



HAL
open science

**“ Ils sont autrui ” : moi romantique et conscience
poético-socio-politique**

Aurélie Foglia Loiseleur

► **To cite this version:**

Aurélie Foglia Loiseleur. “ Ils sont autrui ” : moi romantique et conscience poético-socio-politique.
Revue d’histoire littéraire de la France, 2019, 4. hal-03957696

HAL Id: hal-03957696

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03957696>

Submitted on 26 Jan 2023

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.

« Ils sont autrui : moi romantique et conscience poético-socio-politique », *Poétique, Poésie et éthique (XVIe-XXIe siècles)*, colloque organisé les 22 et 23 novembre 2018 à l'Université Paris-Sorbonne par Alain Génétiot, actes à paraître dans le n°4-2019 de la *RHLF*.

« Ils sont autrui » : moi romantique et conscience poético-socio-politique

« La poésie est : vivre » écrit Tristan Corbière dans « Un jeune qui s'en va », poème clinique des *Amours jaunes*. Cette formule lapidaire pourrait résumer le déplacement radical du genre auquel aura procédé le *mouvement* romantique : la poésie n'étant plus définie par l'usage compté du vers, ni sa visée, ni son éventuelle virtuosité, mais avant tout par sa charge existentielle brute, sans objet. Ce qui peut s'entendre en deux sens qui demeurent coprésents : d'une part la poésie se vit, elle est vécue, elle est même devenue la condition de tout vivable, parce qu'elle est le principe d'un rapport au monde, ou musicalement sa clef. D'autre part, la poésie vaut *pour* vivre, elle revendique une fonction viatique, une utilité en acte qui ne passe pas par les circuits mondains ni économiques.

Tel est le parti pris de la poésie au moment du premier romantisme français. Elle ne se croit pas commise au simple commentaire du monde, à son accompagnement pianoté autour : elle s'en charge. Par conséquent, elle se mêle de politique. La porte comme son inquiétude propre et se noue inextricablement à ses enjeux. Elle permet de dater une époque où le poète se dit personnellement responsable de l'homme. Plus profondément encore, elle donne le nouveau cadre dans lequel se déploie la simple possibilité d'être humain, de jouir de ses sensations, d'accéder à un langage. Permettant non seulement de vivre mais de se sentir vivant, dans l'intensification de la vie nue et de ses micro-événements. Cette poésie se fonde sur la sincérité : ceci est ma vie. Prenez et vivez-la tous. Elle est véridiction, c'est-à-dire que le chant lyrique, à ce stade, dépend fondamentalement d'un pacte éthique, qui rend secondaire la question du code esthétique et générique.

Jean Delabroy le souligne, quand il commente dans « La poésie à l'abandon » le cataclysme provoqué par Lamartine en 1820 dans le champ littéraire. « Les *Méditations* posent ce qui va devenir la nouvelle légitimité poétique : la réduction existentielle – la réduction de la poésie à l'existence même¹. » C'est en ce sens que les *Méditations* ont fait date ; elles ont su exprimer la surrrection d'un sujet, et à travers lui de tout sujet. Par conséquent la poésie, au moment où elle tend à s'identifier au lyrisme personnel, c'est-à-dire au début du dix-neuvième siècle, n'est plus un métier. « La poésie n'était pas mon métier », écrit Lamartine dans la préface des *Méditations*, en 1849. « Ce n'était pas un art ». Il va jusqu'à affirmer : « Je n'étais pas poète ». Qu'est-ce que cette poétique qui trouve

¹ Jean Delabroy, « La poésie à l'abandon », *Un Ange passe. Lamartine et le féminin*, sous la direction de Jean-Pierre Reynaud, Klincksieck, 1997, p. 30.

à se dire d'abord par la négative ? Une poésie déprise de la *technè*, de ses assignations esthétiques et sociales traditionnelles, qu'elles soient métriques ou idéologiques : une poésie qui soit la vie même, dans son surgissement et son risque, qui soit un « gémissement » ou un « cri » viscéral avant même d'être une parole, à savoir avant d'entrer dans l'ordre et les circulations policés du *logos*. Ce faisant, moins on est poète, plus on est poète. Le poète romantique est celui qui n'hésite pas à *sortir de la poésie* ; et par ce choix même de l'écart, à *sortir la poésie d'elle-même*. La révolution lyrique inaugurée par Lamartine tient avant tout à cela : à la façon dont il a su requalifier l'homme, donner de nouvelles cordes vibrantes à son cœur ; réinventer son corps de sorte qu'il soit tout entier l'instrument de sa propre musique, traversé par les souffles de la nature, touché par le contact d'autrui. Ainsi, la vie lyrique sera une façon de ne pas séparer la poésie et la vie.

