



HAL
open science

Cours à l'Université de Fudan, 5 novembre 2022. Cours n°1. Lyrisme romantique et modernité Lecture

Jean-Nicolas Illouz

► To cite this version:

Jean-Nicolas Illouz. Cours à l'Université de Fudan, 5 novembre 2022. Cours n°1. Lyrisme romantique et modernité Lecture. Master. Chine. 2022. hal-03890075

HAL Id: hal-03890075

<https://hal.science/hal-03890075>

Submitted on 8 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cours n°1.
Lyrisme romantique et modernité
Lecture de Nerval, *El Desdichado*
Lecture de Nerval, *Sylvie, Chansons et légendes du Valois*

Je voudrais, dans ce premier cours, réfléchir avec vous sur la notion de « Lyrisme », en envisageant cette notion à un moment de son histoire qui marque à la fois son apogée et sa crise, entre Romantisme et modernité.

Je prendrai pour exemple le sonnet « El Desdichado » de Nerval, qui ouvre le recueil des *Chimères* à la fin des *Filles du feu*. Je vous montrerai que ce poème n'est pas seulement un poème « lyrique », mais le poème *du* lyrisme, en ceci qu'il pose la question du sujet lyrique et de la naissance du chant dans la parole.

I. Rappel : Petite histoire de la notion de lyrisme

Commençons par quelques rappels pour baliser, à grands traits, l'histoire de la notion de lyrisme.

1.

La poésie que nous appelons « lyrique » – c'est-à-dire, étymologiquement, la poésie accompagnée de la lyre – existe, certes, depuis toujours – c'est-à-dire, mythologiquement, depuis Orphée [voir annexe B, que je commenterai à la fin de la séance] ; mais le genre « lyrique » ne figure pas comme tel dans la *Poétique* d'Aristote, qui n'envisage que le genre « épique », et le genre « dramatique ».

Comme vous le savez, Aristote définit ces « genres » à partir de la notion de *mimesis*, c'est-à-dire à partir de la notion d'*imitation* ou *représentation*. La poésie épique et la poésie dramatique sont toutes deux comprises comme *l'imitation d'une action* ; mais cette imitation est directe dans le cas de la poésie dramatique, alors qu'elle passe par la médiation d'un « conteur » ou d'un « narrateur », dans le cas de la poésie épique :

- Le modèle de la **poésie épique** est, bien sûr, Homère. Aussi bien *l'Iliade* que *l'Odyssée* font apparaître, à travers la figure historique de « l'aède » (ou du « rhapsode »), la fonction du conteur ou du narrateur, racontant les exploits d'Achille ou les aventures d'Ulysse. Rappelons le début de ces deux grands poèmes épiques, fondateurs de la culture occidentale, qui commencent par une invocation de la déesse ou de la muse, inspiratrices du chant :

– *L'Iliade* : « Chante la colère, déesse, du fils de Pélée, Achille, colère funeste, qui causa mille douleurs aux Achéens [...] » (Annexe 2).

– *L'Odyssée* : « Muse, dis-moi le héros aux mille expédients, qui tant erra [...] »

Bref : le poème épique est un récit à la troisième personne, raconté par un narrateur :

ainsi *L'Iliade*, ainsi *L'Odyssée* ; mais aussi, *l'Énéide* de Virgile ; le roman du roi Arthur et des chevaliers de la Table Ronde ; les épopées « nationales », comme la légende germanique des *Nibelungen* ; *La Jérusalem délivrée* du Tasse ; *Le Paradis perdu* de Milton ; ou encore *La Légende des siècles* de Victor Hugo. Et bien d'autres.

Donner un exemple d'épopée en Chine :

- Quant aux modèles de la **poésie dramatique**, il s'agit, bien sûr, des trois grands tragiques grecs : Eschyle, Sophocle et Euripide. La Tragédie est définie comme l'imitation d'une action « élevée » [la Comédie est vouée à l'imitation d'une action « basse »], représentée directement sur la scène, sans l'intervention

d'un narrateur.

- **Le genre lyrique**, quant à lui, n'apparaît pas chez Aristote, alors que ce que nous appelons « poésie lyrique » serait bien illustrée dans la Grèce ancienne, par exemple par Sappho (mais aussi Alcée, Anacréon, Pindare, etc.)

Voir Marguerite Yourcenar, *La Couronne et la lyre*, anthologie de la poésie grecque.

Si Aristote ignore la catégorie générique du lyrisme, c'est que la poésie lyrique ne se plie pas à la notion d'« imitation », promue comme le principe de tous les arts, et c'est qu'elle s'applique non à la représentation d'une « action », mais à l'expression d'une « émotion », d'un « sentiment », d'une « situation de l'âme » : la poésie lyrique est l'expression des sentiments personnels, – valeur « intime » que les anciens et les classiques ne valorisaient pas, alors qu'elle sera centrale dans la poésie romantique.

2.

Dans la période classique, bien des *Arts poétiques* (dont celui de Boileau) se réclament d'Aristote et reprennent la notion de *mimesis*, en l'étendant, autant qu'il est possible, à la poésie lyrique.

C'est le cas de l'abbé Charles Batteux, auteur d'un traité intitulé *Des Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) : ce principe commun à tous les arts est le principe aristotélicien de l'imitation ; et Charles Batteux définit la poésie lyrique comme *l'imitation, non d'une action* (comme l'Épopée ou la Tragédie), *mais d'une « situation de l'âme »*.

La poésie lyrique est ainsi comprise comme la « peinture » d'une émotion, d'un sentiment, d'une « situation de l'âme ».

Mais qu'est-ce qu'*imiter* une « situation de l'âme » ? comment peut-on *peindre* un sentiment ou une émotion ?

Pour les classiques, une émotion, un sentiment ou une « situation de l'âme » ne résident pas dans le *for intérieur* du sujet ; ils peuvent se manifester, s'objectiver dans une apparence immédiatement lisible, et se traduire selon un code rhétorique, correspondant à des « caractères » psychologiques ou à des « types » moraux. Ainsi y a-t-il, par exemple, un code rhétorique pour traduire la colère, la fureur, la joie, l'admiration, l'envie, etc. Les peintres utilisent cette « éloquence » des passions, et la traduisent dans des visages ou des gestes, en s'appuyant parfois sur les principes de la « physiognomonie », c'est-à-dire la science des physionomies : voir les illustrations de Charles Le Brun. Annexe B.

Il est significatif que l'abbé Batteux choisisse des exemples de poésie « lyrique » dans le théâtre classique : le théâtre appartient au genre dramatique, voué à l'imitation d'une action ; mais il arrive que l'action s'interrompe, et que le personnage, venant au-devant de la scène dans un monologue *lyrique*, exprime « la situation de son âme » :

C'est le cas, (bien connu des écoliers français), des stances de Rodrigue dans *Le Cid* de Corneille, où Rodrigue exprime la « situation de son âme », partagée l'amour et l'honneur.

Mais l'imitation est, cette fois, non plus seulement picturale ou scénique, mais proprement verbale. S'il y a une musicalité du langage poétique, celle-ci relève de **l'harmonie imitative**. Les mots « imitent », musicalement, les émotions et les sentiments. Les exemples les plus fameux se trouvent dans le théâtre de Racine. Ainsi dans *Phèdre* : « Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire », où les [i] soulignent l'extrême douleur de la passion amoureuse : Ou encore : « Ariane, ma sœur, de quel amour blessée / Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée », où les [u] disent la plainte amoureuse, le sentiment élégiaque le plus aigu.

Bref, pour les Classiques, le lyrisme même peut relever de la catégorie de l'imitation, – au

prix cependant de rapporter émotions et sentiments, non pas à une subjectivité, mais plutôt à une *persona*, – c'est-à-dire, en latin, un masque, un personnage, une apparence.

3.

Ce sont **les romantiques** qui vont promouvoir (inventer ?) la notion de subjectivité, en donnant à la poésie lyrique sa plus grande expansion, sa plus grande profondeur.

À côté de la poésie épique, et de la poésie dramatique, la poésie lyrique entre maintenant pleinement dans le système des genres, qui forme maintenant, chez les frères Schlegel puis chez Hegel une triade : **l'épique / le lyrique / le dramatique**.

