

Eric Gans

Romantisme, post-romantisme et marché

Poésie et connaissance au 19^e siècle

Comme toute activité culturelle, la poésie lyrique est un procédé de découverte anthropologique. Mais c'est seulement au cours du 19^e siècle, surtout après 1848, que le cognitif en vient à déplacer le performatif comme centre de gravité poétique. La satisfaction du désir, ou la consolation pour son irréalisabilité, avait toujours dominé la poésie lyrique parce que c'était par le désir (sexuel ou quasi sexuel) que le langage profane se rattachait le plus directement au sacré. Détourner la parole liturgique vers le monde, c'était saisir la visée transcendante de l'expérience mondaine. Mais tant que cette visée paraissait elle-même chapeautée par un système de valeurs sacrées, tant en somme qu'a duré la société dite traditionnelle, la création poétique ne fonctionnait comme procédé de découverte que dans le cadre de sa fonction principale, qui était l'intégration culturelle du désir. Il est de mise d'exagérer la contrepartie subversive de cette entreprise. Mais la poésie lyrique n'a jamais retrouvé le radicalisme que Sapho a imparti à ses débuts ; le désir qui la fonde ne peut jamais nier la différence sexuelle qui lui fournit son thème, sa thèse.

Au 19^e siècle, sous l'influence de développements plus éthiques que simplement socio-économiques, la poésie fondée sur le désir commence à entrer en contradiction avec elle-même. Déjà le souvenir lamartinien dévoile un appétit meurtrier étranger à l'élégie classique. La morte dûment lamentée paraît de plus en plus la victime du désir même, de l'ipséité personnelle du poète. Évolution qui n'exclut pas, chez les romantiques français, cette affligeante bonne conscience que signale de façon si économe le « Victor Hugo hélas » de Gide. Pourtant la taupe du Même fait déjà son travail de sape. Plus cette poésie deviendra programmatique, plus la prétention salvatrice remplacera l'intention charnelle, plus on sera tenté de se demander si ce que le romantique présente comme un don généreux n'est pas en fait l'« amende que les choses sont appelées à se verser les unes aux autres pour compenser l'injustice de leur existence » que les modernes ont retrouvée chez Anaximandre.

Enfin Baudelaire vint. L'anxiété diffuse du rêveur sacré devient l'angoisse du rêveur damné. Le statut anthropologique de la poésie reste pourtant encore subordonné à des considérations éthiques. Baudelaire est un poète conservateur. A la différence d'Hugo, il sait que la création de nouveaux sens, de nouvelles différences, n'a rien d'innocent : que c'est cette activité précisément qui a fait chasser l'homme du paradis. L'emploi d'un outil ainsi contaminé ne peut se justifier que par une visée de purgation, de repentir. Mais le crime du poète, c'est d'avoir participé non seulement au péché du savoir, mais à quelque chose de plus grave. Si la différence est la trace d'une violence, le poète est un meurtrier. Meurtrier tout d'abord de l'Autre, de l'Objet de son désir, sacralisé et partant sacrifié.

Malgré les apparences, Mallarmé est un poète plus clair que Baudelaire. Les contours sont plus nets, les transitions plus sèches. Mallarmé est le premier poète « digital ». Aucun temps humain n'espace ses intervalles. La violence est partout chez lui, la douleur, nulle part, car cette violence absolue fait être et disparaître sa victime dans un pur instant qui n'est pas celui du poème mais celui qui, hypothétiquement, le précède. Le rythme mallarméen ne scande pas l'événement mais une liturgie venue trop tard pour le refléter, et dont l'existence est à elle-même l'unique preuve que quelque chose s'est passé. Rien n'a eu lieu que le lieu, mais enfin le lieu c'est tout ce qui a jamais lieu. Créer un *locus*, c'est le modèle le plus concret de la création de sens, de l'origine anthropologique du langage.

Les poèmes de la maturité de Mallarmé *ont lieu* plutôt que de décrire un événement autre. Leur site est toujours un tombeau, le monument d'une mort(e). C'est dans le sonnet en « x » que ce système se révèle au complet, mais il est présent dans toutes les œuvres postérieures à la « crise de Tournon », qui se distinguent des écrits antérieurs précisément dans la mesure où ceux-ci attendent comme leur *avenir* l'événement sacrificiel qui n'est autre que le non-lieu du poète. Le système mallarméen se prête à une description schématique :

1. Lieu vide
2. Naissance manquée
3. Donc : (Trace de) violence fondatrice
4. Constellation de sens

Dans le « sonnet allégorique de lui-même », tout ceci passe par le miroir/fenêtre. Le maître absent ne reviendra plus, car le monde de l'Angoisse et des pleurs a pris fin. Ce n'est pas la souffrance actuelle qui rachètera cet univers poétique, mais celle au contraire du passé mythique, celle de la nixe devenue constellation. C'est le mythe de Callisto transformée d'abord en ourse-victime et ensuite en Grande Ourse stellaire, mythe que Mallarmé raconte dans *les Dieux Antiques* sans trop paraître soupçonner son rôle central dans son œuvre poétique. Car il ne s'agit pas d'un mythe sacrificiel, d'une « métamorphose » parmi mille autres, mais d'un modèle fondateur de l'humain, celui qui est à la base de la poésie lyrique.