La poésie ne se replie pas. Elle offre un « viatique pour l'improbable métier de vivre² », selon la belle formule de Jean-Claude Pinson. Elle propose un mode, voire un modèle d'existence. Poète à présent est celui qui se définit dans l'extériorité à tout art, à la maîtrise d'une quelconque technique, qui se soustrait à l'espace hypernormatif du genre et à ses codes hérités pour affirmer d'abord ce rapport direct à la vie que veut dire dorénavant la poésie, dans son urgence, dans son actualité. « Il faut imaginer, écrit Dominique Dupart, que le lyrisme n'est pas seulement une doctrine poétique, une nouvelle façon d'écrire de la poésie », « mais également une tentative pour habiter idéalement l'espace qui nous entoure, inséparable d'une critique des mœurs du temps présent, puisque, pour que ce lyrisme là soit possible, il faut tout simplement changer le monde³ ».

On s'explique mieux en effet que pour les poètes romantiques, cette vie, il faille la changer. Qu'elle ne se limite pas à la peine de cœur, aux affects mélancoliques, à la chute des feuilles ni aux grands frissons climatiques. Car cette vie ne peut être réduite à un seul domaine. Le chant est par nature expansif. Il s'étend au monde. Le poète, dans sa nature vibratile, est intimement requis par toute souffrance, et sa réceptivité est posée d'emblée comme une caisse de résonance : tout y trouve un écho, le vent, les sentiments, la grande souffrance muette du peuple écrasé par la machine économique. Agir, changer l'homme, la vie – mais comment ? Rappelons la façon dont Jean-Claude Pinson définit la « poéthique ». Dans la proposition forte que fait ce néologisme, un mot en cache un autre, l'inclut comme sa raison (la poésie comprend l'éthique et en retour elle est transformée par elle), et ce faisant déplace l'ancienne poétique sans h, absorbée par des soucis d'ordre rhétoriques et génériques, vers une poéthique qui ouvre le champ de la poésie au monde. « La poéthique s'interrogera donc sur la capacité de la poésie à influencer sur la teneur et le cours de l'existence », écrit Jean-Claude Pinson.

C'est pourquoi la poéthique se conçoit comme l'« invention de formes écrites qui ouvrent sur l'invention de formes de vie (*ethos*)⁴ ». On

² Jean-Claude Pinson, *Poéthique, une autothéorie*, Champ Vallon, 2013, p. 5.

³ Dominique Dupart, « *Le rouet est silencieux dans la vallée* : Lamartine, Flaubert, Proudhon et Marx », *Lamartine ou la vie lyrique*, sous la direction d'Aurélie Foglia et Laurent Zimmermann, *Textuel*, 2018, p. 67.

⁴ Jean-Claude Pinson, *Poéthique*, p. 91.

a vu que le geste du poète romantique a changé la définition même de la poésie : il congédie la poésie comme forme formelle pour en faire « une forme de vie », traduite non plus en « langue des dieux », mais dans une langue que potentiellement tout le monde peut entendre et parler. C'est le temps où le poème s'élargit, pour reprendre un titre de Jean-Christophe Bailly⁵. La « réduction existentielle » implique que la poésie soit la chose au monde la mieux partagée. Elle est ouverte à tout le monde, à ce que Jean-Claude Pinson appelle le « poétariat⁶ », tous les gens vivant dans le dénuement, et non seulement dans la privation matérielle, mais aussi dans le drame métaphysique d'être promis à la mort. La saillance de l'individu concerne bien évidemment le poète, mais aussi quiconque, dans son anonymat de lecteur ou d'écrivain.

