hier", constate le poète de "Complainte d'un certain dimanche" à propos d'une amante sans nom ; la "jalousie" qui occulte la fenêtre "aujourd'hui dimanche" est donc sans "usage", dérisoire au vu de l'état d'abandon dans lequel se trouvent la chambre et le "moi". Les "guêtres" qui sèchent "depuis quand!" à la fenêtre sont de semblables vestiges d'un passé révolu : elles sont sans usage pour qui "garde la chambre". Le terme désigne une pièce de tissu qui recouvre le haut de la chaussure, et entre dans nombre de locutions figées. "Laisser ses guêtres quelque part", c'est, selon le Littré, y mourir : les guêtres abandonnées à la fenêtre disent la lente agonie dont la chambre est le cadre. Elles tachent le paysage de deux "mals blancs", c'est-à-dire de deux panaris (le panaris est une sorte d'abcès près de l'ongle) : la décrépitude du "moi" gagne le réel qui l'entoure, atteint d'une nécrose qui l'amointrit jusqu'à le faire disparaître.

L'image du panaris légitime celle de la "suppura(tion)" (v. 6) : le soleil "couchant" se transforme en abcès gigantesque par lequel s'écoule le pus d'un corps métaphorique. L'adjectif "livide" - issu du latin *lividus*, "bleuâtre, noirâtre" - renvoie, au sens premier, aux bleus qui marquent une peau meurtrie : dans ce contexte médical, le "couchant" convoque l'image d'un corps couché, celui du malade alité qui "garde la chambre". Ce corps est "mal bâti" - l'expression s'applique normalement à la personne humaine - , ce qui suggère que le mal qui l'atteint n'est pas ponctuel, mais chronique : c'est un corps mal armé pour la vie. Parce qu'elle désigne un local où on lave le linge, la "buanderie" qui apparaît dans le vers suivant semble avoir pour fonction de lutter contre le sentiment de dégoût que suscite cette représentation de la maladie ; mais ses tuiles sont "sales". Au centre du tableau dans le "coin" duquel elle figure, au centre, aussi, de la strophe, s'élève le "Val-de-Grâce", sorte de métonymie de la maladie qui gangrène le paysage : cette ancienne abbaye a en effet été convertie en hôpital militaire dès le début du XIX^e siècle. Le Val-de-Grâce, dont le dôme est l'un des plus élevés de Paris au XIX^e siècle, "préside" cette assemblée sinistre, et en assure la personnification : il est "comme un" qui préside. De fait, les arbres sont au nombre de "cinq", comme les doigts d'une main gigantesque, tandis que les rafales de vent "marbrent" le ciel, ainsi assimilé à la suppuration "livide" du couchant : une peau marbrée est en effet marquée de teintes bleuâtres. Si le ciel est "crû", c'est parce qu'il devient chair sanglante (la proximité de l'adjectif avec le participe passé du verbe "croître" explique peut-être la présence, ici, d'un accent circonflexe ; le sens du vers implique en effet de lire "cru", et non "crû").

C'est encore à la couleur des ecchymoses que renvoie symboliquement celle des "glycines", plante à grappes de fleurs mauves. Mais les fleurs ont disparu : des glycines, il ne reste que des "squelettes" accrochés aux "ficelles" - celles grâce auxquelles les jardiniers canalisent la croissance de la plante ; mais aussi celles du métier poétique. Le poète exhibe ici les "ficelles" de son art, en soulignant le caractère fabriqué de la métaphore. Ces "ficelles" grossières rendent d'autant plus sensible la détérioration des fils délicats dont se composent les "dentelles" : des "dentelles" végétales et poétiques ne subsistent que des "bribes", si bien que

le poème est implicitement défini comme un "squelett(e)". La poésie montre "la corde" : l'expression s'applique à une personne qui laisse voir l'embarras de sa situation ou de ses affaires (Littré). Ce sont les "vers" (v. 17) aussi bien que les fleurs qui "recroquevill(ent) leur agonie" aux ficelles, dans un poème qui a pour objet sa propre dépoétisation.

Le "moi" se définit explicitement comme poète dans la dernière strophe, où le "je" apparaît pour la première fois : "Ah! qu'est-ce que je fais, ici, dans cette chambre! / Des vers." L'évocation des "vers" a pour conséquence directe la conversion du "je" en "tu" : "et toi, (...) / Tu te racontes sans fin". A l'objectivation du "moi" dans le paysage succède sa mise à distance sous la forme d'une deuxième personne : le "moi" poétique ne peut se dire qu'ailleurs, hors de lui-même. Il se représente sous les traits de la "limace", gastéropode lent et visqueux qui, par contagion, réactive brièvement le sens zoologique de "vers" et de "scaphandre" (le terme désigne un autre gastéropode) : c'est, ici encore, l'humain qui fait défaut. La poésie de qui se "racont(e) sans fin" apparaît comme une sécrétion poisseuse, le "ressasse(ment)" de soi est ravalé au rang de processus digestif. Le "scaphandre", qui désigne au sens propre un appareil de plongée, assimile par ailleurs la "chambre" où s'élabore la poésie à un milieu sans air, si bien que celui qui s'y confine redevient "madrépore" ("Complainte d'un certain dimanche"), organisme marin indifférencié, être élémentaire. Ce poème des *Complaintes*, qui, par son titre et par sa forme, s'inscrit dans la tradition lyrique, travaille en définitive à sa propre destruction : le "moi" qui l'assume est dans les "Limbes" ("Complainte du foetus de poète"), son cheminement poétique est une régression - du corps malade à l'objet inanimé, de l'animal à l'organisme indifférencié, du sujet souverain dont le XIX^e siècle imagine qu'il fondera la République universelle et fraternelle à un sujet fragmenté, confronté à sa propre impuissance.