C'est l'Autre qui doit mourir pour que je naisse, mais alors je ne naîtrai pas, c'est la pure différence qui naîtra à ma place. Je renonce à la naissance pour permettre à la recherche poétique de reconstruire le lieu de l'événement. Elle, défunte nue en le miroir, femme nue qui devient nue tout court, c'est la belle forme qui doit se défaire de sa désirabilité avant de se désarticuler en un septuor d'étoiles. Cette désarticulation, on y retrouve la trace du *sparagmos* orgiastique, mais aussi du partage, de l'échange paisible qui suit l'acte sacrificiel. Le centre unique en devenant « structure » multiple permet à chaque membre de la communauté d'avoir sa part. L'organique, l'analogique devient structural, digital, par le travail de la culture qui crée le sens du signifiant arbitraire en rendant absolue une violence qui n'aurait pu être réellement que relative. Le cadavre lacéré par les ongles de l'Angoisse est remplacé en le miroir par la double surface linguistique de Saussure. Aucune culpabilité ne hante cette scène finale, qui au contraire n'a été créée que pour effacer le remords qui domine les quatrains. L'aveu de culpabilité absolue se transforme en son contraire par un mécanisme que Mallarmé ne songe même pas à vouloir expliquer. Mort avant de naître, ce n'est sûrement pas lui qui est en faute. C'est là le grand avantage de l'écrivain « tardif ».

Ce mouvement vers la scène pure, débarrassée de tout accessoire contingent, est une véritable recherche de l'origine de l'homme et du langage. La scène n'est pas perceptible, n'est donc pas le résultat d'une quelconque expérience, même imaginaire. Une trentaine d'années avant les *Recherches logiques*, Mallarmé réfute la phénoménologie. L'intuition des essences est celle qui naît sur la scène de l'imagination privée de tout contenu autre que sa propre existence. L'absence qui provoque la présence mythique, c'est celle de par laquelle l'homme existe, absence/présence qu'aucun homme n'aurait par définition pu observer. Ce que l'auteur découvre par ce moyen, ce n'est nullement un « inconscient collectif » mais la condition *sine qua non* de l'imaginaire individuel. L'émergence de la différence à partir du même n'est visible que pour une vision hypothétique qui prend comme point de départ la scène imaginaire dans toute sa nudité.

Ce point de départ s'observe peut-être mieux encore dans « A la nue accablante... ». C'est la scène vide de l'imagination, la page blanche extériorisée en une vue maritime où l'on n'y voit strictement rien. C'est à partir de cette scène que le poète reconstruit *par hypothèse* l'événement antérieur : naufrage qui abolit le mâ (masculin), ou abîme où se noie la sirène. Mais la cognition n'y parvient pas à son terme ; la sirène hypothétique ne se transforme pas en constellation. Car le sonnet en « x » relie Mallarmé à son grand précurseur par son utilisation de l'instrument par excellence de l'auto-connaissance : le miroir. La « glace de Venise » du poème est également une fenêtre donnant sur la Grande Ourse. L'absence qu'on remarque dans cette glace, c'est le reflet de celui qui devrait vraisemblablement s'y regarder. Mais, à la différence des « Fenêtres » où « l'on tourne l'épaulé à la vie », cette glace/fenêtre est une scène où se voit autre chose que le Moi et ses rêves d'être autre : l'être-Autre, qui n'est somme toute qu'un autre

être. La nixe-victime est morte, comme la sirène présumée d'« A la nue... », mais le Moi n'est ni coupable ni même innocent de ce meurtre collectif, de ce « lynchage » qui contient tous les éléments dont, pour René Girard, se compose l'acte fondateur. Puisque sa non-naissance le rend éternellement absent de la scène du meurtre, lui seul peut observer le moment atemporel de la transformation de la nymphe en constellation, moment en principe inobservable de la transsubstantiation du réel en sacré, du Même en Différent (ou en Différent), du non-sens en sens. Mallarmé découvre que le désir de savoir peut se détacher du désir tout court ; que le poète peut devenir *chercheur*. Le vingtième siècle freudien dénoncera cette postulation d'innocence du désirant-savoir tout en la banalisant dans des « universités » où, aujourd'hui, les derniers poètes trouvent un refuge.