La progression d'un genre à l'autre est dialectique : chez Hegel, le drame est la synthèse de la poésie épique (car, comme elle, il raconte une histoire) et de la poésie lyrique (car, chez les personnages de théâtre, le mobile de l'action est subjectif : tel ou tel agit par amour, par envie, par folie, etc.).

Au centre de la triade hégélienne, la poésie lyrique a pour objet toute l'étendue des sentiments humains, – du plus humble, au plus sublime.

Voir aussi, de Victor Hugo, la Préface de *Cromwell*, qui présente et caractérise à sa façon les trois genres : poésie épique, poésie lyrique, poésie dramatique.

Mais une question nouvelle se pose alors : comment définir le sujet lyrique, devenu le foyer de la poésie ? Qu'est-ce qui le distingue, notamment, du sujet « autobiographique » ?

C'est ici que nous voudrions lire le sonnet de Nerval, « El Desdichado », qui ouvre le petit recueil des *Chimères*, à la fin des *Filles du feu*.

II. Lecture de Nerval, *El Desdichado*, dans *Les Chimères*. Lire les deux traductions d'« El Desdichado » en chinois (Fig. 1c, et Fig. 1d)

EL DESDICHADO.

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 cœur 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.

Rappel :

Le manuscrit d'« El Desdichado », écrit à l'encre rouge [Fig. 1a], date des dernières crises de folie de Nerval, en l'occurrence celle de 1853. [Nerval se suicide en janvier 1855].

Alexandre Dumas publie « El Desdichado » dans son journal *Le Mousquetaire*, dans la livraison du 10 décembre 1853. Il le fait précéder d'un petit récit, où il prétend que Nerval, passant au bureau du journal, lui avait laissé ce sonnet « en guise de carte de visite » (le sonnet décline en effet une identité : « Je suis », non plus Gérard Labrunie, dit Gérard de Nerval, mais « le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé [...] »). Dumas présente alors « El Desdichado » comme une preuve littéraire de la « folie » de Nerval, qui, en écrivant, ne sait plus qui il est, et se laisse emporter par son imagination au pays des *Chimères*.

Nerval fut très blessé par ce petit scénario inventé par Dumas, qui dévoilait au public sa « folie ».

Il répond à Dumas dans la préface au recueil des *Filles du feu*, dans lequel il va annexer l'ensemble de ses sonnets, en s'adressant directement à Dumas. Cette réponse est merveilleusement subtile, – la voici [Fig. 2] [à lire aussi en traduction chinoise] :

Et puisque vous [Alexandre Dumas] avez eu l'imprudence de citer un des sonnets composés dans cet état de rêverie *supernaturaliste*, comme diraient les Allemands, il faut que vous les entendiez tous. — Vous les trouverez à la fin du volume. Ils ne sont guère plus obscurs que la métaphysique d'Hégel ou les *mémorables* de Swedenborg, et perdraient de leur charme à être expliqués, si la chose était possible, concédez-moi du moins le mérite de l'expression ; — la dernière folie qui me restera probablement, ce sera de me croire poète : c'est à la critique de m'en guérir.

Quelques remarques :

– Nerval ne parle pas de « folie », mais d'un « état de rêverie supernaturaliste », propre au romantisme allemand : à Dumas, il répond donc que ce qu'il nomme « folie » est une qualité de l'imagination et de l'inspiration poétique, comprise en Allemagne, pays des rêves et des légendes, et perdue en France, pays de la Raison cartésienne et du rationalisme des Lumières.

– « Il faut que vous les entendiez tous » : le verbe « entendre » en français a un double sens : il renvoie à « l'écoute » ; et il renvoie à « l'entendement » (c'est-à-dire à une

faculté de l'esprit). Nerval invite donc Dumas à « entendre » ces sonnets jusque dans la façon dont ils débordent « l'entendement ».

– Quant à « l'obscurité » des *Chimères*, Nerval lui donne deux cautions prestigieuses : l'une est philosophique (Hegel) ; l'autre est mystique (Swedenborg). L'ironie fait mouche : Dumas qualifie de « folie » ce qui est en réalité le degré le plus élevé des savoirs de la philosophie et de la religion.

– Le mot « charme » [*cf.* le recueil de Paul Valéry intitulé *Charmes*] est un mot très fort si l'on prend en compte son étymologie latine : les *carmina*, en latin, ce sont les incantations magiques, les envoutements, les enchantements. La poésie des *Chimères* vaut comme une relève littéraire des anciens charmes magiques.

– Quant à la dernière phrase : « La dernière folie qui me restera ce sera de me croire poète », elle porte l'ironie à son maximum de puissance : la « folie » est en réalité celle de la poésie même, s'il est vrai qu'il y a une *raison poétique* que la raison raisonnante ne comprend plus. [*cf.* Pascal : « le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point »]

– Note sur l'ironie romantique : l'ironie, pour les frères Schlegel est « poésie de la poésie » : elle est une poésie *au carré*, une poésie *avec exposant*, qui est à la fois elle-même et la conscience réflexive d'elle-même. En ce sens le recueil des *Chimères* est un exemple vertigineux d'ironie romantique, où la poésie atteint à la fois son plus haut degré d'illusion poétique et son plus haut degré de conscience critique.

Dans ce contexte, « El Desdichado » ouvre le recueil des *Chimères*, et le premier mot de ce premier poème est le pronom « Je », et le syntagme « Je suis » : « **Je suis** le ténébreux, etc. ».

1. Le sujet lyrique : qui est « je » ?

C'est donc la question du « je » lyrique que pose le poème : qui suis-je à la source de la parole poétique ? qui dit « je » dans le poème ? qu'en est-il du sujet lyrique ?

Le « je » ici se pose selon un tour grammatical et rhétorique très remarquable, que l'on peut schématiser ainsi : « Je suis + métaphores attributives ».

Ces métaphores attributives sont les suivantes : « le ténébreux », « le veuf », « l'inconsolé » / « Le prince d'Aquitaine » // « Amour », « Phébus », « Lusignan », « Biron » // et enfin « Orphée ».

Le « je » lyrique n'est donc pas le « je » autobiographique (qui serait ici « Gérard Labrunie, 1808-1855 », car « Nerval » est un pseudonyme). Le « je » se pose selon un *jeu* figural, qui, au lieu d'identifier le sujet, *l'altère*, le fait devenir autre, l'entraîne d'image en image, le multiplie à travers les mythes, les légendes, les littératures de tous les temps.

Plus précisément, ces images du « je » sont empruntées à trois ensembles historiques : l'Antiquité / Le Moyen Âge / l'époque moderne c'est-à-dire, en 1854, l'époque romantique (à l'orée de sa mise en question dans la modernité poétique) :

- À l'Antiquité appartiennent les figures de : – « Amour », si Amour est le dieu « Éros » ; – Phébus, si Phébus désigne Phébus-Apollon, dieu du soleil et des arts ; – Orphée, figure immémoriale du poète.
- Au Moyen Âge, on peut rapporter :
 - Le titre du sonnet « El Desdichado », c'est-à-dire « Le Déshérité », car « El Desdichado » est la devise que porte Ivanhoé dans le roman de Walter Scott, *Ivanhoé* [voir les illustrations de Delacroix **Fig. 3 a et b**, qui indiquent la vogue des romans de Walter Scott dans le premier romantisme français] ;
 - « Le prince d'Aquitaine », ou « le prince noir », est un personnage de la Guerre de Cent Ans **[fig. 4]** ;

- La légende de Lusignan et de Mélusine est une légende médiévale, où Mélusine est une femme-serpent, une femme-sirène, une femme-dragon, ou une femme-chimère, enfermée dans le château des Lusignan. [Voir des représentations de Mélusine dans *Le Roman de Mélusine* de Jean d'Arras : Fig. 5 a-d] ;
- Biron est un compagnon d'arme de Henri IV [Fig. 6] ;
- Phébus est un personnage de *Notre-Dame de Paris* [Fig. 7] ;
- sans compter les enluminures du *Codex Manesse* que Michel Pastoureau (historien du Moyen Âge) a rapporté à chacun des vers du sonnet de Nerval [le *Codex Manesse* est un recueil de poésies des *Minnesänger* allemands (les *Minnesänger*, les maîtres-chanteurs, en Allemagne, sont des équivalents des troubadours ou trouvères, en France ; le *Codex Manesse*, manuscrit merveilleusement enluminé, était alors à Paris, et l'on sait que Nerval et Heine l'ont vu] [Fig. 8 a-g]
- L'époque romantique est repérable dans l'allusion à Walter Scott dans le titre ; à Victor Hugo, dans le nom de Phébus (personnage de *Notre-Dame de Paris*) ; à la gravure *Melancholia* d'Albert Dürer [Fig. 9], très appréciée des écrivains romantiques, et parfaite allégorie de la Mélancolie.