TEXTE 18 : Louis Aragon, *Le Nouveau Crève-coeur*, "Les poissons noirs" (1948)

La quille de bois dans l'eau blanche et bleue
Se balance à peine Elle enfonce un peu

Du poids du pêcheur couché sur la barge
Dans l'eau bleue et blanche il traîne un pied nu
Et tout l'or brisé d'un ciel inconnu
Fait au bateau brun des soleils en marge
Filets filets blonds filets filets gris
Dans l'eau toute bleue où le jour est pris
Les lourds poissons noirs rêvent du grand large

(*L'Oeuvre poétique*, éd. annotée par J. Ristat, Livre Club Diderot, Messidor, 1989-1990, Tome IV, p. 959)

COMMENTAIRE DU TEXTE 18

Le Nouveau Crève-coeur paraît en 1948, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, sept ans après *Le Crève-coeur*, publié clandestinement en pleine guerre. Le recueil s'adresse à "ceux qui croient un peu vite qu'il a suffi de l'insurrection nationale, et de tout l'héroïsme de notre peuple, et du sang versé de nos martyrs, pour que le ciel tourne, et le monde change" ("Les poissons noirs, ou de la réalité en poésie", préface tardive au *Musée Grévin*). Si la France est libérée, "les temps prédits de la bonté" ne sont pas encore venus (*Le Nouveau Crève-coeur*, "Le cri du butor, VIII). Aussi la poésie a-t-elle à redéfinir son rôle : à la résistance à l'occupant succède le combat politique contre l'ordre bourgeois ; la "poésie de circonstance" que légitimait l'état de guerre se heurte désormais, selon Aragon, au mépris des tenants de la poésie pure, pour qui "la poésie commence où la circonstance se perd" ("Les poissons noirs, ou de la réalité en poésie"). Pour Aragon, au contraire, la poésie vivante est toujours de circonstance : son inscription dans un réel historique précis garantit la possibilité même de sa réactualisation dans des circonstances historiques analogues. Deux textes publiés à deux ans d'intervalle et portant - presque - le même titre font des "poissons noirs" le symbole de ce "poids" du réel dans la poésie : le premier, intitulé "Les poissons noirs, ou de la réalité en poésie", est une préface adjointe en 1946 au *Musée Grévin*, recueil publié pour la première fois pendant la guerre ; le second est un poème du *Nouveau Crève-coeur* intitulé "Les poissons noirs". Comme l'ont montré les travaux de Nathalie Piégay-Gros, l'écriture d'Aragon est toujours réécriture, dialogue

interne à l'oeuvre et à la littérature : les deux textes se répondent, mais font aussi écho à la *Chanson de Roland* - qui décrit une ville engloutie dans un lac où fraient des "poissons noirs" - et à ses exégèses - un commentateur de la *Chanson de Roland* situe en effet la ville légendaire sur l'emplacement d'un lac réel, connu par les géographes pour les "poissons noirs" qu'on y pêche ("Les poissons noirs, ou de la réalité en poésie"). C'est, de fait, un "pêcheur" que l'on trouve au centre du poème : ce pêcheur de "poissons noirs" représente le poète, au coeur d'une description qui fonctionne comme une allégorie de la poésie.

"Les poissons noirs" s'insèrent dans la section du *Nouveau Crève-coeur* intitulée "Tapisseries". Une tapisserie est un panneau mural représentant un motif symbolique ; le poème-tapisserie s'offre donc au regard, il est une figuration du réel accessible aux sens - ce que met en abyme le jeu des couleurs dans le poème : le noir, le blanc, le bleu, l'or, le brun, le blond et le gris y organisent la description du "pêcheur". Cette tapisserie renvoie à une autre, la "Tapisserie de la grande peur" (*Le Crève-coeur*), où "le paysage enfant de la terreur moderne / A des poissons volants sirènes poissons-scies" qui écrivent "blanc sur bleu dans le ciel". Le ciel est une page bleue sur laquelle les avions, "poissons volants", écrivent la guerre en blanc : le ciel reflète l'eau. Et si l'eau des "Poissons noirs" est "blanche et bleue", c'est parce qu'elle reflète le ciel : "tout l'or brisé d'un ciel inconnu / Fait au bateau brun des soleils en marge". Comme le ciel, l'eau est une page pourvue de "marge(s)" : la distinction entre le haut et le bas, entre le réel et son reflet se brouille, le poème décrivant la frontière où ils se rejoignent et se confondent.

Tous les objets décrits se situent en effet à la surface de l'eau, au plus près du plan horizontal où se forment les reflets. La "quille" est une pièce allongée située sous la coque d'un navire ; or, la "barge", sorte de barque légère, est une embarcation à fond plat : sa "quille" enfonce donc "un peu", au ras de l'eau. Le pêcheur "couché" sur la barge accentue l'horizontalité de la description : le "pied nu" qu'il immerge à peine met son corps au contact de l'eau, si bien qu'il semble couché sur l'eau, au centre des reflets qui rayonnent autour du bateau. La thématique du reflet détermine la forme

même du poème : celui-ci se compose de neuf décasyllabes qui, tous, articulent de part et d'autre de la césure deux hémistiches égaux ; redoublant cette symétrie, un chiasme fait du second hémistiche du vers 1 ("dans l'eau blanche et bleue") l'image inversée du premier hémistiche du vers 4 ("Dans l'eau bleue et blanche"). Le système des rimes, enfin, articule deux quatrains aux rimes embrassées autour du vers 6 ("barge" / "nu" / "inconnu" / "marge", d'une part ; "marge" / "gris" / "pris" / "large", d'autre part), transformant ce vers qui dit le reflet (des "soleils" s'y inscrivent "en marge" du "bateau") en source de reflets à l'échelle du poème.

Le poème apparaît, en définitive, comme un miroir de concentration où se reflète tout le réel : sur la page "blanche et bleue", le reflet du "ciel" se mêle à la silhouette noire des "poissons" qui nagent sous l'eau, comme, dans le poème, le référent historique à l'utopie, ce "ciel inconnu" dont l'or brisé crée des "soleils". Le poids de la réalité, que métaphorisent la "lourd(eur)" des poissons et le "poids" du pêcheur qui fait "enfonce(r) un peu" la barge - l'image prolonge celle des "mots (...) alourdis de réalité" que propose la préface du *Musée Grévin* -, s'annule à la surface de l'eau, si bien que les "poissons noirs" deviennent poissons volants dans un ciel aquatique : réalité et utopie s'interpénètrent. Cette osmose du ciel et de l'eau est également au centre du poème VIII du "Cri du butor", autre section du *Nouveau Crève-coeur*. Le poème s'adresse au poète qui "n'os(e) pas crier à pleine voix (s)on coeur" :

Tu n'oses pas former dans tes lèvres humaines
Les vocables d'eau claire où se lisent les cieux
Le rêve vainement que tes filets ramènent
A la nuit tu le rends et détournes les yeux
Faux pêcheur chasseur feint régisseur sans domaine
(...)
Avoue enfin la rose avoue enfin l'azur

Voici venir les temps prédits de la bonté

Le "butor" est un oiseau échassier qui vit dans les marais - de même que le "courlis", qui donne son titre au poème qui suit "Les poissons noirs". L'oiseau aquatique, comme le pêcheur, est entre le ciel et l'eau : son cri se confond donc avec les "vocables d'eau claire où se lisent le ciel". Ces

vocables sont un "rêve" que le poète doit prendre dans ses "filets" ; le pêcheur à l'affût des "lourds poissons noirs rêv(ant) du grand large" ne cherche donc pas à capturer les poissons eux-mêmes, mais leur "rêv(e)", qui est le rêve propre à une époque, le rêve d'un peuple aux prises avec le réel - les "secrets" du *Musée Grévin* "ne sont pas les miens mais ceux d'une époque trop longue et pourtant fugitive, d'une époque où s'affolait le coeur de France", écrit l'auteur des "Poissons noirs, ou de la réalité en poésie". En capturant le rêve des "poissons noirs" dans ses filets, le poète parle donc au nom de tous, "cri(e) à pleine voix" le "coeur" de tous en même temps que le sien propre. Il fait ainsi advenir le "jour" : alors que le "faux pêcheur" rend le rêve ramené dans ses filets à la "nuit" ("Le cri du butor", VIII), le pêcheur de poissons noirs capture le "jour" en même temps que les "rêves", dans une eau désormais "toute bleue" (v. 8). Il faut chanter les rêves du peuple pour que l'histoire sorte de la nuit, il faut "avoue(r) enfin l'azur" pour que viennent "les temps prédits de la bonté" ("Le cri du butor", VIII).