En revanche, pour assimiler le travail de Baudelaire à une activité de chercheur, il faudrait le mutiler de ce qui constituait pour lui le moment le plus précieux de la poésie : celui où il met en jeu son salut éternel, ou en termes plus laïques, celui où il risque de basculer dans la folie d'une perversité irréversible, irrémédiable. A l'encontre de Mallarmé, Baudelaire reste attaché non seulement à la forme mais au fond culturel occidental, au système de valeurs judéo-chrétiennes. La non-naissance mallarméenne ne se propose pas à lui ; cet « angélisme » serait inconcevable sans la garantie préalable de la poétique baudelairienne, auto-sacrificielle. Lisons quelques vers :

Tête-à-tête sombre et limpide
Qu'un cœur devenu son miroir !
Puits de vérité clair et noir,
Où tremble une étoile livide,

Un phare ironique, infernal,
Flambeau de grâces sataniques,
Soulagement et gloire uniques,
— La conscience dans le Mal !

(« L'irrémédiable »)

Sans Mallarmé nous aurions du mal à lire dans ses vers autre chose que l'orgueil du poète qui a sacrifié son salut au besoin de *prendre la parole* qui est constitutif de son Moi poétique. A la différence des premiers lecteurs de Baudelaire, voire de Mallarmé lui-même, nous sommes à même de voir dans l'étoile de Baudelaire la réplique, disons même : la transformation de l'Ourse de son successeur. Car le paganisme précède le christianisme, la non-culpabilité rituelle précède le sentiment de péché originel. L'étoile dans le miroir, c'est le moi « pur », mais le moi pur c'est le mal pur, le principe même de la violence meurtrière, même et surtout si comme le « monstre délicat » que nous sommes il ne lève jamais le bras. La constellation est une « structure », une articulation saussurienne d'étoiles-éléments elles-mêmes vides de signification, comme les membres anonymes de la communauté primitive. En revanche, le « flambeau de grâces sataniques » s'oppose non pas à d'autres étoiles, mais au néant auquel il est seul à donner un sens.

Un jugement rapide condamnerait donc Mallarmé de s'être réfugié derrière l'alibi rituel du meurtre anonyme. Ce n'est pas Moi qui ai tué la nixe, ce n'est pas Moi qui ai noyé la sirène... On se tromperait. La non-naissance du poète n'est pas un jeu, même si elle en deviendra un — trop facile à jouer — par la suite. L'écriture ne peut jamais se faire le simple instrument de quoi que ce soit, fût-ce de la confession de tous nos péchés. L'acte de contrition de Baudelaire n'a de valeur qu'en tant qu'acte de découverte qui ne saurait être machinalement répété par ses disciples. Pour aller plus loin dans la voie de cette découverte, Mallarmé ainsi que les autres poètes de sa génération fut donc obligé d'abandonner définitivement le système de valeurs, le système de langage qui rattachait l'acte de parole poétique à l'expression d'un désir personnel. D'acteur il devient, enfin ouvertement, chercheur. C'est un regard sans œil qui se promène sur la scène de la « nue accablante ». Ce qui n'éloigne pas Mallarmé autant du système judéo-chrétien qu'on serait porté à le croire. Car c'est à l'intérieur de ce système seul que fut créée la science humaine. Ce que les découvertes de Mallarmé nous apprennent, comme celles d'ailleurs de Nietzsche et de ses successeurs, c'est que ce système de valeurs peut se passer de toute récupération rituelle. Il fallait quand même que Baudelaire vint au bout de celle-ci pour permettre à d'autres de s'apercevoir de sa non-nécessité.

Il n'en reste pas moins que l'angélisme de Mallarmé comporte un danger peut-être mortel pour toute poésie future. L'épuisement des modèles va de pair avec leur radicalisme. Tout art est mimétique, mais au fur et à mesure que les artistes récupèrent pour leur art les présupposés anthropologiques de la mimesis, ils forclotent la possibilité que leur œuvre soit pieusement prolongée par des disciples plus ou moins fidèles. Loin de voir dans cette problématisation des arts mimétiques quelque chose de sinistre, nous devrions plutôt nous féliciter du rapprochement qui s'y annonce entre l'art et la science.

Petite histoire de la mimesis post-romantique

La mimesis est une catégorie restée longtemps incomprise. Son aspect à la fois fondateur et sanglant est la grande découverte de Girard. Imiter le « réel » ou la « nature », c'est d'abord imiter les autres ; et la réaction du modèle humain à la mimesis est dangereusement ambiguë. Mais pour Girard la mimesis reste toujours si près de la violence qu'il n'y a que la répétition rituelle qui la contienne. Girard ne reconnaît qu'indirectement la créativité mimétique qui se manifeste dans la *représentation*. L'acte origininaire du langage est un acte mimétique, mais c'est l'acte paisible par excellence, celui qui fait la paix dans un groupe qui pour la première fois en a

besoin. Car l'homme se définit comme l'animal pour qui la nature extérieure représente un moindre danger que sa propre collectivité, qui est plus menacé par le Même que par le Différent. L'homme est le premier ennemi de l'homme, et c'est justement cela qui le fait homme. Le langage est son trait déterminant, mais la présence universelle de ce trait ne s'explique que par la nature absolue du choix posé aux premiers hominiens entre la réciprocité de l'existence parlante et celle de l'auto-destruction.