Note à propos de la *Melancholia* (1514) d'Albert Dürer : On y voit un ange abattu ; un soleil noir à l'horizon ; et, autour de l'ange, des emblèmes épars de la raison (un compas, une balance, un sablier, des chiffres, un polyèdre), et des emblèmes de la foi (l'échelle, les clous, le rabot, renvoient à la Croix et sont des emblèmes de la Passion) : signes que ni la Raison ni la Foi ne peuvent reprendre sous leur garde l'objet mélancolique qui s'est éloigné à l'horizon, et dont un rayonnement noir indique la disparition.

Bref, dans notre poème :

Le « je » lyrique nervalien se diffracte en images multiples, empruntées à des époques différentes, et à des ensembles symboliques hétéroclites (mythologiques, historiques, littéraires et artistiques).

Il est littéralement un sujet *chimérique* : de la même façon que la Chimère est un être hybride (composé d'une tête de femme, d'un corps de lion ou de chèvre, d'une queue de serpent), de même le sujet lyrique nervalien est un assemblage de fragments hétérogènes, prélevés à des ensembles littéraires et symboliques disparates.

Par ailleurs, le « Je » passe par trois phases successives, clairement repérables dans la structure du sonnet (deux quatrains, deux tercets) :

- Le « Je suis... » du premier vers s'inverse en un « Suis-je... » au vers 9 (c'est-à-dire à la *volta* du sonnet, à son point de bascule entre le huitain et le sizain).

Le passage de l'affirmation à l'interrogation indique une première mise à distance des identifications imaginaires vécues d'abord sur le mode de l'hallucination.

- La troisième phase de ces métamorphoses du « je » lyrique (après le « Je suis... », puis le « Suis-je... ») est celle qui conduit à l'identification *symbolique* (et non plus *hallucinée*) du « je » à Orphée :

Modulant tour à tour **sur la lyre d'Orphée**
Les Soupirs de la sainte et les cris de la fée.

Cette inscription du « je » dans la lignée d'Orphée est précédée d'une modification des temps verbaux : au présent qui domine dans les dix premiers vers (« je suis »), succède un passé – qui signale la mise à distance qu'opère le *récit* sur les événements racontés :

J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène...
Et **j'ai** deux fois vainqueur **traversé** l'Achéron [...]

Bref : de vers en vers, le « je » a acquis la capacité de *raconter* son histoire, c'est-à-dire de la mettre à distance et de la mettre en forme dans la maîtrise du chant lyrique.

Il peut alors en effet s'identifier à Orphée : non plus sur le mode de l'hallucination, de l'aliénation ou de la folie, qu'indiquait le présent du verbe « être » dans le premier quatrain ; mais selon une *transposition* proprement poétique, et avec la conscience retrouvée d'une tradition lyrique immémoriale, que continue la poésie romantique.

On remarquera une autre modification significative qui porte cette fois sur les deux instruments allégoriques du lyrisme que sont le « luth » au vers 3 et la « lyre » au vers 13 :

Ma seule étoile est morte, et **mon luth constellé**
Porte le soleil noir de la Mélancolie

[...]
Modulant tour à tour **sur la lyre d'Orphée**
Les Soupirs de la sainte et les cris de la fée.

On passe non seulement d'un instrument médiéval (le « luth ») à un instrument antique (le « lyre »), mais aussi de l'adjectif possessif (« **mon** luth ») à l'adjectif défini (« **la** lyre »). [Voir des représentations du luth dans l'art occidental et dans l'art chinois : fig. 10]. L'instrument du chant est donc d'abord un instrument personnel (« **mon** luth ») qui devient finalement impersonnel et collectif (« **la** lyre d'Orphée », la lyre de tous les poètes lyriques). Ce changement signale un passage du chant personnel endeuillé (« Ma seule étoile est morte et mon luth constellé / Porte le soleil noir de la mélancolie ») à un chant « impersonnel » en ce qu'il renvoie, au-delà du sujet personnel, à une tradition poétique, celle du genre lyrique. Ce changement signale aussi l'opération psychique que Freud nomme la « sublimation » : elle transforme la « mélancolie » du deuil personnel (« Ma seule étoile est morte ») en une mélancolie créative, qui nourrit le chant lyrique et le porte, « victorieux » des enfers, à son plus haut degré de beauté.

Bref : de vers en vers, c'est l'avènement du « je » au statut de Poète lyrique que décrit le sonnet.

À la question « Qui suis-je ? », le poème répond finalement par « je suis Celui qui chante ».

Tenant la folie à distance, le « je » module dans son chant « sublime » une *histoire d'amour et de mort* qui est la fable immémoriale de l'humanité tout entière.

2. Le destinataire lyrique : qui est « tu » ?

L'émergence progressive du sujet lyrique s'accompagne de l'élaboration, elle-même progressive, de l'objet du désir lyrique.

Dans la poésie lyrique, le « je » est inséparable d'un « tu » : le lyrisme est une parole tutoyant, une parole invoquante (lyrisme religieux), une parole désirante (lyrisme amoureux)

Cet objet du désir lyrique est d'abord désigné par un « toi », qui porte tout l'accent du vers 5 et semble mettre à nu le geste de l'adresse lyrique :

Dans la nuit du tombeau, **toi** qui m'as consolé

Ce « toi », qui n'a pas alors de contenu déterminé, se précise en inversant en miroir les attributs négatifs du « Je » : à l'univers ténébreux, minéral et stellaire du premier quatrain, lié au « je », répond, dans le second quatrain, un univers lumineux, végétal et marin, lié au « tu ». « Tu » est ici l'inverse spéculaire du « Je ».

Mais le « toi » du vers 5 acquiert bientôt des déterminations symboliques plus précises : jailli, par simple découpe dans le signifiant, de « l'étoile morte » du vers 3 – « Ma seule étoile est morte » –, il est pris d'abord dans un jeu de désignations métonymiques qui l'associent à la « fleur » au vers 7 (« Rends-moi // La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé ») ; celle-ci, qui semble magiquement réparer la perte de « l'étoile », se précise en un « pampre » et une « rose » au vers 8, avant que la « rose » ne laisse place, par anagramme, à une « Sainte Rosalie » (« Et la treille ou la pampre à la rose s'allie »)[sur un manuscrit du sonnet « Artémis », Nerval a porté en marge le nom de « Rosalie » qu'il évoque aussi dans la nouvelle *Octavie*].

Dans le sizain, c'est davantage un processus métaphorique qui domine : le « toi » du vers 5 devient alors « reine » (« Mon front est rouge encore du baiser de la reine »), puis « syrène » (« J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène... »), enfin « sainte » ou « fée » au dernier vers (« Les soupirs de la sainte et les cris de la fée »).

Bref : le « toi », d'abord sans contenu déterminé, est, comme le « je », lui-même pris dans un processus figural, et il devient, au fil du poème :

Étoile / Fleur
Pampre / Rose
Rosalie
Reine / Syrène
Sainte / fée

En même temps donc que le « je » acquiert le statut de sujet chantant, le « toi » est élaboré en objet à la fois érotique et poétique. Entre le « je » et le « tu », une distance s'instaure, qui borde et contient la folie en permettant à la fois le désir et le chant.

Toutefois, l'incessante métamorphose des désignations figurales de l'objet aimé – *tour à tour* « étoile » ou « fleur », « pampre » ou « rose », « rose » ou « Rosalie », « reine » ou « sirène », « sainte » ou « fée » – ainsi que l'ambiguïté de ces déterminations finales (« les soupirs » et « les cris », entre Éros et Thanatos) indiquent aussi la précarité de ce processus de symbolisation dans la relation lyrique que tente le poème, et la présence, encore à vif, de la Chose perdue sous la multiplicité de ses désignations figurales.