Ceci est mon corps, dit Lamartine en substance dans la préface des *Méditations* : ceci est le nouvel instrument que je vous tends ouvertement par le geste de la poésie, c'est-à-dire « les fibres même du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature ». Cet instrument, tous vous l'avez. Il est accessible, gratuit, universel. Chacun devient *capable de poésie*. Cette caisse de résonance intime, élémentaire, elle est en tous, pour tous. Hugo pointe cette réversibilité, dans la préface des *Contemplations* : « Insensé qui crois que je ne suis pas toi ». Ce faisant, il incorpore les personnes grammaticales, en posant l'identité stricte *entre* le « je » et le « tu » qui superpose, en même temps qu'il confond les expériences, l'énonciation et son récepteur. Le statut de la première personne change : paradoxalement, le « je » se trouve extensible, échangeable et pluriel dans sa singularité même. L'indistinction fait loi : le « je » n'est légitime dans sa parole d'outre-tombe que parce qu'il parle au nom d'un « tu » ; il parle à la place, quel qu'il soit, de celui qui est tu. Cette potentialité poétique donne le signal démocratique d'un partage, qui est avant tout un « partage du sensible », comme l'a mis en valeur Jacques Rancière.

Une telle poésie a une valeur « éthopoïétique », comme le souligne avec force Jean-Claude Pinson, par sa capacité « à former *l'ethos*, le séjour d'un sujet ». Et cette valeur ne doit pas être considérée a priori comme une utopie, voire une marge dangereuse de la rêverie collective. En effet, les liens entre poésie et existence ont été trouvés. Lamartine les a appelés des « fibres » : c'est ce que sont devenues les anciennes cordes tendues de la lyre, ces boyaux retentissant sous le toucher. La Révolution française avait préparé cette mutation du sujet en orchestrant le soulèvement de l'individu, revendiquant, avec les droits politiques et civils, le droit inaliénable de sentir et d'exister, de se sentir exister. C'est pourquoi les voix des premiers romantiques français s'orientent vers ceux qui écoutent, qui pourront recevoir leurs paroles et être transformés par eux. Non pas seulement par tel ou tel message politique clair. Ou accessoirement. Ce qui compte avant tout, c'est qu'ils écrivent une poésie

⁵ Jean-Christophe Bailly, *L'Élargissement du poème*, Christian Bourgeois éditeur, 2015.

⁶ Jean-Claude Pinson, *Poétique*, *op. cit.*, p. 24. « Mais en même temps que sa désinence suggère les difficultés subies (précarité, pauvreté), le mot peut faire signe aussi vers des limites assumées, vers un sens revendiqué de la finitude écologique autant que métaphysique, s'il est vrai que la poésie, comme a pu le soutenir Sartre, est dans la littérature le genre le mieux à même de dire ce « guignon » qui, selon lui, fait le fond de toute condition humaine (de toute existence « dévalant » inéluctablement vers la mort.)

à vivre. Une poésie qui relie chacun à son récit destinal, et provoque par là une révolution intérieure, une nouvelle façon de sentir, de voir le monde et de se lier aux autres. Tout le monde a droit à la poésie signifie : tout le monde a droit à ses sensations, à son émotion, à son regard de contemplation, au retentissement de sa joie propre et de sa souffrance, dans un espace de respiration nouveau qui n'est ni celui d'une maîtrise des savoirs, ni celui des tâches écrasantes, ni de la répétition aliénante. Telle est l'idée obsédante, mantra romantique sans cesse décliné et repris : à nouveau sujet social et sensible, nouvelle politique d'écriture.

De même que la poésie devient potentiellement le fait de tous, la politique redevient, comme dans l'Antiquité, chose publique, mise en commun. Lamartine ou Hugo ont rendu éloquente l'intrication, dans leurs vies même, entre poésie et politique. Tout communique. Sans coupure. Lamartine commémore un idéal antique dans la préface des *Méditations* ou dans son *Voyage en Orient* : sur le modèle de Cicéron ou de César, il veut incarner l'« homme complet », capable à la fois de pensée et d'action, au lieu de n'être, sur le terrain politique, qu'un musicien amputé de ses mains.

« Orphée est courbé sur le monde » écrit Hugo dans son poème « Les Mages ». Telle est la fonction du poète, à ses yeux, autrement dit encore sa mission orphique, figurée dans cette posture mythique et comme figée hors du temps : non pas regarder en soi ni au loin ni river ses yeux au ciel, mais tenir le regard fixé sur le réel, en ce que le réel est ce qui désormais lui incombe. Voici un événement essentiel : le poète romantique est quelqu'un qui doit *répondre du monde*, et qui en a conscience. Il manifeste ce soin et ce souci qui le cassent et le plient en direction du sol. Il penche pour l'humanité, et c'est pourquoi il se voûte sur elle comme un second ciel, en un siècle où Dieu mourant fait défaut. Ainsi, quand la poésie n'est plus réductible à la reproduction d'un modèle préexistant, n'est plus mimétique d'une somme de discours sur le monde, elle peut coïncider avec son temps. On peut dire du poète romantique qu'il tire la poésie vers le contemporain. L'oblige à se tourner vers son époque. Les vers sillonnent le champ pragmatique. Peuvent-ils servir de scansion à l'espace public ?