Le romantisme amorce un tournant capital dans l'histoire de la mimesis. L'attitude romantique est sans doute une réaction à une nouvelle forme d'organisation sociale, mais c'est une réaction qui intègre à cette organisation celui même qui prétend s'y opposer de façon profonde et irréconciliable. La société industrielle qui naît au 18^e siècle et qui acquiert sa personnalité au 19^e exige et provoque une conception nouvelle du Moi avec laquelle elle reste liée par une relation dialectique, prototype de toutes les relations « hégéliennes ». La libération du marché du travail attribuée à l'individu une valeur marchande qui peu à peu se dégage des rôles traditionnels, rituels et héréditaires. « Aliénation » si l'on veut, mais dont le contraste avec la fonction traditionnelle réside dans le fait que celle-ci ne laissait à l'individu aucun sanctuaire d'intimité individuelle à partir duquel l'aliénation aurait pu être mesurée. La nouvelle intériorité de l'homme, son intimité avec lui-même, sont des conséquences de la nécessité de préparer le Moi à l'épreuve du marché.

Cette préparation est le phénomène dialectique par excellence parce qu'elle tire sa valeur-échange de l'affirmation d'une différence a priori, intouchable et inaliénable, qui s'oppose nécessairement aux forces impersonnelles du marché. Il n'est que trop facile de prendre les romantiques au mot dans leur condamnation de la nouvelle société qui voudrait les priver de leur âme. Cette « âme » est précisément la source la plus précieuse de leur valeur au sein du système marchand et n'aurait jamais émergé indépendamment de lui. La prolongation de l'adolescence qu'illustrent si bien des œuvres comme *René* n'est pas un phénomène purement sociologique ; elle provient de la nécessité d'une période de *pré-valorisation* extramondaine, dont l'instruction et l'apprentissage d'une carrière ne sont que les aspects extérieurs.

En somme, le Moi romantique est une création du « capitalisme », et pas simplement par compensation. Le seul Moi qui puisse fonctionner dans l'univers du marché, c'est celui qui peut fonder une valeur marchande différentielle sur un sentiment intime d'indépendance par rapport à cet univers. Le système du marché, qui paraîtrait du point de vue de Sirius la plus belle des utopies, ne peut fonctionner sans générer un sentiment quasi universel d'opposition. Un narcissisme nouveau devient l'arme principale du sujet anonyme dans un cadre qui ne s'intéresse qu'à l'objectif. Le ressentiment qui se déchargeait auparavant tant bien que mal par des rites et des révoltes commence péniblement à être récupéré par le système social de

production ; mais ce développement, au lieu de paraître aux intéressés un progrès humain extraordinaire, suscite une variété plus virulente de ressentiment dont l'irrécupérabilité par le système marchand est précisément la qualité, la *valeur* essentielle.

Le romantisme est donc de toutes les formes culturelles la plus « aliénée », la plus obstinément aveugle à sa complicité fondamentale avec l'organisation éthique ambiante qu'il ne cesse de condamner, d'abord de la droite, ensuite de la gauche. Le système marchand ne s'étend que lentement à l'ensemble de la vie économique ; les anciennes institutions culturelles, ébranlées en France par la Révolution, ne sont nulle part anéanties. Les romantiques ont donc une multitude de sources pour leur bonne conscience oppositionnelle. Leur complicité avec le système marchand n'est pas à mettre à la charge d'une soumission quelconque au pouvoir établi ; c'est une soumission interne, une connivence inavouable qui n'est médiatisée par aucune institution « paternelle ». Le régime napoléonien aurait pu fournir un tel alibi ; mais il est de courte durée, et son centre de gravité institutionnelle est l'Armée. Avec le retour de l'ancien régime, ce sont les institutions culturelles, dont en grande mesure la poésie, qui auront à assurer la médiation entre la réalité sociale et l'individu qui ne peut bien s'y adapter qu'en soutenant fermement son inadaptation absolue.

La mimesis est à la fois sainte et diabolique, mais dans le système marchand elle est pour la première fois organisée en principe non rituel du comportement social. La nouvelle mise en valeur de l'« originalité » dialectise l'opposition autrement stérile entre l'identité et la différence au sein de l'imitation. Le marché provoque nécessairement l'imitation générale de ceux qui y réussissent ; le mécanisme des prix en dépend. Mais chaque réussite marchande est fondée non pas sur la conformité anonyme à un modèle préétabli mais sur la génération d'une nouvelle différence marginale. Chaque acte qui confère une valeur par l'échange détermine un monopole local au sein de la circulation universelle. Même si tous les marchands vendent le même produit au même prix, lorsque j'achète chez celui-ci plutôt que chez celui-là j'obéis à une attraction monopolistique, qu'elle soit motivée par la facilité d'accès, l'agrément de la devanture, ou le sourire de la vendeuse. Pour l'individu, se vendre sur le marché le plus fondamental, celui du travail humain, c'est donc faire preuve d'une force monopolistique personnelle ; force qui sera continuellement contestée par de nouveaux monopoles en puissance ou en formation. La succession des générations dans la société traditionnelle, succession « naturelle » parce que suivant le rythme des vies humaines, fait place à un mouvement beaucoup plus accéléré dont le rythme se retrouve également dans l'activité littéraire.