Les filets du pêcheur sont "blonds" et "gris", "blonds" puis "gris" : les filets qui ramènent les poissons noirs sont faits des propres cheveux du poète, et, par métonymie, de ses nerfs, de ses veines, capillaires sensibles chargés de capter les rêves d'un peuple. Le "moi" accueille ainsi la subjectivité de tous.

ⁱ Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Hachette Supérieur, "Recherches littéraires", 1993, p. 116.

ⁱⁱ *Ibid.*

ⁱⁱⁱ Léo Spitzer, *Etudes de style*, trad. franç. Gallimard, 1970, p. 451 ; cité par Ph. Hamon, *Du Descriptif*, p. 117.

^{iv} Jean-Michel Maulpoix, "Lyrisme et description", *La Voix d'Orphée*, p. 89-99.

^v Roland Barthes, "Aujourd'hui, Michelet", *L'Arc*, n° spécial "Michelet", 52, 1973, p. 20.

^{vi} Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Petite Bibliothèque Payot, "Critique de la politique", 1979, p. 84.

^{vii} Jean-Claude Mathieu, "Le poète tardif : sujet lyrique et sujet éthique chez Jaccottet", *Le Sujet lyrique en question*, p. 205.

^{viii} Jean-Claude Mathieu, article cité, p. 211.

^{ix} Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, XIX, "La géante" ; XXXI, "Le vampire".

^x Pierre de Ronsard, *Les Amours*, CCX.

^{xi} Philippe Hamon, "Sujet lyrique et ironie", *Le Sujet lyrique en question*.

^{xii} Victor Brombert, "Lyrisme et dépersonnalisation : l'exemple de Baudelaire", *Romantisme*, 6, 1973, p. 34.

-
- ^{xiii} *Ibid.*, p. 33.
- ^{xiv} Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, XXI.
- ^{xv} *Ibid.*, XXXI.
- ^{xvi} Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, LXXVIII, "Spleen" ; LXXIX, "Obsession" ; LXXXVI, "Paysage".
- ^{xvii} Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, XIV, "L'homme et la mer".
- ^{xviii} Paul Verlaine, *Romances sans paroles*, "Ariettes oubliées", IX.
- ^{xix} *Ibid.*, III.
- ^{xx} Jean-Marie Gleize, *Poésie et Figuration*, Le Seuil, coll. "Pierres vives", 1983, p. 209.
- ^{xxi} *Ibid.*, p. 211.
- ^{xxii} *Ibid.*, p. 215.
- ^{xxiii} Guillevic, *Terraqué*, "Poésie / Gallimard", 1968, p. 83.

Bibliographie

N.B. Cette bibliographie, établie en 2002, reste à actualiser.

I. OEUVRES POÉTIQUES

- Apollinaire (Guillaume), *Oeuvres poétiques*, éd. M. Décaudin, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- Aragon (Louis), *L'Oeuvre poétique*, éd. J. Ristat, Livre Club Diderot, Messidor, 1989-1990.
- Baudelaire (Charles), *Oeuvres complètes*, éd. C. Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.
- Char (René), *Oeuvres complètes*, éd. J. Roudaut, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.
- Desnos (Robert), *Fortunes*, Gallimard, 1945.
- *Corps et biens*, Gallimard, 1953.
- *La Liberté ou l'amour*, suivi de *Deuil pour deuil*, Gallimard, « L'imaginaire », 1962.
- Du Bellay (Joachim), *Oeuvres poétiques*, éd. D. Aris et F. Joukovsky, Garnier, 1993.
- Eluard (Paul), *Oeuvres complètes*, éd. M. Dumas et L. Scheler, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.
- Guillevic, *Terraqué*, suivi de *Exécutoire*, Gallimard, « Poésie », 1968.
- *Du Domaine*, suivi de *Euclidiennes*, Gallimard, « Poésie », 1977.
- Hugo (Victor), *Oeuvres complètes*, éd. établie, sous la dir. de J. Seebacher et de G. Rosa, par le Groupe Interuniversitaire de Travail sur V. Hugo, Laffont, « Bouquins », 1985.
- Jaccottet (Philippe), *Poésie, 1946-1967*, Gallimard, « Poésie », 1977.
- Labé (Louise), *Oeuvres poétiques*, éd. F. Charpentier, Gallimard, « Poésie », 1983.
- *Oeuvres complètes*, Garnier-Flammarion, 1986.
- Laforgue (Jules), *Les Complaintes et les premiers poèmes (Poésies complètes I)*, éd. P. Pia, Gallimard, « Poésie », 1979.
- *L'Imitation de Notre-Dame de la lune et autres textes (Poésies complètes II)*, éd. P. Pia, Gallimard, « Poésie », 1979.
- Lamartine (Alphonse de), *Méditations poétiques et Nouvelles Méditations poétiques*, éd. M.-F. Guyard, Gallimard, « Poésie », 1981.
- Mallarmé (Stéphane), *Poésies*, éd. B. Marchal, Gallimard, « Poésie », 1992.
- Marot (Clément), *L'Adolescence clémentine*, éd. F. Lestringant, Gallimard, « Poésie », 1987.