« Toi » est ainsi l'Eurydice du chant orphique : une ombre que la poésie ramène à la lumière (la lumière de la nomination, la lumière du langage), mais qui menace toujours de s'effondrer à nouveau dans l'innommable : « la nuit du Tombeau ».

c) La voix d'Orphée

Le mythe d'Orphée fait de la poésie lyrique une poésie désirante (Orphée désire Euridyce au-delà de sa mort) ; il fait aussi de la poésie lyrique une poésie musicienne, jouée sur la lyre, chanté, impliquant une certaine qualité de la voix, ici modulée entre les « soupirs » et les « cris ».

Lire le sonnet « El Desdichado », c'est être sensible à la qualité d'une voix lorsque nous énonçons le poème.

Cette qualité vocale des *Chimères*, Antonin Artaud, auteur du *Théâtre et son double* (1938) l'a bien caractérisé dans ces lignes :

Les poèmes de Gérard de Nerval ont été écrits non pour être lus à voix basse dans les replis de la conscience, mais pour être expressément **déclamés** car **leur timbre a besoin de l'air**. – Ils sont mystérieux quand ils ne sont pas récités, et que la page imprimée les endort, mais

prononcés entre des lèvres de sang [...] leurs hiéroglyphes se réveillent, et on peut *entendre* leur protestation contre l'emprise des événements¹.

Le sujet du poème est ainsi moins un « je », si le « je » indique simplement une instance psychologique, qu'une « voix » : une voix infiniment subjective, mais trans-personnelle, qui ne renvoie à personne d'extérieur, mais vient au-devant de la scène dans le moment où l'on énonce le poème.

Le sujet lyrique n'est plus alors qu'une *vibration d'air* dans le langage.

De la voix de la Pythie [titre d'un poème de *Charmes*—, Paul Valéry écrit :

Voici [...]

[...] sonner cette auguste Voix
Qui se connaît quand elle sonne
N'être plus la voix de personne
Tant que des ondes et des bois² !

¹ Antonin Artaud, « Sur les Chimères », *Tel Quel*, n°22, été 1965, p.3-13, repris dans *Œuvres complètes*, XI, *Lettres écrites de Rodez*, 1945-1946, Gallimard, 1974, p. 184-201.

² Paul Valéry, *Poésies*, Poésie / Gallimard, p. 82.

III. Petite histoire du lyrisme, entre Romantisme et modernité : Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé

Dans cette troisième partie du cours, je voudrais donner à ma réflexion sur le lyrisme un empan historique plus grand, en suivant les métamorphoses du tour grammatical et rhétorique que nous avons remarqué au début d'« El Desdichado » : je suis + métaphores attributives.

On le trouve notamment chez Hugo, et chez Rimbaud, en passant par Baudelaire.

1. *Ego, Hugo.*

Parcourons d'abord deux poèmes des *Châtiments* presque contemporains des *Chimères* :

- « Ibo » [« J'irai » en latin], où la métaphore attributive « je suis oiseau » est filée, et amplifiée de vers en vers et de strophe en strophe.

Âme à l'abîme habituée
Dès le berceau
Je n'ai pas peur de la nuée;
Je suis oiseau.

Je suis oiseau comme cet être
Qu'Amos rêvait
Que saint Marc voyait apparaître
A son chevet,

Qui mêlait sur sa tête fière,
Dans les rayons,
L'aile de l'aigle à la crinière
Des grands lions.

J'ai des ailes. J'aspire au faîte;
Mon vol est sûr ;
J'ai des ailes pour la tempête
Et pour l'azur.

- Même jeu rhétorique (métaphore attributive filée et amplifiée) dans le poème intitulé « À celle qui est voilée », où le « je » est identifié cette fois à une algue, un captif, un île, un océan, « l'habitant de la foudre et de l'ouragan », le proscrit, etc.

[...]
Je suis l'algue des flots sans nombre,
Le captif du destin vainqueur;
Je suis celui que toute l'ombre
Couvre sans étreindre son cœur.

Mon esprit ressemble à cette île,
Et mon sort à cet océan ;
Et je suis l'habitant tranquille
De la foudre et de l'ouragan.

Je suis le proscrit qui se voile,
Qui songe, et chante, loin du bruit,
Avec la chouette et l'étoile,
La sombre chanson de la nuit.

[...]

On pourrait donner bien d'autres exemples : par exemple « Écoutez. Je suis Jean » dans *Les Contemplations* ; ou « Je suis Pan » dans *La Légende des siècles*.

Dans tous les cas, le « je » passe par une série d'avatars, déployés selon un jeu figural extrêmement large. Mais la diffraction du sujet lyrique en figures multiples est contrebalancée par un « hugocentrisme » très fort, que manifeste assez bien cette inscription que Victor Hugo a portée sur l'un de ses manuscrits : « Ego-Hugo ». Le nom de Hugo condense ainsi à lui seul tous les « avatars » possibles du sujet lyrique. En témoigne le poème « Ce siècle avait deux ans » (1831), dans *Les Feuilles d'automne* : il commence comme un poème autobiographique (1802 est l'année de naissance de Victor Hugo), et il devient peu à peu le poème d'une âme, qui se fait l'écho amplifié de la Création tout entière :

Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore
Mît au centre de tout comme un écho sonore

Chez Victor Hugo, La subjectivité lyrique est conçue comme une amplification de l'identité personnelle, qui s'élargit, mais, pour ainsi dire, ne rompt pas. La voix lyrique reste arrimée à une forte identité personnelle : Ego-Hugo.

2. Rimbaud : « je est un autre »

Il en va tout autrement des avatars du « je » lyrique chez Rimbaud.

On retrouve notre tour grammatical et rhétorique dans le poème « Enfance » dans les *Illuminations* :

Enfance

Je suis le saint, en prière sur la terrasse, — comme les bêtes pacifiques paissent jusqu'à la mer de Palestine.

Je suis le savant au fauteuil sombre. Les branches et la pluie se jettent à la croisée de la bibliothèque.

Je suis le piéton de la grand'route par les bois nains ; la rumeur des écluses couvre mes pas. Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant.

Je serais bien l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet suivant l'allée dont le front touche le ciel.

Les sentiers sont âpres. Les monticules se couvrent de genêts. L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin ! Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant.

1. Moments du lyrisme (Hugo, Nerval, Rimbaud)

Héritée du Romantisme, la notion de "sujet lyrique"³ oscille tout au long du XIX^{ème} siècle entre deux théories contradictoires : l'une qui définit le "Je" lyrique par la subjectivité, - l'autre, au contraire, par une forme d'altérité à soi ou d'impersonnalité, - qui situe en tout cas le sujet poétique bien au-delà des limites de la subjectivité individuelle.

Cette oscillation - dont la non-résolution est en vérité constitutive du dire lyrique - pourrait être représentée, dans le siècle, par l'opposition (logique plus que chronologique) de Hegel et de Nietzsche.

Hegel, on le sait⁴, reprend, en l'infléchissant dans un sens qui est le sien, la triade générique héritée de l'idéalisme allemand et du Romantisme de Téné : entre le genre épique, conçu comme l'expression première de « la conscience naïve d'un peuple », et le genre dramatique qui associe "le déroulement objectif" de l'action au « jaillissement des événements de l'intériorité individuelle " et se présente par là comme la synthèse de l'épique et du lyrique, le genre lyrique apparaît « lorsque le moi individuel s'est séparé du tout substantiel de la nation », et son contenu englobe toutes les manifestations, dans leur plus grande étendue, de la « subjectivité " :

Ce qui forme le contenu de la poésie lyrique, ce n'est pas le déroulement d'une action objective s'élargissant jusqu'aux limites du monde, dans toute sa richesse, mais le sujet individuel et, par conséquent, les situations et les objets particuliers, ainsi que la manière dont l'âme, avec ses jugements subjectifs, ses joies, ses admirations, ses douleurs et ses sensations, prend conscience d'elle-même au sein de ce contenu.⁵

On remarquera que, selon cette conception du lyrisme, la notion de « sujet lyrique " contient la subjectivité empirique, concrètement déterminée comme étant celle de l'auteur : en témoigne d'ailleurs, par exemple, l'importance dans la poésie lyrique des dates et des lieux qui font très essentiellement du poème lyrique un « poème de circonstance ", dont la voix est une voix incarnée, et dont l'instance d'énonciation inscrit le sujet lyrique dans le voisinage (même problématique) du « Je " autobiographique. Mme de Staël, qui se fait l'écho en 1813 des thèmes principaux du Romantisme de Téné, est très claire sur ce point : « La poésie lyrique s'exprime au nom de l'auteur même "; et, contrairement à la poésie épique ou dramatique, « ce n'est plus dans un personnage que [l'auteur] se transporte, c'est en lui-même qu'il trouve les divers mouvements dont il est animé "⁶. Ajoutons que, selon cette perspective, la poétique du genre lyrique implique une éthique particulière, - une *poéthique* dirait Michel Deguy : entre l'auteur et le lecteur une sorte de *pacte lyrique* existe, censé garantir la *sincérité* ou l'*authenticité* de la parole.