Le poète romantique, à l'instar de Rousseau, se présente comme inimitable pour prévenir l'imitation. Tout en dénonçant la cécité de ce geste, nous ne saurions nier son efficacité. Il semblerait qu'il s'agisse simplement de

rester « fidèle à soi-même ». La différence de chacun devrait suffire pour remplir l'univers. Lorsqu'on apprend que cette évidence est inopérante, on voudrait y voir une preuve éclatante de l'incompatibilité foncière du capitalisme avec le christianisme, fondé sur l'égalité de toutes les âmes devant Dieu. Mais le scandale est de mauvais aloi. Chacun a droit à son unicité intime ; le problème se pose seulement au moment où il tente de la *vendre*. Pourquoi acheter cet unique trésor-ci plutôt que cet unique trésor-là ?

Ce qui attire le lecteur de l'époque romantique vers les poésies de Lamartine ou d'Hugo, c'est le besoin d'une médiation nouvelle entre le désir individuel et la signification universelle. L'image romantique n'est plus la figure classique, même lorsque, comme chez Lamartine, elle en dérive directement. L'imagination ne doit plus fournir des objets-témoins de la création sacrificielle du sens, mais une image du *lieu* de cette création. Le lieu classique par excellence, là où les choses signifient pleinement, c'est la scène tragique ; le romantique en fera un paradis. Pour l'esprit classique, le moment de la signification, c'est l'instant paradoxal où la violence humaine consacre ce qui était malgré tout attiré par elle ; temps de mort, non de vie. Le héros tragique n'est pas un modèle à imiter, c'est un contre-exemple, un monstre sacré. En revanche, les monstres romantiques nous attirent ; nous aimerions partager leur espace, et c'est la tâche de l'œuvre romantique que de nous convaincre de la contiguïté de cet espace avec celui que nous habitons.

La conversion du lieu tragique en utopie renverse le système des valeurs classiques. Tous éprouvent désormais le besoin de signifier, de se *montrer* ; c'est la véritable entrée de l'éthique chrétienne en littérature. Ce système entre alors en contradiction avec le polythéisme essentiel de l'art séculier, sa centralisation de différences « distinguées ». Maintenant que le héros est devenu modèle, le respect classique des limites fait place à une confusion malsaine entre centre et périphérie. Il est parfois difficile de voir dans cette profusion de rhétorique victimaire un mouvement de progrès vers la maturité culturelle. Pourtant il le faut, dans la même mesure où le christianisme des barbares incarne une éthique supérieure à celle de la démocratie athénienne. Le devenir-immanent du lieu sacré est un progrès cognitif. Il était temps, enfin, que l'art rende compte de l'intuition trinitaire que dieu et homme sont deux modalités du même être. C'est uniquement le système du marché qui fait naître cette intuition parce que c'est ce système seul qui permet la libre distribution des différences. Le problème mimétique qu'il pose n'est pas un paradoxe nouveau mais, au contraire, la première version non rituelle, « culturelle », du paradoxe le plus ancien : celui de la génération d'un acte de représentation à partir d'un acte d'appropriation. C'est l'*économie* de l'acte de représentation qui le rend capable de résoudre le conflit primordial ; c'est l'expansion de cette possibilité économique aux activités humaines en général qui fait renaître le paradoxe mimétique cette fois non plus comme choix absolu entre la survie et l'anéantissement, mais comme moteur d'un système d'échange concurrentiel.

Il ne faut donc pas se désespérer trop hâtivement du sort des hommes de lettres de cette époque, pas plus que de celui des prolétaires. Quel contemporain d'Engels aurait pu prévoir la prospérité et surtout la professionnalisation croissante de la classe ouvrière au 20^e siècle ? Le malheur de l'écrivain victime du paradoxe pragmatique de la mimesis, obligé d'imiter l'être-lui-même d'un précurseur-modèle-obstacle, c'est une conséquence de la maturation d'une humanité enfin prête à assumer dans chacun de ses membres l'opposition entre centre et périphérie qui ne s'incarnait auparavant que sous une forme collective. La mythologisation romantique de l'individu devrait être considérée comme un recul stratégique dans le contexte d'une énorme victoire de l'auto-connaissance humaine.

Le lieu sacré, autrefois l'ailleurs absolu, se forme maintenant autour de chaque individu. Le discours poétique répand sa puissance sacralisatrice sur son lecteur, qui se trouve appelé à imiter lui-même « subjectivement » l'acte poétique donateur de sens. Pour la première fois de l'histoire, la pratique de la littérature devient un modèle existentiel du comportement. L'écriture n'est plus un métier mais le moyen privilégié de créer un système de significations. Le langage est investi d'une puissance nouvelle au moment même où il se démocratise ; une concurrence s'établit entre des monopoles linguistiques virtuels dont chacun désigne sa propre variante du centre. Toute cette activité constitue une « étude du marché », recherche expérimentale sur le désir humain qui se fait au moyen de la prolifération de produits marginalement différents.