On peut aller plus loin, en disant que Lamartine et Hugo, chacun à sa manière, parce qu'ils ont été des écrivains-hommes d'État, sans qu'on puisse démêler l'une de l'autre ces deux fonctions, ont été politiquement convertis par leur poésie. Rendant peu à peu cohérents leurs paroles et leurs actes, les *accordant* pour ainsi dire, et passant d'un monarchisme de droite à la gauche humanitaire. Ajoutons qu'à la différence des stratégies de politique oblique développées par certains poètes, qui feront dans leurs poèmes de la politique sans en parler (Paul Verlaine, et bien d'autres encore), les mages du premier romantisme optent résolument pour l'action directe : ils font de l'interventionnisme d'auteur à la Chambre des Députés. Quand ils prennent la parole, c'est pour dénoncer haut et fort l'esclavage (Lamartine) ou les misères (Hugo). La poésie devient ce rythme qui plaide pour le progrès.

Donc le poète romantique monte à la tribune et revendique son bilinguisme, de sorte que l'instrumentation lyrique du corps humain va jouer contre la réification et l'instrumentalisation politique du corps populaire. L'homme n'est pas seul. Et pour reprendre une formule de

Michel Deguy, la poésie n'est pas seule. De ces deux absences d'isolement on peut faire un état lyrique, et l'écrire aussi, comme une sorte de fantôme romantique, avec une majuscule, un État lyrique. Contre l'isolationnisme de la poésie, les poètes romantiques affirment haut et fort leur désir de ne plus faire monde à part ; de ne plus faire langue à part. Ils rejoignent la réalité. Lamartine, qui sera chef du gouvernement provisoire lors de la révolution de février 1848, entre en politique armé de la lyre. S'il joue de la poésie de chambre, comme on parle de musique de chambre, en inventant la formule de son toucher, peut-il faire entendre une poésie de la Chambre des Députés ?

La lyricisation démocratique du politique est-elle possible ? Utopie, rêve dangereux, m'arrêtera-t-on. On a vu les risques et les retombées de la grande « illusion lyrique » de février 1849, entre autres. L'immense espoir lyrique de changer la vie a pu dériver dans le sang, et changer les idées en flux de rhétorique un peu creuse, facile à ironiser par les sceptiques et les opposants. Dominique Dupart a montré à quel point les théoriciens de la gauche révolutionnaire et du communisme détestaient Lamartine, dénigré par Proudhon, discrédité par Engels et Marx, malgré quelques points de convergence. Il n'empêche. Le lyrisme démocratique a su rendre fortes et crédibles un certain nombre de valeurs issues de la Révolution française, avec leur excès potentiel et leur effilochement dans la folie : égalité, liberté, fraternité. Les grands mots devenant tantôt des héros, tantôt des assassins. Comment le poème d'un seul peut-il *représenter* (au sens large mais aussi au sens légal, politique) la communauté des cœurs sensibles ?

Parler de poétique dans le cas du premier romantisme, c'est se situer au nœud d'une contradiction apparente qu'il nous faut ici exposer. En effet, le lyrisme personnel qui s'invente à cette époque a rapidement été assimilé à une égologie aussi bruyante que larmoyante. « Je m'exprimais moi-même pour moi-même » écrit Lamartine en 1849, quand il fait retour sur ses *Méditations*. Ce faisant, il semble donner la formule du solipsisme dans quoi risque de s'enfermer la poésie, sans langue communicable et sans destinataire. Les relectures sont sévères et polémiques. Leconte de Lisle, par exemple, dans ses *Poèmes antiques*, en 1852, déclare la guerre au moi romantique et à ses représentants, en appelant à en finir avec « l'autolâtrie d'emprunt » de ces piètres comédiens. Selon lui, ces « moralistes sans principes communs » ont manqué à leur « apostolat » : ils forment une « race inconsistante et fanfaronne » qui se complait « dans une radicale ignorance de l'homme et du monde ». Une telle poétique, émanant d'histriions complaisants et narcissiques, coupés de leurs semblables, ne peut se revendiquer à ses yeux d'aucune dimension éthique. Comment donc déployer une poétique à partir de ce qui risquerait fort d'isoler le sujet dans une expérience restreinte à soi ?