- *Oeuvres poétiques*, éd. G. Defaux, Garnier, 1990.
- Michaux (Henri), *Oeuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- Musset (Alfred de), *Premières Poésies, Poésies nouvelles*, éd. P. Berthier, Gallimard, coll. « Poésie », 1976.
- Nerval (Gérard de), *Oeuvres complètes*, éd. J. Guillaume et C. Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984-1993.
- *Les Chimères*, éd. M. Brix, Le Livre de Poche, 1999.
- Ponge (Francis), *Tome premier*, Gallimard, 1965.
- *Nouveau Recueil*, Gallimard, 1967.
- Prévert (Jacques), *Oeuvres complètes*, éd. D. Gasiglia-Laster et A. Laster, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.
- Rimbaud (Arthur), *Oeuvre-vie*, Edition du centenaire établie par A. Borer, Arléa, 1991.
- *Une Saison en enfer, Illuminations*, éd. de P. Brunel, Le Livre de Poche, « Classiques », 1998.
- Rimbaud, Lautréamont, Corbière, Cros, Oeuvres poétiques complètes*, éd. A. Blottière, P. Pia, M. Dancel et J. Bancilhon, Laffont, « Bouquins », 1980.
- Ronsard (Pierre de), *Les Amours*, éd. H. et C. Weber, Garnier, 1963.
- *Oeuvres complètes*, éd. J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.
- Rutebeuf, *Poèmes de l'infortune et autres poèmes*, éd. J. Dufournet, Gallimard, « Poésie », 1986.
- Saint-John Perse, *Oeuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.
- Scève (Maurice), *La Délie, Objet de plus haute vertu*, éd. F. Charpentier, « Poésie / Gallimard », 1984.
- Valéry (Paul), *Oeuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.
- Verlaine (Paul), *Oeuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec et J. Borel, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962-1989.
- *Oeuvres poétiques complètes*, éd. Y.-A. Favre, Laffont, « Bouquins », 1992.
- Villon (François), *Poésies*, éd. J. Dufournet, Gallimard, « Poésie », 1973.

II. OUVRAGES CRITIQUES

1. APPROCHE LINGUISTIQUE

- BENVENISTE (Emile), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.
- *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, 1974.
- JAKOBSON (Roman), *Essais de linguistique générale I*, trad. fr., Minuit, coll. « Double », 1968/81.

- *Huit questions de poésie*, trad. fr., Le Seuil, « Poésie », 1977.
- JAUBERT (Anna), *La Lecture pragmatique*, Hachette Université, « Linguistique », 1990.
- KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine), *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, 1980.
- MAINGUENEAU (Dominique), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, 1986.
- *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, 1990.

2. SUR UN AUTEUR

- Actes du Colloque Lamartine-Sainte-Beuve*, Armand Colin, 1970.
- ALBOUY (Pierre), *Mythographies*, Corti, 1976 (sur Desnos, Eluard, Verlaine, Breton, Hugo).
- BENICHO (Paul), *Selon Mallarmé*, Gallimard, 1995.
- BENJAMIN (Walter), *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Petite Bibliothèque Payot, « Critique de la politique », 1979.
- BONNET (Marguerite), *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, Corti, 1988.
- CHARLES-WURTZ (Ludmila), *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Champion, « Romantisme et Modernités », 1998.
- Clément Marot, prince des poètes français*, Actes du colloque international de Cahors, Champion, 1997.
- COLLOT (Michel), *Francis Ponge entre mots et choses*, Champ Vallon, 1991.
- CORNULIER (Benoît de), *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Le Seuil, 1982.
- DEFAUX (G.), *Marot, Rabelais, Montaigne, l'écriture comme présence*, Paris-Genève, 1987.
- Francis Ponge, Colloque de Cerisy*, « 10/18 », 1977.
- GASARIER (C.), *De loin tendrement. Étude sur Baudelaire*, Champion, 1996.
- GASIGLIA-LASTER (Danièle), *Jacques Prévert*, Séguier, « Vagabondages », 1986.
- La Génération Marot*, Champion, 1997.
- GLEIZE (Jean-Marie), *Francis Ponge*, Le Seuil, « Les Contemporains », 1988.
- GORDON (A. J.), *Ronsard et la rhétorique*, Genève, Droz, 1970.
- GRAY (Floyd), *La Poétique de Du Bellay*, Nizet, 1978.
- JACKSON (John E.), *Baudelaire*, Le Livre de Poche, « Références », 2001.
- KAUFMAN (Vincent), *Le Livre et ses adresses, Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot, Klincksieck*, « Méridiens », 1986.
- MARCHAL (Bertrand), *Lecture de Mallarmé*, Corti, 1985.

- MATHIEU (Jean-Claude), *La Poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, Corti, 1988.
- MESCHONNIC (Henri), *Ecrire Hugo, Pour la poétique IV*, Gallimard, « Le Chemin », 1973.
- MILLET (Claude), *Le Romantisme*, Le Livre de Poche, « Références ».
- MURPHY (Steve), *Rimbaud et la ménagerie impériale*, Ed. du CNRS - Presses Universitaires de Lyon, 1991.
- RANCIERE (Jacques), *Mallarmé, La politique de la sirène*, Hachette, « Coup Double », 1996.
- RICHARD (Jean-Pierre), *Poésie et Profondeur*, Le Seuil, 1955.
 - *Onze études sur la poésie moderne*, Le Seuil, 1964.
 - *Etudes sur le romantisme*, Le Seuil, 1971.
- RIEU (G.), *L'Esthétique de Du Bellay*, SEDES, 1995.
Sur des vers de Ronsard, Actes du colloque de Duke, édité par M. Tetel, Aux amateurs de livres, 1990.
Verlaine, Dix-neuf/ vingt, n° 4, textes réunis par B. Marchal, octobre 1997.

3. SUR LA POESIE

- BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique de la création verbale*, trad. fr., Gallimard, 1984.
- BATTEUX (L'abbé), *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe*, 1746, rééd. Slatkine.
- BONNEFOY (Yves), *La Présence et l'Image*, Mercure de France, 1983.
- BOVET (Ernest), *Lyrisme, Epopée, Drame : une loi de l'évolution littéraire expliquée par l'évolution générale*, Colin, 1911.
- CHAMBERS (Ross), « Parole et poésie », *Poétique*, n° 37, Le Seuil, 1979.
- COLLOT (Michel), *La Poésie moderne et la Structure d'horizon*, PUF, « Ecriture », 1989.
- COMBE (Dominique), *Poésie et Récit, Une rhétorique des genres*, Corti, 1989.
Le Discours de la poésie, Poétique, n°52, Le Seuil, 1982.
- FRIEDRICH (Hugo), *Structures de la poésie moderne*, trad. fr., Le Livre de Poche, « Références », 1999.
- GENETTE (Gérard), *Introduction à l'architexte*, Le Seuil, « Poétique », 1979.
- GLEIZE (Jean-Marie), *Poésie et Figuration*, Le Seuil, 1983.
 - *A noir, poésie et littéralité*, Le Seuil, « Fiction & Cie », 1992.
 - *La Poésie, Textes critiques XIVème-XXème siècles*, Larousse, « Textes essentiels », 1995.
- GOSSART (J.-B.), *Discours sur la poésie lyrique avec les modèles du genre tirés de Pindare, d'Anacréon, de Sapho, de Malherbe, de La Motte, de Rousseau*. Paris, 1761.
- GRIMAL (Pierre), *Le Lyrisme à Rome*, 1985.