Le prestige accru du langage qui caractérise le romantisme ne reflète donc pas une quelconque frivolité « subjective », mais la brusque accélération du mouvement qui conduit du premier signe aux ordinateurs. L'époque romantique est le début de l'ère de l'information. Le marché est un système où l'échange d'informations prime toujours l'échange de produits. Pour la première fois, la primauté humaine de l'échange intraspécifique par rapport à l'échange avec la nature ambiante est réalisée dans un système non rituel. La révolution industrielle accélère de plusieurs ordres de grandeur le processus inachevable de l'assimilation des choses aux mots. Ceux qui travaillent avec les mots ont donc le droit de se voir comme les fournisseurs d'un modèle dont le champ d'application dépasse désormais les limites traditionnellement assignées à la « culture ». Chaque métaphore nouvelle est la constatation non tant d'une nouvelle vérité du monde que d'une nouvelle unité de la praxis humaine. Tandis que l'activité industrielle commence à soumettre au désir humain la pluralité des « étants », l'*expérience* poétique dans tous les sens du terme annonce une synthèse anthropologique en devenir. La liberté accrue du vocabulaire poétique dont la « Réponse à un acte d'accusation » fera si grand cas, est une arme forgée par un nouvel impérialisme dont le but avoué est de soumettre le monde entier au sens.

Cette poésie est heureuse parce qu'à l'instar de l'invention/découverte du langage lui-même elle semble s'ajouter au monde en pur surplus. Les mots ne sont pas des choses ; ils les manipulent sans être de leur nombre,

sans avoir par conséquent à payer le prix de la rareté, qui est l'exclusion du non-possédant. Ce bonheur « supplémentaire » du romantique est sensible surtout à ses moments les plus malheureux. Mais le surplus finit par s'écouler, et le déficit romantique apparaît en 1848, au moment où l'on y pense le moins. Le langage poétique, moyen gratuit d'explorer un terrain vierge, deviendra pour l'auteur des « Tableaux parisiens » un instrument de production horriblement coûteux. Le nouveau « poète maudit » n'est plus un martyr de bonne conscience ; son martyre même s'imprégnera d'une vanité coupable.

L'Éducation sentimentale de Flaubert est le manuel d'une désillusion à la fois sociopolitique, esthétique et autobiographique. Le coup d'État de 1851 démasque l'illusion d'une inflation sans bornes du langage. Le discours stigmatisé à juste titre par Marx sous la rubrique du « socialisme utopique » illustre un paradoxe dont la poésie elle aussi s'accusera d'avoir profité. Le discours socialiste promet le bonheur de tous ; mais avec quelque soin qu'il se fasse porte-parole de la liberté universelle, ce discours constitue une contrainte. Toute utopie comporte au moins une position privilégiée : celle de celui qui l'annonce. La divinisation du Christ se répète d'une manière de plus en plus suspecte à mesure que le retour à l'origine se fait par des moyens de plus en plus éloignés de la moralité chrétienne. Seul le système du marché laisse concevoir une réalisation fût-ce imparfaite de l'utopie évangélique, mais ce système où la non-différence morale dépend de la prolifération sans bornes de différences valorisables ne permet pas qu'on arrête la circulation de celles-ci pour les fixer dans un équilibre esthétiquement plaisant. La constellation mallarméenne se retrouvera seulement par une pénétration à rebours à travers la spécificité des utopies romantiques vers la scène originelle qui les fonde.

C'est Baudelaire qui découvre la culpabilité du Moi poétique, comme Flaubert celle du Moi romanesque. Ces découvertes sont justifiées diversement par les événements historiques. Flaubert est inexplicable sans 1848 ; Baudelaire semble n'en avoir pas besoin. Là où le ressentiment du romancier envers la circulation sociale des différences a besoin d'être confirmé par l'histoire, le poète fait l'expérience personnelle de l'effrayant fond d'identité entre le sacré et le profane lorsque seul le langage les distingue — lorsqu'ils ne sont que des « métaphores ».

Esthétique et théorie

La poésie romantique avait pour vocation d'être la source d'une intuition anthropologique originale plutôt que l'approfondissement d'un sacré préalable. Le théâtre classique est une méditation sur les conditions d'approche d'un lieu prédésigné comme point d'origine du signifiant. Le système romantique, destiné à nous toucher directement sans la médiation de nos « grands-pères », prétend construire ses propres lieux sacrés. Ce

qu'il y a de spécifiquement *esthétique* dans ces constructions remonte à la séparation originaire de l'esthétique d'avec le théorique.