Lamartine a répondu à ce reproche, qu'on lui adressait depuis longtemps et qu'il s'adressait à lui-même, dans un texte important, qui donne lieu à une véritable palinodie. Chant inverse du poète lyrique, devant la maladie de celui qu'il appelle « Frère », dans un poème des *Recueils* poétiques de 1839, intitulé « À M. Félix Guillemardet, sur sa maladie ». Le mal terrible dont souffre ce frère, dénommé Felix non sans ironie du sort, ajoute la paralysie à l'aphasie, lui qui se trouve condamné

« À penser sans parler, à sentir sans organe, / À subir des vivants les mille impressions / Sans pouvoir t'y mêler du regard ou du geste ». Un tel sujet exacerbe la problématique de la vie lyrique. Voilà un corps passif, comme damné par la maladie, privé de toute expressivité, de toute mobilité. Il ne peut ni bouger ni parler : à travers lui transparait un corps social sans aucune liberté d'action ni de représentativité politique. Or le poète lui adresse sa parole. Il commence par se repentir d'une époque du lyrisme personnel qu'il identifie à un « égoïsme » : « Je resserrais en moi l'univers amoindri / Dans l'égoïsme étroit d'une fausse pensée ». Il s'y dépeint, à ses débuts, uniquement préoccupé du « propre », dans une relecture intraitable des *Méditations poétiques*, comme si cet âge du moi devait absolument être derrière lui, ne correspondant plus en rien à l'engagement effectif et total du sujet lyrique dans la vie politique :

Frère, le temps n'est plus où j'écoutais mon âme
Se plaindre et soupirer comme une faible femme
Qui de sa propre voix soi-même s'attendrit

Le temps n'est plus. Le poète est sorti de cette parole pour soi seul. « Erreur d'un insecte », dit-il. Après la phase d'autocritique (« O honte ! O repentir ! »), le sujet lyrique sort de lui-même. Vivre, c'est se détacher de soi. Dépasser ce moment où, comme il dit, « ma personnalité remplissait la nature ». Il refuse désormais que cette « neuve énergie » qu'il sentait alors dans le deuil lui « cache les maux d'autrui ».

Puis mon cœur, insensible à ses propres misères,
S'est élargi plus tard aux douleurs de mes frères ;

Ce qui envahit alors le poème, ce sont les références à la fable christique. Le sujet lyrique vit sa passion. C'est-à-dire qu'il se situe en ce point précis où le moi, se dilatant à tous, « a gémi toutes les douleurs », quand sa « tristesse » a pu « contenir seule assez d'agonie / Pour exprimer l'humanité ! » Le Christ est par excellence un poète lyrique ; son exemple sert de propédeutique. Il initie le sujet lamartinien à sa propre vocation, qui consiste, on l'a entendu, à « exprimer l'humanité ». L'exemple divin est un guide ; il transcende la personne en l'initiant à l'impersonnalité d'une vie pour tous. Car ce que le poète retient surtout du Christ, ce n'est pas la dimension surhumaine ni l'impunité divine que donne l'immortalité. Au contraire, la vie lyrique passe par la mort. Elle est l'épreuve de la mortalité ; elle en est l'invention en littérature. Elle prend acte de la fragilité éphémère de la vie, de ses brisures, de ses failles, de ses impuissances. Et le Christ même n'a pu en être exempt : il a dû passer par la mort, seule épreuve qui permet de communier vraiment avec la souffrance multiple, immense, sans nom, de tous les corps torturés par eux-mêmes.