- GROS (G.) et FRAGONARD (M.-M.), *Les Formes poétiques du Moyen Age à la Renaissance*, Nathan, 1995.
- GUERRERO (Gustave), *Poétique et Poésie lyrique, Essai sur la formation d'un genre*, Le Seuil, « Poétique ».
- HAMBURGER (Käte), *Logique des genres littéraires*, trad. fr., Le Seuil, « Poétique », 1986.
- HEGEL, *Esthétique*, trad. S. Jankelevitch, Flammarion, coll. « Champs », 1979.
- JEANROY (A.), *Les origines de la poésie lyrique en France*, 1925, 3e éd.
- JENNY (Laurent), « Le poétique et le narratif », *Poétique*, n° 28, Le Seuil, 1976.
- « Poétique et représentation », *Poétique*, n° 58, Le Seuil.
 - *La Terreur et les Signes*, Gallimard, « Les Essais », 1982
 - *La Parole singulière*, Belin, 1990.
- JOHNSON (Barbara), *Défigurations du langage poétique*, Flammarion, « Sciences Humaines », 1979.
- KRISTEVA (Julia), *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974.
- MAN (Paul de), « Lyric and modernity », *Blindness and insight*, Oxford University Press, 1971.
- MAULPOIX (Jean-Michel), *La Voix d'Orphée, Essai sur le lyrisme*, Corti, 1989.
- MESCHONNIC (Henri), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Ed. Verdier, Lagrasse, 1982.
- *Les Etats de la poétique*, PUF, 1985.
 - *La Rime et la Vie*, Verdier, Lagrasse, 1989.
 - *Politique du rythme, politique du sujet*, Ed. Verdier, Lagrasse, 1995.
- PINSON (Jean-Claude), *Habiter en poésie*, Champ Vallon, 1995.
- La Poésie française du Moyen Age jusqu'à nos jours*, M. Jarrety (dir.), PUF, « Premier cycle », 1997.
- RANCIERE (Jacques), dir., *La Politique des poètes, Pourquoi des poètes en temps de détresse ?*, Albin Michel, 1992.
- RAYMOND (Marcel), *Baroque et Renaissance poétique*, Corti, 1985.
- RICOEUR (P.), *La Métaphore vive*, Le Seuil, 1975.
- RIFFATERRE (Michael), « Le poème comme représentation », *Poétique*, n° 4, Le Seuil, 1970.
- « Système d'un genre descriptif », *Poétique*, n° 9, Le Seuil, 1972.
- ROUGET (F.), *L'Apothéose d'Orphée, l'esthétique de l'ode au XVI^e siècle de Sébillet à Scaliger*, Genève, Droz, 1994.
- Le Sonnet à la Renaissance*, Aux Amateurs de livres, 1990.
- STAROBINSKI (Jean), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Ed. Skira, 1970.
- STEINMETZ (Jean-Luc), *La Poésie et ses raisons*, Corti, 1990.
- STIERLE (Karlheinz), « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, n° 32, Le Seuil, 1977.

- TSVETAÏEVA (Marina), *L'Offense lyrique*, éd. de H. Deluy, Fourbis, 1992.
- WEBER (Henri), *La création poétique au XVI^e siècle en France*, Nizet, 1956.
- ZUMTHOR (Paul), *Introduction à la poésie orale*, Le Seuil, « Poétique », 1981.
- *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Le Seuil, « Poétique », 1987.

4. SUR LE SUJET LYRIQUE ET LA SUBJECTIVITE

- Figures du lyrisme, Romantisme*, n°6, Flammarion, 1973.
- Figures du sujet lyrique*, textes réunis par D. Rabaté, P.U.F., « Perspectives littéraires », 1996.
- Penser le sujet aujourd'hui*, textes réunis par E. Guibert-Sledziewski et J.-L. Vieillard-Baron, Klincksieck, « Méridiens », 1988.
- Le Sujet lyrique en question*, textes réunis par D. Rabaté, J. de Sermet et Y. Vadé, *Modernités 8*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.
- BADIOU (Alain), *Théorie du sujet*, Le Seuil, 1982.
- BENREKASSA (Georges), *Fables de la personne, Pour une histoire de la subjectivité*, P.U.F., « Ecriture », 1985.
- DAUVOIS (Nathalie), *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, P.U.F., « Etudes littéraires Recto-Verso », 2000.
- JACKSON (John E.), *La Question du moi, un aspect de la modernité poétique européenne*, Neuchâtel, La Baconnière, 1978.
- MONTET-CLAVIE (Danièle), *Le Sujet lyrique*, T.E.R., 1983.
- TAYLOR (Charles), *Les Sources du moi - La formation de l'identité moderne*, Le Seuil, « La couleur des idées », 1998.
- ZINC (Michel), *La Subjectivité littéraire*, PUF, « Ecrivains », 1985.

Répertoire des formes fixes

BALLADE

Ce poème d'origine médiévale connaît un succès éclatant aux XIV^e et XV^e siècles (Villon). Il disparaît du XVI^e au XVIII^e siècles, pour réapparaître au XIX^e ; le mot désigne alors un poème de structure monodramatique - K. Hamburger désigne par ce terme, dans *Logique des genres littéraires*, un poème dont l'énonciateur est un personnage fictif - d'origine populaire ou pseudo-populaire (Hugo). La ballade procède d'une chanson de danse médiévale : elle se compose de trois strophes isométriques (dont tous les vers comptent le même nombre de syllabes) construites sur les mêmes rimes, et s'achevant chacune sur le même vers, appelé refrain. L'ensemble est suivi d'un "envoi" dont la longueur équivaut à une demi-strophe, qui emprunte les rimes de la seconde partie des strophes. Le plus souvent, la ballade est écrite en octosyllabes ou en décasyllabes. Molinet a contribué à imposer les strophes dites carrées : les strophes comprennent autant de vers que les vers ont de syllabes (la *petite ballade* compte trois huitains d'octosyllabes, suivis d'un quatrain ; la *grande ballade* présente trois dizains de décasyllabes et un quintil).

BALLADE DE LA RUINE

Je viens de revoir le pays,
Le beau domaine imaginaire
Où des horizons éblouis
Me venaient des parfums exquis.
Ces parfums et cette lumière
Je ne les ai pas retrouvés.
Au château s'émiette la pierre.
L'herbe pousse entre les pavés.

La galerie où les amis
Venaient faire joyeuse chère
Abrite en ses lambris moisis
Cloportes et chauves-souris ;
L'ortie a tué jusqu'au lierre.

Les beaux lévriers sont crevés
Qui jappaient d'une voix si claire.
L'herbe pousse entre les pavés.

Tous les serments furent trahis.
Les souvenirs sont en poussière,
Les midis éteints et les nuits
Pleines de terreurs et de bruits.
Qui fut la châtelaine altièrè ?
Pastels que la pluie a lavés
Restez muets sur ce mystère.
L'herbe pousse entre les pavés.