Dans la scène originelle hypothétique, le moment « théorique » de l'émission du signe linguistique paraît précéder le moment esthétique de la contemplation de l'objet désormais sacralisé. Mais comme l'indique l'étymologie des mots, qui oppose la vue au toucher, le visuel n'est pas le moment essentiel de l'acte esthétique. Le geste avorté originaire ne touche rien, mais se prolonge dans l'imaginaire vers un contact charnel. Le geste veut approprier ; son blocage le sépare en deux comportements compensatoires. D'une part, l'objet est approprié visuellement au moyen du geste devenu signe, non plus comme référent mondain mais comme *signifié*. De l'autre, l'objet central reste l'horizon du geste signifiant suspendu, arrêté par la barrière de la forme. La contemplation théorique *voit* à travers le geste-signe, la contemplation esthétique, à travers le signe-geste dont la visée appropriative, *tactile*, n'est que différée. L'« Ode on a Grecian Urn » de Keats est à ce titre une belle illustration de l'approfondissement par le romantisme des présupposés implicites de l'art classique :

Bold Lover, never never canst thou kiss,
Though winning near the goal — yet, do not grieve ;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair !

Or le maintien de l'objet central comme objet de désir, et du signe comme geste d'appropriation indéfiniment suspendu, fait que le référent ne se réduit jamais à n'être qu'un signifié et par conséquent que la scène esthétique reste toujours celle d'une *fiction*, d'une présence présumée. La scène esthétique reste liée à la nature ostensive du langage originaire ; son évolution vers la forme mûre de la phrase déclarative est bloquée par son attachement au mouvement concret du geste suspendu.

Les grandes utopies romantiques sont poétiques parce que c'est l'imagination désirante qui est la source de leur valeur. Cette explication n'est pas tautologique. Pour qu'il y ait théorie, il faudrait qu'elle se situe au-dessus du marché ; mais le principe même du marché c'est justement que rien ne se situe au-dessus de lui, que le lieu « sacré » est à la fois partout et n'importe où. Seul le langage poétique-fictif est à même de décrire la vue de l'ensemble du sein même de cet ensemble. Dans un système où toute valeur est conférée par l'échange, l'utopie doit devenir elle-même valeur d'échange. Sans le désir tactile on retombe dans les platitudes invendables du « socialisme utopique ». La région où vivre doit être montrée et non pas démontrée parce que seul le désir du lecteur-consommateur peut la consacrer. Le besoin de valeur marchande empêche l'anthropologie romantique de quitter le stade de la contemplation esthétique.

Elle n'en a pas moins d'utilité cognitive, mais celle-ci ne peut être découverte qu'après coup, au moyen d'*interprétations* circulant sur un métamar-

ché où s'échangent des connaissances du marché primaire. Le lieu romantique ne devient source de connaissance théorique qu'au moment où la différence monopolistique des lieux aura été subordonnée par le désir même à l'équivalence de tous les lieux. Le moment historique de cette subordination, qui est celui de l'émergence de l'hypothèse de l'anthropologie génétique, c'est la dévalorisation de la différence locale par le complexe informatique/nucléaire qui caractérise la société globale de l'après-guerre.

Le romantique avait pensé que sa création d'un pur surplus lui faisait mériter un statut extra-marchand. Son activité poétique n'était pas justifiée a posteriori par ses résultats, mais a priori par son intention. De même la scène originaire n'est pas justifiée par les conséquences qui lui confèrent son importance mais par un statut sacré proleptique. Mais assumer un rôle n'équivaut pas à le remplir. L'échec du romantisme est surtout sensible à ceux auxquels la pose romantique ne réussit pas. Eux les premiers se rendent compte qu'en fait le poète romantique n'en donne pas pour son argent, qu'il empoche des valeurs réelles et n'offre en retour que la monnaie de singe de la mimesis.

La promesse romantique peut seulement paraître raisonnable tant que le langage du désir utopique ne met pas en question la différence qui sépare le Moi désirant de l'Autre désiré(e). L'image utopique voudrait exclure le soupçon de la différence en déplaçant le lieu du conflit fondateur hors du cercle humain, dans des lieux où l'homme seul affronte la nature. C'est en dépit des apparences le système marchand qui fait naître cet optimisme prophétique mais naïf. Le système d'échange ne tient aucun compte des différences établies hors de son domaine, différences par définition sans valeur. Faute de posséder une éthique soupçonneuse des monopoles imaginaires, le poète romantique, comme l'Athénien pour qui les esclaves n'étaient pas tout à fait des hommes, ignore la nature imparfaite de la circulation des biens auxquels il donne cours. L'utopie romantique exploite sans trop vouloir le savoir l'exclusion différentielle de toutes la plus ancienne.