Le dire lyrique n'accède à la voix de tous qu'en s'ouvrant à ce silence tragique des hommes sans voix, livrés à la mort. Il n'est même pas question, dans ce poème des *Recueils*, de bien-être ni de vivre mieux, d'améliorer les conditions d'existence par le confort ou la liberté. Le scénario est plus radical encore : il s'agit d'interroger l'être-au-monde de quelqu'un qui est privé de tout, non pas matériellement, mais par son

corps même. Qui n'a pas d'existence. Cet état de nudité radicale désencombre le vrai lieu du drame social et politique : il dit la parole qu'il faut, dans l'urgence, faire retentir au nom de tous ceux qui n'ont pas de voix, ni voix lyriques, ni voix d'électeurs, mais qui sont renvoyés à un néant d'être sans accéder à la moindre capacité de vie terrestre. Ce Christ lyrique se politise. Il légitime l'entrée du poète dans « l'arène humaine », ses combats, son militantisme et ses discours de lutte à la Chambre des Députés. Le « je » égocentré du lyrisme personnel s'ouvre à la misère existentielle d'autrui par la compassion : le pâtir-avec, qui élargit ce « je » à une parole engagée, transitive, vibrante du sort mortel d'autrui.

En ce sens, le poète lyrique est un sauveur moderne. Il a le don de se faire christ : il a développé un sens aigu du sacrifice. L'individu n'est personne, s'il n'est pas porté à la puissance de l'universel. Il émet non plus une poésie centrée sur soi, sur sa seule souffrance, son cœur seul. Mais une poésie qui enregistre le cri de tous, qui prenne sur soi, à la place de tous les muets de l'Histoire, la grande pathologie collective. Une telle poésie non-personnelle, en ce sens, est faite par tous. Le « je » revendique un mode d'être commun qui n'est pas d'abord celui de la coexistence sensible, mais qui commence par poser la préexistence ontologique du « tu », du « frère ». Ce geste réinvente l'énonciation en première personne comme voix détachée du moi anecdotique, désincarcérée de ses propres affects. Le poète lyrique converti et recrucifié par la souffrance d'autrui s'en fait le porte-parole.

Il faut donc rappeler que cette poétique du premier romantisme en apparence autocentrée prend pour sujet un « je » fortement individualisé, mais aussi poreux et substituable à volonté, ce qui le maintient dans l'ouverture et le souci de ses « frères ». Quand on se penche sur le cas du lyrisme personnel, en effet, on s'aperçoit vite qu'il échappe à la caricature à laquelle il est trop souvent réduit par une lecture téléologique. Ce sujet saillant qui parle, cet hyper-sujet qui s'affirme en son nom propre, est dans le même temps un infra-sujet effacé et évidé, ici devant l'évidence de la souffrance d'autrui. « Oh ! quand je pense à toi, moi-même je m'oublie ! » s'écrie le sujet lyrique lamartinien dans « À M. Felix Guillemardet ». Mettant en valeur au centre du vers ce chiasme qui assure l'échange entre le « toi » et le « moi-même ». Infiniment réceptif, le moi lyrique se dilate et se transfuse dans l'autre par un processus d'empathie – rappelons que le pacte lyrique articule, comme l'a souligné Antonio Rodriguez, « une mise en forme affective du pâtir humain ». Dans cette rencontre et cette coïncidence des pâtir le moi s'oublie et *libère sa place*, se désignant potentiellement comme la bouche de tous : autrement dit, l'expression libre des affects et des souffrances qui parle par le poème. C'est cette forme apersonnelle de l'affectivité⁷ qui nous intéresse ici, avec toutes les résonances sensibles mais aussi idéologiques et politiques qui se trouvent impliquées dans ce processus de substitution à volonté. La personne lyrique n'est personne : la « vraie vie » lyrique engage une formidable disponibilité des personnes grammaticales – une vacance énonciative.

Hugo approfondit cette mission de se faire « mage » à travers la question cruciale de la subjectivation. Qu'est-ce qu'être un mage au

⁷ On pourra consulter à ce sujet *Éloge de l'hypersensible* d'Évelyne Grossman (Minuit, 2017).

moment du Romantisme ? Avoir des pouvoirs surnaturels ? Non. Ses pouvoirs, le mage les tient de sa voyance et de sa véridiction. De sa capacité à vivre pour tous, et à le dire à la place de tous⁸. Or les poètes, comme Orphée, ne sont pas seulement de doux chanteurs charmant jusqu'aux bêtes. Ils sont, insiste Hugo, « producteurs de civilisation ». Significativement Lamartine, à partir de 1852, a lancé son journal sous ce titre, *Le Civilisateur*. Il s'y est intéressé au « génie », au « grand homme », à savoir celui qui a vu grand, et trouvé la formule d'une avancée : Homère, Gutenberg, Colomb, chacun dans sa sphère, furent des poètes du réel, des révélateurs d'humanité. Les génies sont utiles. Ils trouvent comment exercer un impact sur le réel pour changer la vie.