ENVOI

Prince, à jamais faites-moi taire ;
Rasez tous ces murs excavés
Et semez du sel dans la terre.
L'herbe pousse entre les pavés.

(Charles Cros, *Le Collier de griffes*, « Visions » ; publication posthume en
1908)

BLASON

Le blason est un poème descriptif voué à l'éloge d'un individu ou d'un objet.
Pratiqué dès le XV^e siècle, il connaît un grand succès au XVI^e siècle. Il se
compose d'octosyllabes ou de décasyllabes à rimes plates.

LE FRONT

Front large et haut, front patent et ouvert,
Plat et uni, des beaux cheveux couvert :
Front qui est clair et serein firmament
Du petit monde, et par son mouvement
Est gouverné le demeurant du corps :
Et à son vueil sont les membres concors :
Lequel je vois être troublé par nues,
Multipliant ses rides très-menues,
Et du côté qui se présente à l'oeil
Semble que là se lève le soleil.
Front élevé sus cette sphère ronde,
Où tout engin et tout savoir abonde.

Front révééré, Front qui le corps surmonte
Comme celui qui ne craint rien, fors honte.
Front apparent, afin qu'on pût mieux lire
Les lois qu'amour voulut en lui écrire,
Ô front, tu es une table d'attente
Où ma vie est, et ma mort très-patente!

(Maurice Scève, *Les Blasons anatomiques du corps féminin*, cité par F. Charpentier dans le Dossier des *Oeuvres poétiques* de Louise Labé, « Poésie / Gallimar », 1983 ; recueil de 1543)

CHANT ROYAL

Le chant royal est construit selon le même principe que la ballade, mais il est sensiblement plus long : il compte cinq strophes au lieu de trois. Les strophes sont le plus souvent composées de onze décasyllabes, et l'envoi de cinq, six ou sept décasyllabes. « Le plus souvent, la matière du chant royal est une allégorie obscure enveloppant sous son voile louange de Dieu ou Déesse, Roi ou Reine, Seigneur ou Dame » (Sébillot).

CHANT ROYAL
DE LA CONCEPTION NOTRE-DAME,
QUE MAITRE GUILLAUME CRETIN VOULUT AVOIR
DE L'AUTEUR :
LEQUEL LUI ENVOYA AVECQUES CE HUITAIN

A MONSIEUR CRETIN,
SOVERAIN POETE FRANÇAIS,
SALUT

L'homme sotard et non savant,
Comme un rôtiŕseur qui lave oie,
La faute d'aucun nonce avant
Qu'il la connaisse ne la voie :
Mais vous, de haut savoir la voie,
Saurez par trop mieux m'excuser
D'un gros erreur, si fait l'avoie,
Qu'un amoureux de musc user.

CHANT ROYAL DE LA CONCEPTION

Lorsque le Roi, par haut désir et cure,
Délibera d'aller vaincre ennemis,
Et retirer de leur prison obscure
Ceux de son ost à grands tourments soumis,
Il envoya ses fourriers en Judée
Prendre logis sur place bien fondée :
Puis commanda tendre en forme facile
Un pavillon pour exquis domicile,
Dedans lequel dresser il proposa
Son lit de camp, nommé en plein concile
La digne couche où le Roi reposa.

Au pavillon fut la riche peinture,
Montrant par qui nos péchés sont remis :
C'était la nue, ayant en sa clôture
Le jardin clos à tous humains promis,
La grand cité des hauts cieux regardée,
Le lys royal, l'olive collaudée,
Avec la tour de David immobile.
Parquoi l'Ouvrier sur tous le plus habile
En lieu si noble assit et apposa
(Mettant en fin le dit de la Sibylle)
La digne couche où le Roi reposa.

D'antique ouvrage a composé Nature
Le bois du lit, où n'a un point omis :
Mais au coussin plume très blanche et pure
D'un blanc colomb le grand Ouvrier a mis.
Puis Charité, tant quise et demandée,
Le lit prépare avec Paix accordée :
Linge très pur dame Innocence file,
Divinité les trois rideaux enfile,
Puis à l'entour les tendit et posa,
Pour préserver du vent froid et mobile
La digne couche où le Roi reposa.

Aucuns ont dit noire la couverture :
Ce qui n'est pas, car du Ciel fut transmis
Son lustre blanc, sans autre art de teinture ;
Un grand Pasteur l'avait ainsi permis :
Lequel jadis par grâce concordée
De ses agneaux la toison bien gardée
Transmit au clos de Nature subtile,
Qui une en fit, la plus blanche et utile

Qu'oncques sa main tissut ou composa ;
Dont elle orna (outré son commun style)
La digne couche où le Roi reposa.

Pas n'eut un ciel fait à frange et figure
De fins damas, sargettes ou samis.
Car le haut ciel, que tout rond on figure,
Pour telle couche illustrer fut commis.
D'un tour était si précieux bordée,
Qu'oncques ne fut de vermine abordée.
N'est-ce donc pas d'humanité fertile
Oeuvre bien fait ? Vu que l'Aspic hostile,
Pour y dormir, approcher n'en osa ?
Certes si est, et n'est à lui servile
La digne couche où le Roi reposa.

ENVOI

Prince, je prends, en mon sens puérole,
Le pavillon pour sainte Anne stérile :
Le Roi, pour Dieu, qui aux cieus repos a.
Et Marie est (vrai comme l'Évangile)
La digne couche où le Roi reposa.

(Clément Marot, *L'Adolescence clémentine*, "Ballades" ; 1532)

ÏAMBE

Le mot désigne, par analogie avec l'iambe prosodique (pied composé d'une syllabe brève puis d'une longue), un poème construit sur l'alternance d'alexandrins et d'octosyllabes, elle-même redoublée par l'alternance des rimes.

PAROLES SUR LA DUNE

Maintenant que mon temps décroît comme un flambeau,
Que mes tâches sont terminées ;
Maintenant que voici que je touche au tombeau
Par les deuils et par les années,

Et qu'au fond de ce ciel que mon essor rêva,
Je vois fuir, vers l'ombre entraînés,
Comme le tourbillon du passé qui s'en va,
Tant de belles heures sonnées ;

Maintenant que je dis : - Un jour, nous triomphons ;
Le lendemain, tout est mensonge! -
Je suis triste, et je marche au bord des flots profonds
Courbé comme celui qui songe.

Je regarde, au-dessus du mont et du vallon,
Et des mers sans fin remuées,
S'envoler, sous le bec du vautour aquilon,
Toute la toison des nuées ;

J'entends le vent dans l'air, la mer sur le récif,
L'homme liant la gerbe mûre ;
J'écoute et je confronte en mon esprit pensif
Ce qui parle à ce qui murmure ;

Et je reste parfois couché sans me lever
Sur l'herbe rare de la dune,
Jusqu'à l'heure où l'on voit apparaître et rêver
Les yeux sinistres de la lune.