Au contraire, Nietzsche rejette radicalement l'idée que la subjectivité puisse constituer le principe de l'art, et c'est clairement sur des bases anti-hégéliennes qu'il construit sa propre théorie

³Sur l'histoire et le contenu de la notion de "Sujet lyrique", on se reportera plus particulièrement à Dominique Combe, "La référence dédoublée", in *Figures du sujet lyrique* (sous la direction de Dominique Rabaté), PUF, "Perspectives littéraires", 1996.

⁴Sur la triade "Épique / Lyrique / Dramatique", voir Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.

⁵Hegel, *Esthétique*, traduction S. Jankélévitch, Flammarion, coll. "Champs", vol. IV, 1979, p.177.

⁶*De l'Allemagne*, I, Garnier-Flamarion, 1968, p.206.

du lyrisme. L'artiste véritable est celui qui « a triomphé du subjectif »; et si le poète lyrique - représenté par la figure d'Archiloque au chapitre V de *La Naissance de la Tragédie* - est bien encore celui qui dit « je », le « Je » poétique est cette fois musicalement délivré de l'identité : il procède de l'ivresse dionysiaque, et, par opposition à l'artiste apollinien de la représentation, il s'énonce dans une forme de dépossession qui l'ouvre aux « abîmes de l'être ». Nietzsche pose ainsi la thèse d'un « Moi lyrique » différent de « l'homme empirique réel », et opposé au principe apollinien de l'individuation; accordé à « l'un originaire », traversé par les forces cosmiques de l'universel, le « Je » transpersonnel qui s'énonce par la bouche du poète « fête », écrit Nietzsche, sa délivrance dans l'apparence ». Si Nietzsche reconnaîtra dans *Les Fleurs du Mal* un exemple de ce lyrisme impersonnel ou transpersonnel⁷, on peut, *mutatis mutandis*, en reconnaître les principes dans les derniers vers de la « Pythie » de Paul Valéry, - dont la voix, en accédant à l'expression poétique,

[...]se connaît quand elle sonne
N'être plus la voix de personne
Tant que des ondes et des bois!⁸

Le recueil des *Chimères* de Nerval, situé à la charnière du siècle, se situe également à la charnière de ces deux théories du lyrisme; et le premier sonnet, « El Desdichado », rend sensible, plus qu'aucun autre poème sans doute, l'oscillation dans laquelle est prise la définition du sujet lyrique, - entre biographie et mythographie, - entre figuration et littéralité, - comme entre « invention » et « ressouvenir » selon les termes mêmes de Nerval⁹. Le caractère exemplaire de ce sonnet résulte de ce que « El Desdichado » n'est pas simplement un poème lyrique, il est encore, pourrait-on dire, un poème *du* lyrisme, - en ceci qu'il interroge, en abyme, le statut de l'instance subjective qui préside à sa propre énonciation.

L'ambiguïté de cette instance est déjà tout entière contenue dans sa formulation initiale, constituée d'un « Je suis » suivi d'une série de métaphores attributives - « Le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé [...] », qui, au lieu d'identifier le sujet, semble plutôt l'altérer ou le dépersonnaliser.

Modulé sur « la lyre d'Orphée », - donc rapporté à une tradition poétique immémoriale, qui précède et excède la plainte individuelle -, ce tour grammatical et rhétorique éveille dans la mémoire du lecteur le souvenir d'autres formulations similaires. Pour notre part, nous voudrions rapprocher le « Je suis le ténébreux [...] » nervalien de telle formulation hugolienne de l'identité lyrique, comme par exemple le « Je suis oiseau » de poème « Ibo » (1853) des *Contemplations*, - ou encore de telle phrase de Rimbaud comme « Je suis le saint... » du poème « Enfance » des *Illuminations* (1873-1875), - sans oublier les métaphores « déssubjectivantes » des *spleens* baudelairiens - « Je suis un cimetière abhorré de la lune [...] » -, qui deviendront dans la période symboliste des formulations stéréotypées de l'étrangeté constitutive du sujet lyrique¹⁰. Dans tous les cas, la proximité grammaticale et rhétorique de ces formulations du « Je » poétique servira à

⁷Sur Nietzsche et Baudelaire, voir en particulier Jacques Le Rider, *Nietzsche en France. De la fin du XIX^e siècle au temps présent*, PUF, coll. "Perspectives germaniques", 1999.

⁸Paul Valéry, *Poésies*, Poésie / Gallimard, p.82.

⁹Préface aux *Filles du Feu*, "A Alexandre Dumas", NPI III, p.451 : "Inventer au fond c'est se ressouvenir". L'abréviation NPI renvoie à la nouvelle édition de "La Pléiade", *Gérard de Nerval. Œuvres complètes*, publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989-1993, 3 vol.

¹⁰Le tour baudelairien "Mon âme est un tombeau [...]" ("La cloche fêlée") sert de motif à de nombreuses "variations" dans la période symboliste. On peut songer à Albert Samain : "Mon âme est une infante en robe de parade" (*Au Jardin de l'Infante*); ou encore à Jean Moréas dans les *Syrtes* (1883-1884), où la reprise du modèle baudelairien instaure manifestement un stéréotype de l'écriture "décadente" :

Mon cœur est un cercueil vide dans une tombe;
Mon âme est un manoir hanté par les corbeaux.
- Ton cœur est un jardin plein des lys les plus beaux;
Ton âme est blanche ainsi que la blanche colombe ... ("Conte d'amour").

faire entendre des différences; et ces variations sur le « Je suis [...] » lyrique dessineront ensemble les « moments » d'une histoire, où se joue la crise de la subjectivité romantique.

« Je suis oiseau » écrit donc Hugo, presque au moment où paraissent les *Chimères* :
Âme à l'abîme habituée
Dès le berceau
Je n'ai pas peur de la nuée;
Je suis oiseau.

Je suis oiseau comme cet être
Qu'Amos rêvait
Que saint Marc voyait apparaître
A son chevet,

Qui mêlait sur sa tête fière,
Dans les rayons,
L'aile de l'aigle à la crinière
Des grands lions.

J'ai des ailes. J'aspire au faîte;
Mon vol est sûr;
J'ai des ailes pour la tempête
Et pour l'azur.

On pourrait citer également le poème « A celle qui est voilée » (1854) des *Contemplations*, où les métaphores attributives identifient cette fois le sujet à « l'algue des flots sans nombre », aux oiseaux des mers, ou au "proscrit" :

Je suis l'algue des flots sans nombre,
Le captif du destin vainqueur;
Je suis celui que toute l'ombre
Couvre sans êtreindre son cœur.

Mon esprit ressemble à cette île,
Et mon sort à cet océan;
Et je suis l'habitant tranquille
De la foudre et de l'ouragan.

Je suis le proscrit qui se voile,
Qui songe, et chante, loin du bruit,
Avec la chouette et l'étoile,
La sombre chanson de la nuit.

Si ces divers avatars du "Je" lyrique - auquel on pourrait ajouter par exemple le "Écoutez. Je suis Jean" des *Contemplations* ou le "Je suis Pan" de la *Légende des Siècles* - ouvrent dans l'identité la possibilité d'un *jeu* figural extrêmement large, celui-ci n'entame cependant pas l'unité de la subjectivité. La critique hugolienne a sans doute reconnu, à l'œuvre dans le lyrisme hugolien, les formes d'un "je éclaté"¹¹; mais la "diffraction" du sujet lyrique est contrebalancée par un "hugocentrisme" également très fort¹², - que caractérise assez bien un titre manuscrit d'un poème de *Toute la lyre* : "Ego-Hugo". Retenons plus particulièrement un point qui éclairera par différence

¹¹Voir Pierre Albouy, "Hugo ou le Je éclaté", *Romantisme*, janvier 1971, article repris dans *Mythographies*, Corti, 1976, p.66-81.