Il était question tout à l'heure des circulations entre pronoms personnels. Georges Gusdorf⁹, dans l'introduction de *L'Homme romantique*, dessine ce qu'il appelle une « nouvelle grammaire de la société » : « L'âge romantique, au point de vue psychologique, moral, esthétique et religieux, est le temps de la première personne, le temps du *je*, qui peut être couplé avec le *tu*, et qui, associé à d'autres *je*, peut constituer un *nous*, dont la revendication donne à l'espace social et politique des colorations nouvelles ». Comment se construit ce « nous » romantique ? Les poèmes réfléchissent implicitement sur cette première personne du pluriel, « nous », qui n'est pas une personne, comme le fait remarquer Jean-Christophe Bailly, mais bien une jonction instable entre « je » et « tu », dans la « nostration¹⁰ » des communautés qui ponctuent l'Histoire. Ce passage du singulier à la pluralité, comment le poète lyrique y parvient-il ? Quelle vie partageable offre-t-il à la communauté des lecteurs, et par-delà, à la communauté sociale et politique ?

Hugo se livre à une petite anthropologie de la création artistique dans un texte qui se penche sur le rôle du « génie ». Les échos avec son œuvre poétique sont nombreux, en particulier avec le poème des « Mages » : « Comme ils regardent, ces Messies ! » Paul Bénichou, dans *Les Mages romantiques*¹¹, c'était en 1988, a mis en lumière de façon décisive la vocation messianique de ces nouveaux prophètes, soucieux d'exercer un véritable magistère spirituel. Par l'intensité de leur existence, par leur don pour sonder l'ombre, « Ils sont. Savent-ils ce qu'ils sont ? » Grâce à eux, « le muet renonce à se taire », et « une sorte de Dieu fluide / coule aux veines du genre humain ». Le poète parle d'eux à la troisième personne du pluriel, les laissant dans une forme de distance sacrée. Le « nous », au contraire, c'est celui des simples vivants, les plus démunis : « Nous vivons, debout à l'entrée / De la mort, gouffre illimité ». Ceux-là, nous donc, attendons la lumière et la vie venue des mages, ce sang « d'une sorte de Dieu » qu'ils nous transfusent. Hugo décrit ainsi les « génies » dans ses *Proses philosophiques* : « ils ont un moi incorruptible, parce qu'il est impersonnel. Leur moi, désintéressé d'eux-mêmes,

⁸ Guernesey, la mer aride à perte de vue, le désert d'hommes, la vie qui se retire vers le papier. Entre autres, *Les Misérables*, tout un peuple des bas-fonds à faire exister en littérature ; *La Légende des siècles*, l'autre face épique de cet héroïsme d'être un homme à travers le temps, et de remonter pas à pas vers Dieu, malgré l'avalement de la matière et le mal qui fait un enfer sur terre.

⁹ Georges Gusdorf, *L'Homme romantique*, Paris, Payot, 1984, p. 17.

¹⁰ Jean-Christophe Bailly, « Nous ne nous entoure pas », revue *Vacarme* n°69, 21 octobre 2014.

¹¹ Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Bibliothèque des idées, Paris, Gallimard, 1988.

indicateur perpétuel de sacrifice et de dévouement, les déborde et se répand autour d'eux. Le moi des grandes âmes tend toujours à se faire collectif. » Et un peu plus loin, il déjoue la logique traditionnelle des pronoms personnels en affirmant : « Ils sont autrui. Autrui, c'est là leur moi. Vivre en soi seul est une maladie. L'âme est astre, et doit rayonner. »

Il n'est plus même question d'altruisme ni de porosité. C'est au-delà. Dans cette formule (« Ils sont autrui »), qui décline à sa façon forte le motif célèbre du « je est un autre », le sujet se démet de son identité au profit d'une altération radicale qui aboutit à l'oxymore. Ce qui définit les génies, c'est d'être les autres. Leur vie n'existe que dans son extériorisation constante. Le « génie » porte l'aspiration à une vie collective et propose la construction d'un nouvel *ethos* qui brouille les limites du « je » et du « tu », et invalide la distinction entre singulier et pluriel.