Elle monte, elle jette un long rayon dormant
A l'espace, au mystère, au gouffre ;
Et nous nous regardons tous les deux fixement,
Elle qui brille et moi qui souffre.

Où donc s'en sont allés mes jours évanouis ?
Est-il quelqu'un qui me connaisse ?
Ai-je encor quelque chose en mes yeux éblouis,
De la clarté de ma jeunesse ?

Tout s'est-il envolé ? Je suis seul, je suis las ;
J'appelle sans qu'on me réponde ;
O vents! ô flots! ne suis-je aussi qu'un souffle, hélas!
Hélas! ne suis-je aussi qu'une onde ?

Ne verrai-je plus rien de tout ce que j'aimais ?
Au dedans de moi le soir tombe.
O terre, dont la brume efface les sommets,
Suis-je le spectre, et toi la tombe ?

Ai-je donc vidé tout, vie, amour, joie, espoir ?
J'attends, je demande, j'implore ;
Je penche tour à tour mes urnes pour avoir

De chacune une goutte encore!

Comme le souvenir est voisin du remord!
Comme à pleurer tout nous ramène!
Et que je te sens froide en te touchant, ô mort,
Noir verrou de la porte humaine!

Et je pense, écoutant gémir le vent amer,
Et l'onde aux plis infranchissables ;
L'été rit, et l'on voit sur le bord de la mer
Fleurir le chardon bleu des sables.

5 août 1854, anniversaire de mon arrivée à Jersey.

(Victor Hugo, *Les Contemplations*, V, 13 ; 1856)

ODE

Ce nom provient du grec *ôdè*, « chant ». Il désigne un poème composé d'une succession de strophes de schéma identique. Voir le texte 10, « De l'élection de son sepulchre » (Pierre de Ronsard, *Odes*, IV, 4, édition de 1550).

PANTOUM

D'origine malaise, ce poème est constitué de quatrains à rimes croisées, dans lesquels le deuxième et le quatrième vers d'une strophe sont repris par le premier et le troisième vers de la strophe suivante. Le pantoum connut une certaine vogue au XIXe siècle (Verlaine insère un « Pantum négligé » dans *Jadis et Naguère*).

HARMONIE DU SOIR

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,
Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir ;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi lui comme un ostensor!

(Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « Spleen et Idéal », XLVII ; 1857)

RONDEAU

Le rondeau a revêtu des formes variables jusqu'au XV^e siècle. Cette forme est surtout cultivée dans la première moitié du XVI^e siècle, puis dans la première moitié du XVII^e siècle, mais elle n'a jamais totalement disparu. Elle procède elle aussi d'une chanson de danse. Jean Marot, Lemaire de Belges, Cretin et Gringore ont contribué à imposer les formes canoniques immortalisées par Jean Marot, le *rondeau quatrain* et le *rondeau cinquain*. Le *rondeau quatrain* (ou *rondeau simple*) est construit en octosyllabes et sur deux rimes. Il compte deux quatrains encadrant un distique (groupe de deux vers) ; le « rentrement » qui clôt la deuxième et la troisième strophes répète les deux, trois ou quatre premières syllabes du rondeau. Le *rondeau cinquain* (ou *rondeau double*) est construit en décasyllabes. Il compte deux quintils encadrant un tercet, et le « rentrement » répète les quatre premières syllabes du rondeau.

RONDEAU RESPONSIF A UN AUTRE,
QUI SE COMMENÇAIT : MAITRE CLEMENT, MON BON AMI

En un rondeau sur le commencement
Un vocatif, comme « maître Clément »,
Ne peut faillir rentrer par huis ou porte :
Aux plus savants poètes m'en rapporte,
Qui d'en user se gardent sagement.

Bien inventer vous faut premièrement,

L'invention déchiffrer proprement,
Si que Raison et Rime ne soit morte
En un rondeau.

Usez de mots reçus communément,
Rien superflu n'y soit aucunement,
Et de la fin quelque bon propos sorte :
Clouez tout court, rentrez de bonne sorte,
Maître passé serez certainement
En un rondeau.

(Clément Marot, *L'Adolescence clémentine*, « Rondeaux », I ; 1532)

RONDEL

Le rondel est aussi appelé *rondeau ancien*. En vigueur du XIV^e au XVI^e siècles, cette forme a été abandonnée par la suite, puis reprise par quelques poètes des XIX^e et XX^e siècles. Le rondel peut compter neuf, dix, douze, treize ou quinze vers. Celui de treize vers est le plus fréquent. Il est construit sur deux rimes, et se divise en trois strophes de quatre vers, plus un refrain final. La première et la dernière strophes sont à rimes embrassées et la deuxième à rimes croisées. Le premier et le deuxième vers sont répétés, sous forme de refrain, après le sixième vers, et le premier vers constitue de nouveau, dans un refrain final, le treizième vers.

RONDEL

Mauve procession ce soir
Au couchant brumeux des époques ;
Autour du coeur, l'air équivoque,
Comme au pied d'un ancien manoir,

Vont les courtisanes d'Espoir
Que tristement toutes j'évoque :
Mauve procession ce soir
Au couchant brumeux des époques.

Vont, un peu lasses... Leur regard
Défie et leur lèvres se moque ;
Blanc cortège spectral plutôt que
Le long des murs du Doute noir

Mauve procession ce soir.

Mars 1913

(André Breton, *Oeuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Tome I, « Inédits », p. 32)

SONNET

Le sonnet est une forme originaire d'Italie, issue de Pétrarque, et pratiquée par la Pléiade. Elle a connu un grand succès aux XVI^e et XVII^e siècles, et à nouveau au XIX^e siècle, après une éclipse d'un siècle. Le sonnet compte quatorze vers, divisés en deux quatrains sur deux rimes et un sizain sur trois rimes - qu'on a coutume de séparer en deux tercets. La disposition des rimes est la même dans les deux quatrains ; elles y sont généralement embrassées et quelquefois croisées. Dans les sonnets dits réguliers, les quatrains sont construits sur les mêmes rimes embrassées, et le sizain se compose de deux vers à rimes plates suivis de quatre vers à rimes croisées.

I. SONNET, AVEC LA MANIERE DE S'EN SERVIR

Réglons notre papier et formons bien nos lettres :

Vers filés à la main et pied uniforme,
Emboitant bien le pas, par quatre en peloton ;
Qu'en marquant la césure, un des quatre s'endorme...
Ça peut dormir debout comme soldats de plomb.