¹²Voir Yves Vadé, "Hugocentrisme et diffraction du sujet", in *Le Sujet lyrique en question*, Textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, *Modernités 8*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p.85-100.

le morcellement du "Je" nervalien : il n'y a pas, chez Victor Hugo, de solution de continuité entre les biographèmes qui entrent dans la composition de l'énonciation lyrique, et une mythographie qui confère au "Je" un élargissement figural considérable, jusqu'à égaler la voix poétique à une voix prophétique, ou jusqu'à faire de celle-ci un écho de la Création tout entière. Un exemple clair est donné par le poème "Ce siècle avait deux ans" (1830), qui passe, sans rupture, des références biographiques les plus immédiates (1802, Besançon, un sang "breton et lorrain à la fois"...), à une figuration du sujet poétique faisant de celui-ci un "écho sonore" de l'univers ("Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore // Mit au centre de tout comme un écho sonore"). La subjectivité lyrique est ainsi conçue comme une amplification de l'identité personnelle, qui s'élargit, mais, pour ainsi dire, ne rompt pas.

A l'autre bord de notre jeu de comparaisons, tout autre apparaît le "Je" rimbaldien; et la différence est d'autant plus sensible que le tour grammatical et rhétorique ("Je suis" suivi d'une métaphore attributive) reste souvent le même, - ainsi dans le poème "Enfance" des *Illuminations* :

Je suis le saint, en prière sur la terrasse, - comme les bêtes pacifiques paissent jusqu'à la mer de Palestine.

Je suis le savant au fauteuil sombre. Les branches et la pluie se jettent à la croisée de la bibliothèque.

Je suis le piéton de la grand'route par les bois nains; la rumeur des écluses couvre mes pas. Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant.

Je serais bien l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet suivant l'allée dont le front touche le ciel.

Les sentiers sont âpres. Les monticules se couvrent de genêts. L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin ! Ce ne peut-être que la fin du monde, en avançant.

Le prédicat, au lieu d'identifier le "Je", semble ici plutôt l'altérer; et cette étrangeté à soi du sujet poétique est accusée par le fait que le verbe "être", d'abord au présent de l'indicatif, passe au conditionnel ("Je serais bien") au moment précis où le prédicat, au contraire, se rapproche de la réalité biographique ("l'enfant abandonné"), - comme si "l'enfant abandonné" de la réalité biographique ne pouvait jamais coïncider avec lui-même, et comme si, en retour, cette impossible coïncidence obligeait le "Je" à *se parer* d'identités *imaginaires* ("saint", "savant" ou "piéton de la grand'route" ou "petit valet suivant l'allée"), éprouvées *réellement* avec la certitude de l'hallucination ("Je suis"). La suite du texte, en effaçant toute marque d'énonciation personnelle - à l'exception de l'exclamation : "Que les oiseaux et les sources sont loin !", qui dit la disparition de toute une thématique lyrique en même temps que sa rémanence dans la nostalgie d'une oralité perdue -, semble témoigner de l'avènement de cette "poésie objective" que Rimbaud appelait de ses vœux dans les "Lettres du Voyant" (1871), et qu'il opposait alors à la "poésie subjective", jugée "horriblement fadasse". Dans le contexte des "Lettres du Voyant" (si imprégnées qu'elles soient par ailleurs de Romantisme¹³), la formule "Je est un autre" témoigne d'une crise de la subjectivité romantique, et prélude à l'expérimentation d'une pratique poétique qui radicalise l'altérité à soi de l'identité lyrique : il s'agit pour le "Je" de l'ancien *cogito* de devenir *autre*, - autant par le "dérèglement de tous les sens", que par l'inversion de l'ordre du rapport entre le "Je" et le

¹³Dans la généalogie de la "voyance" que dresse la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, Rimbaud lui-même se réfère aux premiers romantiques et à Victor Hugo (jugé capable de "voyance" quoique "trop cabochard"). Par ailleurs, Michel Collot a suggéré un rapprochement entre la formule de Rimbaud et telle phrase de *L'Homme qui rit*, que Rimbaud a pu lire : "C'était bien à lui-même qu'on parlait, mais lui-même était autre" (*L'Homme qui rit*, coll. "Garnier Flammarion", t.II, p. 142); voir Michel Collot, "Le sujet lyrique hors de soi", dans *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, PUF, coll. "Perspectives littéraires", 1996.

texte : le "Je" n'est plus à la source du poème, lui insufflant son souffle propre; il est plutôt produit par lui, et apparaît comme l'effet, non la cause, d'un *jeu* textuel, où les mots, dira Mallarmé, "prennent l'initiative". Désarrimé des "anciens parapets" de la subjectivité, le "Je" est "objectivé" sur la scène du texte; et là, "désoriginé" en quelque sorte, il se découvre "autre", quand le poème, en son espace propre, atteste de lui une dimension qui demeurerait inaccessible à la simple introspection romantique. Rimbaud dira, on le sait, à la fois les chances et les périls d'une telle "alchimie du verbe" : espérée comme un "dégagement", elle sera finalement rejetée - non sans ambiguïté - comme une "folie".

Entre le vers "Je suis oiseau" de Victor Hugo, et la phrase "Je suis le saint [...]" de Rimbaud, la formule nervalienne "Je suis le Ténébreux" trouve maintenant sa place en même temps que sa signification historique, à la croisée du Romantisme et de la modernité.

Comme Hugo, Nerval incorpore à sa mythologie personnelle des références manifestement biographiques; et par exemple les souvenirs du voyage en Italie, transposés dans les poèmes des *Chimères*, témoignent d'une sorte de noyau irréductible de réalité, encrypté dans le texte : qu'il s'agisse de la mer d'Italie ou du Pausilippe, d'un citron mordu ou de telle fleur aimée, - nul doute que ces références, même cryptées, constituent comme la pointe la plus aiguë du lyrisme, où les mots conservent en eux la trace d'une relation vive au monde. Comme chez Hugo, ces "biographèmes" sont repris dans une mythographie particulièrement active; mais, chez Nerval, celle-ci devient vite délirante, et le poème conduit à une sorte d'*affolement* des références mythologiques, où le "je" finalement *s'étoile* : à la fois prince d'Aquitaine, Orphée, Amour ou Phébus, Lusignan ou Biron, "le déshérité" se cherche à travers des correspondants métaphoriques empruntés à des mythologies ou des ensembles symboliques à la fois hétérogènes et hétéroclites, renvoyant indifféremment à l'Antiquité, à l'époque médiévale, aux romans de chevalerie, quand ils ne convoquent pas le Tarot ou telles autres sources occultistes. Alors que le "Je" hugolien se plaçait au centre de ses figures et en unifiait le *jeu* propre, il semble au contraire que le procès figural dans lequel est pris le "Je" nervalien pulvérise l'unité du sujet.

Pour autant, le "Je" nervalien n'atteint pas à la dépersonnalisation qui caractérise davantage le "Je" rimbaldien. Sans doute a-t-on souvent rapproché la formule "Je est un autre" des "Lettres du Voyant" de celle que Nerval a inscrite au bas d'un portrait de lui fait par Eugène Gervais : "Je suis l'autre". Mais la différence est plus importante que la ressemblance, et elle a bien été décrite par Jean-Pierre Richard : là où "Je est un autre" de Rimbaud ouvre l'identité à l'altérité selon un geste de libération, qui "dégage" le "Je" poétique de la subjectivité empirique, le "Je suis l'autre" de Nerval dit au contraire un enfermement de l'identité dans le cercle du *même* indéfiniment redoublé :

Nerval, écrit Jean-Pierre Richard, ne sort pas [...] de la poésie subjective. Son "Je" reste le lieu d'une intimité déchirée, d'un débat sans issue. L'autre est là voisin, familial, personnel en même temps qu'innombrable : ce n'est pas *un* autre, c'est *l'autre*, le trop connu, lui-même. Il vit à la première personne, uni au "Je" par la soudure d'une indéfaisable et vertigineuse identité¹⁴.