Ainsi, les génies sont dans la mesure où ils n'ont pas de moi : la seule façon qu'ils ont de se saisir d'eux-mêmes, c'est par le détour de l'autre. Mais dans ce mouvement d'identification, ils abandonnent leur être-pour-eux-mêmes, qui correspond au mouvement instinctif et naturel d'une conscience élémentaire. Les génies dépassent la pathologie de l'être pour-soi, qui serait aliénante pour ces géants. S'ils expérimentent l'existence, c'est uniquement par projection : par ce mouvement qui les porte au-dehors d'eux-mêmes vers ceux-qui-n'ont-pas-de-vie, qui échouent à devenir un moi, et qui sous-vivent, pris dans la masse, portés et déchirés par les intérêts des besoins et des pulsions. Car les autres sont d'abord, ils sont *avant* et ils sont *à la place* du moi.

Hugo ajoute à ce portrait des génies : « Ils souffrent la souffrance extérieure, nous l'avons dit ; ils saignent tout le sang qui coule ; ils pleurent les pleurs de tous les yeux ». Ces génies connaissent une forme étrange d'excarnation : dans un transfert d'affects, ils souffrent à l'extérieur d'eux-mêmes, pleurent les larmes des autres et meurent de leurs morts. Tel est le paradoxe du génie hugolien : le plus intime et le moins partageable de ce qui arrive aux autres, ils le portent et le vivent en personne. Le processus de déségotisation va de pair avec l'affirmation d'une parole et d'une action : se perdre en devient la condition. Ces êtres à l'abandon que sont les génies ne peuvent donc être assimilés à des hommes passifs et asthéniques, souffrant d'un déficit d'identité. Ce qui leur arrive est tout différent. Ils se dépassent eux-mêmes et dilatent les capacités du moi jusqu'aux limites du possible : celles qui les portent à être-autre. Ils expérimentent une transitivité superlative, qui les tourne vers autrui. « Penser est une générosité ». Tel est leur don : talent et donation.

Loin de l'image rétractile qu'a pu donner le philosophe cartésien enfermé dans son poêle, la pensée est donc par définition *expansive*. On aura trop glosé sur l'égoïsme du poète lyrique, on lui aura taillé sans autre forme de procès la réputation d'être complaisant et narcissique. Le « je » du poète personnel est au contraire, quand il s'abandonne, un sujet pulvérisé. Il ne s'appartient plus. Le passage par la première personne n'est qu'une étape dans le processus d'effacement et de dilatation qui met à mal la catégorie étroite de l'ego. Cet *hypersujet* qu'est pour Hugo le « génie » manifeste des capacités d'empathie telles qu'il ressuscite, comme le sujet lamartinien après son *mea culpa*, la figure du Christ, pour

faire du poète l'être le plus exposé, voire une sorte de martyr moderne de l'humanité. La rédemption catholique par la souffrance donne la note. Mais ce n'est pas tout. C'est toute la conception du sujet qui s'articule autour de cette image encore religieuse, qui garde de cette transposition une aura laïque. Poète est celui qui fait la somme de toutes les singularités souffrantes et en porte, par procuration, la plainte et l'espoir. Il compte au nom des fils de la finitude. C'est à ce titre qu'il parle. Et qu'il est sacrifié.

Pour conclure, disons que les poètes du premier romantisme, dans la mesure où ils ont su recharger le lyrisme avec de la pensée et de l'empathie, ont réinventé la poésie lyrique comme forme de vie et orientation vers la vie. La vie active, la vie élargie, dans la dilution des catégories grammaticales de personne. Je, c'est il. C'est tu, c'est tous. Le singulier devient pluriel. Le moi du lyrisme personnel, passant pour un triste individu, fermé sur lui-même, devient un sujet impersonnel et universel. L'expressivité souffrante du moi lyrique dit l'extension de la parole sensible et réceptive au « nous » d'une communauté à la recherche d'elle-même. La politique est peut-être, au fondement, une question d'empathie (Rousseau ne disait pas autre chose quand il faisait de la pitié le premier « sentiment naturel », qui instaure le lien social, les lois, les mœurs, la vertu¹²). La circulation des idées s'appuie sur le partage des affects dans une communauté sensible où nul ne peut ignorer ni écraser son prochain, puisque précisément les identités se substituent les unes aux autres dans l'ouverture. Le mal qu'on fait à l'un, on le fait à tous. Dans la même logique, écrire un poème, c'est l'écrire par tous et pour tous. Ces jonctions, ces nouages retravaillent la langue et les configurations politiques à travers elle.

Aurélie Foglia
Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle

¹² Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*.