Sur le *railway* du Pinde est la ligne, la forme ;
Aux fils du télégraphe : - on en suit quatre, en long ;
A chaque pieu, la rime - exemple : *chloroforme*.
- Chaque vers est un fil, et la rime un jalon.

- Télégramme sacré - 20 mots. - Vite à mon aide...
(Sonnet - c'est un sonnet -) ô Muse d'Archimède!
- La preuve d'un sonnet est par l'addition :

- Je pose 4 et 4 = 8! Alors je procède,
En posant 3 et 3! - Tenons Pégase raide :
« Ô lyre! Ô délire! Ô... » - Sonnet - Attention!

Pic de la Maladette. - Août.

(Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, « Les Amours jaunes » ; 1873)

TRIOLET

On trouve des exemples de triolet dès le XIII^e siècle, et cette forme reste en vigueur jusqu'à la Renaissance. Elle est ensuite inusitée jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Le triolet se compose de huit vers sur deux rimes : le premier vers revient comme quatrième, le septième et le huitième vers sont la répétition du premier et du deuxième. Une pièce peut être constituée par un seul triolet ou par une suite de triolets.

TRIOLETS FANTASISTES

Sidonie a plus d'un amant,
C'est une chose bien connue
Qu'elle avoue, elle, fièrement.
Sidonie a plus d'un amant
Parce que, pour elle, être nue
Est son plus charmant vêtement.
C'est une chose bien connue,
Sidonie a plus d'un amant.

Elle en prend à ses cheveux bonds
Comme, à sa toile, l'araignée
Prend les mouches et les frelons.
Elle en prend à ses cheveux blonds.
Vers sa prunelle ensoleillée
Ils volent, pauvres papillons.
Comme, à sa toile, l'araignée
Elle en prend à ses cheveux blonds.

Elle en attrape avec les dents
Quand le rire entr'ouvre sa bouche
Et dévore les imprudents.
Elle en attrape avec les dents.
Sa bouche, quand elle se couche,
Reste rose et ses dents dedans.
Quand le rire entr'ouvre sa bouche

Elle en attrape avec les dents.

Elle les mène par le nez,
Comme fait, dit-on, le crotale
Des oiseaux qu'il a fascinés.
Elle les mène par le nez.
Quand dans une moue elle étale
Sa langue à leurs yeux étonnés,
Comme fait, dit-on, le crotale
Elle les mène par le nez.

Sidonie a plus d'un amant,
Qu'on le lui reproche ou l'en loue
Elle s'en moque également.
Sidonie a plus d'un amant.
Aussi, jusqu'à ce qu'on la cloue
Au sapin de l'enterrement,
Qu'on le lui reproche ou l'en loue,
Sidonie aura plus d'un amant.

(Charles Cros, *Le Coffret de santal*, « Passé » ; 1873)

Chronologie des recueils cités

- 1262-1265 Rutebeuf, *Poèmes de l'infortune*
1461-1462 François Villon, *Le Testament*
1532 Clément Marot, *L'Adolescence clémentine*
1544 Maurice Scève, *La Délie*
1550 Pierre de Ronsard, *Odes*
1552 Pierre de Ronsard, *Les Amours*
1555 Louise Labé, *Sonnets*
Pierre de Ronsard, *Continuation des Amours*
1558 Joachim Du Bellay, *Les Regrets*
1820 Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques*
1828 Victor Hugo, *Odes et Ballades*
1829 Charles Augustin Sainte-Beuve, *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*
Victor Hugo, *Les Orientales*
1831 Victor Hugo, *Les Feuilles d'automne*
1835 Victor Hugo, *Les Chants du crépuscule*
1837 Victor Hugo, *Les Voix intérieures*
1840 Victor Hugo, *Les Rayons et les Ombres*
1853 Victor Hugo, *Châtiments*
1854 Alfred de Musset, *Premières Poésies*
Gérard de Nerval, *Les Chimères (Les Filles du feu)*
1856 Victor Hugo, *Les Contemplations*
1857 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*
1865 Victor Hugo, *Les Chansons des rues et des bois*
1866 Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*
1869 Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*
Paul Verlaine, *Fêtes galantes*
1870 Paul Verlaine, *La Bonne Chanson*
1873 Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*
Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer*
1874 Arthur Rimbaud, *Illuminations* (rédaction)
Paul Verlaine, *Romances sans paroles*
1877 Victor Hugo, *L'Art d'être grand-père*
1884 Paul Verlaine, *Jadis et Naguère*
1885 Jules Laforgue, *Les Complaintes*
1887 Stéphane Mallarmé, *Poésies*
1897 Stéphane Mallarmé, *Divagations*
1911 Guillaume Apollinaire, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*
Saint-John Perse, *Eloges*

- 1913 Guillaume Apollinaire, *Alcools*
Valéry Larbaud, *Les Poésies de A. O. Barnabooth*
- 1924 Robert Desnos, *Deuil pour deuil*
- 1925 Louis Aragon, *Le Mouvement perpétuel*
Saint-John Perse, *La Gloire des rois*
- 1926 Paul Eluard, *Capitale de la douleur*
- 1934 Henri Michaux, *La Nuit remue*
- 1937 Pierre Jean Jouve, *Matière céleste*
- 1939 Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*
- 1942 Louis Aragon, *Cantique à Elsa*
Guillevic, *Terraqué*
Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*
- 1943 Louis Aragon, *Le Musée Grévin*
- 1948 Louis Aragon, *Le Nouveau Crève-cœur*
René Char, *Fureur et Mystère*
Francis Ponge, *Proèmes*
- 1949 Jacques Prévert, *Paroles*
- 1952 Francis Ponge, *La Rage de l'expression*
- 1954 Philippe Jaccottet, *L'Effraie*
- 1958 Philippe Jaccottet, *L'Ignorant*
- 1962 René Char, *La Parole en archipel*
- 1963 Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa*
- 1967 Francis Ponge, *Nouveau Recueil*
Raymond Queneau, *Courir les rues*
- 1977 Guillevic, *Du Domaine*
Philippe Jaccottet, *Leçons*
- 1981 Henri Michaux, *Poteaux d'angle*
- 1989 Jacques Dupin, *Chansons troglodytes*

< Quatrième de couverture >

La poésie lyrique n'exprime pas les sentiments d'un individu : elle met la catégorie de l'individualité en question. Elle n'expose pas un « moi » : elle invite le lecteur à le faire provisoirement sien. Elle ne constitue pas un genre : elle subvertit les autres genres. Ce livre s'efforce de rendre compte de ce pouvoir de négation selon deux points de vue complémentaires : un essai théorique qui propose des hypothèses de lecture et des outils critiques ; et des commentaires de textes du XVI^e, du XIX^e et du XX^e siècles qui montrent que chaque poème s'écrit contre la tradition poétique dans laquelle il s'inscrit pourtant.