A l'inverse donc des métaphores rimbaldiennes à travers lesquelles le "Je" s'altère et "se dégage" de l'identité personnelle, le Prince d'Aquitaine, Lusignan ou Biron, Amour ou Phébus, - et jusqu'à Alaric, Attila, Abdel-Kader, Charlemagne, Napoléon, et tant d'autres -, renvoient encore au "Je" et appartiennent encore au cercle de "la poésie subjective". On ajoutera que cette persistance, au sein même d'un processus figural particulièrement intense, d'une référence *inaliénable* à l'identité subjective interdit que l'on fasse procéder les sonnets des *Chimères* d'un simple jeu d'écriture, - même si cet aspect particulièrement "moderne" des "sonnets

¹⁴Jean-Pierre Richard, *Poésie et Profondeur*, 1955, Seuil, coll. Points, 1976, p.61.

supernaturalistes" a été souligné par les jeux oulipiens auxquels se sont prêtés les poèmes de Nerval¹⁵.

Entre Hugo et Rimbaud, le "moment" du lyrisme nervalien apparaît dans son ambiguïté constitutive : le sujet lyrique y est à la fois encore "personnel", et cependant déjà engagé dans un "jeu" d'écriture qui le soustrait à la subjectivité empirique.

Nerval lui-même a d'ailleurs pris conscience de l'ambivalence de l'identité poétique que ses textes mettent en jeu. Il en fait la théorie dans la lettre à Alexandre Dumas qui sert de Préface aux *Filles du feu*. Il s'agit pour Nerval, on s'en souvient, de répondre aux bruits que Dumas a fait courir sur sa santé mentale en publiant le poème "El Desdichado" présenté aux lecteurs du *Mousquetaire* comme la preuve manifeste d'une imagination trop vagabonde. La réponse de Nerval consiste d'abord en une simple esquivé ironique : elle tente de déplacer sur le *jeu* littéraire ce que l'on impute au "Je" de la subjectivité empirique, en faisant de la "folie" la conséquence de "l'entraînement du récit" qui conduit l'auteur à "s'incarner dans le héros de son imagination". Très vite cependant, l'ironie le cède à une perception plus tragique de la création littéraire : Nerval ne peut pas ne pas prendre au sérieux ce "jeu" d'identifications; en se projetant dans ses propres fictions, c'est à la poursuite de lui-même qu'il s'engage, croyant pouvoir ressaisir dans ses propres inventions "la série de toutes ses existences antérieures" :

Du moment que j'avais cru saisir la série de toutes mes existences antérieures, il ne m'en coûtait plus d'avoir été prince, roi, mage, génie et même Dieu, la chaîne était brisée et marquait les heures pour des minutes. Ce serait le songe de Scipion, la vision du Tasse, ou *La Divine Comédie* du Dante, si j'étais parvenu à concentrer mes souvenirs en un chef-d'œuvre.¹⁶

Sous ce que l'on pourrait appeler le "complexe de Brisacier", Nerval définit bien le double mouvement qui préside chez lui à la création littéraire : d'un côté une fictionalisation du propre, de l'autre une appropriation de la fiction. C'est bien ce double mouvement - sensible encore dans le rêve "où le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence", écrit Nerval¹⁷ - que nous avons entendu dans le "Je suis [...]" d'"El Desdichado" : de part et d'autre de la copule, le "Je" et son *double*, - sans autre distance que le *leurre* des images.

2. Du désir lyrique

Comparé aux formulations hugoliennes ("Je suis oiseau [...]") ou rimbaldiennes ("Je suis le saint [...]"), le "Je suis [...]" nervalien résonne singulièrement dans l'histoire du lyrisme. Cette singularité, par delà le moment historique qui lui est propre au croisement du Romantisme et de la modernité, apparaît mieux rapportée à la question du désir que la parole lyrique met en jeu. C'est cette question que nous voudrions poser maintenant, en situant notre réflexion dans le

¹⁵Raymond Queneau a soumis "El Desdichado" à une translation lexicale en (S + 7), qui, par remplacement de chacun des substantifs du poème par celui qui se trouve en septième position après lui dans le *Petit Larousse Illustré*, a donné le texte suivant :

Je suis le tensoriel, le vieux, l'inconsommé,
Le printemps d'Arabie à la tombe abonnie,
Ma simple étoile est morte et mon lynx consterné
Pose le solen noué de la mélanénie

Voir aussi Jean Tardieu, *Le Professeur Froepfel*, III. *Œuvres pédagogiques*, "Devoirs de poésie" :

Vous êtes le Ténébreux. Vous êtes veuf et vous avez besoin d'être consolé.

Vous êtes d'ailleurs le Prince d'Aquitaine et votre Tour vient d'être abolie.

Vous considérez mélancoliquement votre sort. Vous demandez qu'on vous rende le Pausilippe et, si possible, la mer d'Italie avec une fleur et une treille qui vous plaisaient beaucoup.

¹⁶Préface aux *Filles du Feu*, "A Alexandre Dumas", NPI III, p.450 et p.451.

¹⁷*Aurélia*, NPI III, p.695.

champ ouvert par le livre de Martine Broda, *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse* (1997)¹⁸.

Pour Martine Broda, le lyrisme ne pose pas tant la question du sujet que celle de son désir. Tournée vers l'autre, la parole lyrique, désirante, est fondamentalement invoquante et "tutoyante"; mais son destinataire - celui de l'adresse ou de l'*offrande lyrique* - la confronte en réalité à une altérité radicale : celle de l'*Autre* auquel le Je est lié dans la parole par *relation d'inconnu*¹⁹; celle aussi de *la Chose*, antérieure à tout processus de symbolisation, et en deçà de tout *objet* déterminé.

Peu de poèmes font entendre aussi bien qu'"El Desdichado" ce "Tu" auquel s'en remet le "Je"²⁰; et, de "la nuit du tombeau" à la victoire finale d'Orphée, le mouvement du poème peut se lire comme la genèse d'un désir, - où le sujet et l'objet, d'abord l'un l'autre confondus dans une relation purement spéculaire, sont finalement l'un l'autre réunis dans la distance du chant poétique.

Du côté du sujet, le "Je" passe par trois phases successives, clairement repérables dans la structure du sonnet : d'abord un "Je suis [...]" suivi d'attributs aux connotations négatives ("Le Ténébreux - le veuf - l'inconsolé // Le prince d'Aquitaine [...]"); puis un "Suis-je...?" qui, à la *volta* du sonnet, retourne en interrogation l'affirmation initiale et est cette fois suivi d'attributs aux connotations positives ("Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron?"); mais cette interrogation est finalement dépassée au profit de l'affirmation, dans les deux derniers vers isolés à la pointe du sonnet, d'une identification du "Je" à la figure mythique d'Orphée, emblématique du lyrisme. Cette genèse du "Je" dans le poème recouvre différentes phases de la genèse du sujet dont rend compte la psychanalyse : aux identités *imaginaires* dont se pare le "Je" halluciné du début du poème, succède d'abord une forme de conscience qui permet au sujet de se démarquer, sur le mode de l'interrogation, du *leurre* des images; et cette conscience du leurre permet finalement l'identification *symbolique* du sujet à Orphée ainsi que son inscription dans une lignée (celle de la

¹⁸Martine

Broda, *L'Amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Corti, coll. "En lisant en écrivant", 1997.

¹⁹Guy Rosolato, *Le Relation d'inconnu*, Gallimard, coll. "Connaissance de l'inconscient", 1978.

²⁰Le destinataire de la parole et du désir lyriques mériterait une étude. Et, sur ce point encore, la comparaison des diverses formes de l'invocation lyrique pourrait, par différence, éclairer la singularité du lyrisme nervalien. On se reportera à une étude très suggestive de Philippe Marty, "La poésie et les noms", dans *Aspects du lyrisme du XVII^e au XIX^e siècle*, Ronsard, Rousseau, Nerval, Publications de la faculté des Lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1998, Actes du colloque organisé par M.-H. Cotoni, J. Rieu et J.M. Seillan, Nice, 5 et 6 décembre 1997. Philippe Marty y compare deux formulations de l'invocation lyrique, grammaticalement et rhétoriquement très proches, alors qu'elles sont poétiquement très dissemblables : d'un côté "Je pense à toi, Myrtho..." du sonnet "Myrtho" de Nerval; de l'autre "Andromaque, je pense à vous..." du poème "Le Cygne" de Baudelaire. On notera que, dans les deux cas, l'invocation, en faisant porter l'accent du vers sur le destinataire, invite à penser le lyrisme non plus comme un "Je suis..." mais comme un "Je pense à...", qui situe l'identité lyrique dans le rapport à une altérité essentielle. Mais les modes de ce "*penser à...*" signifient de diverses façons chez Baudelaire et chez Nerval. Chez Baudelaire, "Andromaque, je pense à vous..." induit, à partir de la reconnaissance d'une véritable altérité, un ample mouvement d'empathie qui conduit le sujet à reconnaître dans son propre exil parisien la souffrance, irréductible, de tous ceux-ci que l'histoire a meurtris : Andromaque, "la négresse amaigrie et phtisique", les "matelots oubliés dans une île", les "captifs", les "vaincus", "bien d'autres encore"... On a souvent remarqué la fin pensive et suspensive du poème, qui maintient béante, dans le procès de la mémoire et du texte, la place d'une perte que rien ne peut venir combler. Au contraire le "*penser à*" dans le poème de Nerval induit entre le "Je" et le "toi" une relation purement spéculaire, et la figure de Myrtho est tout entière composée par un jeu de projections qui renvoient indéfiniment le sujet à lui-même. Un indice fait apparaître la différence : à l'ouverture qu'induit le "Je pense à vous..." baudelairien, indéfiniment reconduit à la fin du texte, s'oppose la parfaite clôture du poème de Nerval, qui, du titre, "Myrtho", au dernier vers, "Le pâle Hortensia s'unit au Myrthe vert !", referme le cercle du nom de "Myrtho", - à la fois "Myrthe" par sa première syllabe et "Hortensia" par sa dernière. Le "*Je pense à vous*" baudelairien comporte "l'infini", alors que le "Je pense à toi..." nervalien crée un effet de "totalité", selon une distinction empruntée à Emmanuel Lévinas. La différence entre ces deux modes lyriques du "penser à..." pourrait encore se dire en termes lacaniens : le "Je pense à vous..." baudelairien instaure entre le sujet et l'objet un lien symbolique, qui permet la reconnaissance de la perte; au contraire, le "Toi" nervalien, composé en miroir du "Je", se déploie dans un registre qui est celui de l'Imaginaire, - et la circularité du texte témoigne d'une forclusion de la perte par laquelle le poème tente d'opposer son "charme" propre aux forces de dispersion de l'histoire.

tradition lyrique) qui le déborde. Ce changement de statut du "Je" tout au long des 14 vers du sonnet est souligné par le changement des temps verbaux : au présent qui domine dans les dix premiers vers, succède un passé – qui signale la mise à distance qu'opère après coup le *récit* sur les événements :

J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène...
Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron [...]

Tout se passe comme si le "Je" en accédant au statut d'Orphée acquerrait le pouvoir de raconter son histoire (les deux crises de folie dans la biographie de Nerval ?) en la *transposant* dans une fable symbolique (elle-même élaborée sur la trame de la descente aux Enfers d'Orphée). Ce pouvoir de transposition - qui marque l'entrée du sujet dans l'ordre Symbolique - s'accomplit cependant au prix d'une perte, dont Julia Kristeva, que nous suivons ici²¹, a bien repéré l'indice textuel : le "mon luth" du vers 3 - "Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé [...]" - s'est changé en "la lyre" au vers 13, - l'article défini ("*la* lyre"), par opposition à l'adjectif possessif ("*mon* luth"), conférant au chant lyrique une forme d'impersonnalité, ou d'universalité, qui situe le chant du "Je", non plus dans le cercle personnel de la plainte mélancolique, mais dans la tradition culturelle et collective du Lyrisme : sur "la lyre d'Orphée", le "Je" se déprend de sa propre plainte, ou du moins il instaure entre lui-même et l'objet de sa plainte cette distance qui permet le chant, - et rend possible une "victoire" *symbolique* sur la mort et les enfers de la mélancolie.

L'émergence progressive du sujet lyrique s'accompagne d'une élaboration, elle-même progressive, de l'objet du désir lyrique. Celui-ci est d'abord désigné par un "toi", qui porte tout l'accent du vers 5 et semble mettre à nu le geste de l'adresse lyrique :

Dans la nuit du tombeau, **toi** qui m'as consolé

Ce "toi", qui n'a pas alors de contenu déterminé, se précise d'abord en inversant en miroir les attributs négatifs du "Je" : à l'univers ténébreux, minéral et stellaire du premier quatrain, il oppose, spéculairement, dans le second quatrain, un univers lumineux, végétal et marin. La "consolation" dont il est alors question est ainsi placée sous le sceau de l'imaginaire, dont on sait la prégnance dans l'univers nervalien²². Toutefois, le "toi" du vers 5 acquiert aussi, très progressivement des déterminations symboliques : d'abord jailli, par simple découpe dans le signifiant, de "l'étoile morte" du vers 3 - "Ma seule **étoile** est morte" -, il est pris d'abord dans jeu de désignations métonymiques qui l'associent en particulier à la "fleur" au vers 7 ("Rends-moi // La *fleur* qui plaisait tant à mon cœur désolé"); celle-ci, qui semble magiquement réparer la perte de "l'étoile", se précise en un "pampre" et une "rose" au vers 8, avant que la "rose" ainsi obtenue ne laisse place, par anagramme, à une "Sainte Rosalie" ("Et la treille ou la pampre à la **rose s'allie**")²³, elle-même liée aux souvenirs d'Italie²⁴, que réélaborera le récit d'*Octavie*. Dans le sizain, c'est davantage la processus métaphorique qui domine : le "toi" du vers 5 devient alors "reine" ("Mon front est rouge encore du baiser de la reine"), puis "syrène" ("J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène..."), enfin "sainte" ou "fée" au dernier vers ("Les soupirs de la sainte et les cris de la fée").

En même temps donc que le "Je" acquiert le statut de sujet chantant, le "toi", d'abord sans nom ni contenu déterminés, est progressivement élaboré en objet à la fois érotique et poétique. Entre le "Je" et le "Tu", une distance s'instaure, qui borde et contient la folie en permettant à la fois le désir et le chant.

²¹Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, 1987.

²²Voir Michel Collot, *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, PUF, coll. "Le texte rêve", 1992; et Jean-Nicolas Illouz, *Nerval, le "rêveur en prose". Imaginaire et écriture*, PUF, coll. "Ecrivains", 1997.

²³Rappelons que, sur le "manuscrit Eluard" du sonnet "Artémis", on peut lire en note de "la Sainte de l'abîme", le nom de "Rosalie". Celle-ci a déjà été évoquée par Nerval dans *Octavie* en particulier.

²⁴Sur le "manuscrit Eluard" du "Destin", Nerval a écrit, en note du vers 8, "Jardin du Vatican".

Toutefois, l'incessante métamorphose des désignations figurales de l'objet aimé - *tour à tour* "étoile" ou "fleur", "reine" ou "sirène", "sainte" ou "fée" - ainsi que l'ambivalence fondamentale de son contenu (la "rougeur", les "soupirs" et les "cris"), indiquent aussi la précarité du processus de symbolisation dans la relation lyrique que tente le poème, et la présence, encore à vif, de la Chose sous la multiplicité de ses désignations figurales. Cette défaillance de la symbolisation est une des caractéristiques majeures de l'imaginaire nervalien, qu'attestent d'autres éléments remarquables de l'œuvre, - que l'on songe, par exemple, à la labilité des prénoms féminins, ou aux incessantes métamorphoses dans lesquelles sont prises les figures du rêve. Elle est en tout cas aussi sensible dans une certaine qualité d'écriture, qui se traduit dans le poème par une activité *sémiotique* particulièrement intense, qui implique une poétique spécifique, - dont "El Desdichado" retrace la genèse.

3. Le Tombeau et la voix

Jean-Nicolas Illouz
Université Paris 8