Prenons « le Lac » de Lamartine comme modèle de l'utopie romantique française, plus sèche mais plus clairement structurée que celles des pays du Nord. Ce poème est construit de façon presque schématique sur la confrontation de l'attitude élégiaque du classicisme finissant, exemplifiée par le discours d'« Elvire », avec celle de l'utopie nouvelle. L'emprunt à Thomas d'« O temps suspends ton vol » n'a rien d'un plagiat ; Lamartine s'en sert comme contre-exemple placé à dessein dans la bouche de l'Autre. La tirade d'Elvire exemplifie l'incapacité du système néoclassique, non bien sûr d'arrêter le temps, mais de produire l'image de son arrêt. La circulation accélérée du monde moderne a réduit l'allégorie classique à une propopée anémique. « O temps... et vous, heures propices... » A qui en fait s'adresse-t-on ? Les anciens dieux ne sont crédibles que sur la scène du sacré. Ici, au contraire, l'on se trouve au milieu d'un espace uniforme et sans contours, espace où il ne faut pas hésiter de voir une image du marché

« parfait ». La tirade d'Elvire se termine donc par l'aveu de son échec : « Mais je demande en vain... le temps m'échappe et fuit. »

Comment le poète romantique peut-il racheter cette défaite par son propre discours à l'impératif ? Pourquoi son « Tout dise : ils ont aimé » devrait-il réussir là où les prières de la bien-aimée n'avaient pas été exaucées ? C'est qu'il a découvert une nouvelle stratégie du lieu. Plutôt que de tout ramener au centre classique qui en se trouvant partout se confond en fait avec la circonférence, il observe que la surface sans centre du lac est elle-même un centre par rapport à la « belle Nature » qui l'entoure. Le chemin est déjà tracé qui mènera au miroir - fenêtre de Mallarmé à travers le « lac divin miroir » d'Hugo et le « puits de vérité » baudelairien. La poésie masculine fait un *lieu* de cette nappe uniforme où la poésie féminine flottait à la dérive.

L'utopie romantique est un lieu particulier, mais ce lieu se révèle modèle structurel de la communauté humaine en général. C'est le « génie » du poète romantique qui lui révèle l'homologie entre le n'importe-où et le lieu fondateur. Mais la caractéristique essentielle de ce lieu c'est d'être l'espace d'un partage sacrificiel. De la distribution originaire du cadavre d'on ne sait quel animal au souvenir amoureux le plus délicat, le lieu sacré est le lieu d'une mort. Ce n'est donc pas par hasard que le lac sans centre est marqué par l'absence de l'autre. Comme dans « A la nue accablante... », le poète découvre un vide dont le devenir-signifiant passe par la postulation de l'autre absent(e). Mais là où Mallarmé ne tue la sirène qu'à titre d'hypothèse, le poète romantique présuppose la mort/absence de l'Autre comme point de départ de l'acte signifiant. Comment l'accuser de complicité dans cette mort qu'il lamente si sincèrement ? On est prêt à oublier que pour lui le deuil est une activité professionnelle. Lorsque la scène vide deviendra chez Mallarmé l'objet d'une recherche « impersonnelle », l'innocence pour ainsi dire prénatale construite par le poète-chercheur sera bien loin de la naïveté « naturelle » du poète romantique.

Pourquoi a-t-on tant besoin d'une Autre ? Le lac ne pouvait pas se constituer en modèle du lieu primordial de la signification s'il dépendait d'une opposition binaire homme-nature qui lui serait antérieure. C'est seulement à la suite d'un *événement* que le cercle humain peut devenir un lieu de circulation sans singularités entouré d'un ordre naturel qu'il reflète, quoique de façon encore floue (comparez les « molles clartés » de Lamartine avec les points-étoiles de Baudelaire ou de Mallarmé). Ce n'est pas la circulation générale des valeurs que la Nature est sommée de remémorer — comment même formuler une telle requête ? — mais un acte particulier, l'acte d'aimer : acte qui, précisément comme dans les sonnets mallarméens, ne conduit pas à une naissance, mais à une mort. Lamartine, moins radical en cela que Mallarmé, mais plus fidèle à l'expérience historique, présente cet acte comme l'échec d'un discours — comme l'aboutissement de ce que Girard appellerait une « crise sacrificielle ». L'élégie n'arrête pas le temps ; alors il faut s'aimer. L'originalité de ce *Liebestod* romantique, c'est qu'il

instaure une distinction privilégiée entre deux discours : masculin et féminin, égoïste et altruiste, le premier qui conduit à l'événement sacrificiel, le second qui en fait l'origine de la signification, de l'univers humain.

Il n'est guère traditionnel dans la poésie lyrique de faire parler l'Autre aimé. Ce dernier, ou plus usuellement cette dernière, est l'objet, non le sujet, du désir. Tout ce que nous pourrions démasquer chez les romantiques de narcissisme, voire d'anti-féminisme, reflète un dangereux rapprochement entre le Moi et l'Autre qui est la marque de toutes les découvertes et de toutes les dérobades de la modernité. Maintenant qu'il ne s'agit plus de chercher des modèles expérientiels d'un centre préétabli, il n'est plus de mise de mettre l'Autre sur un « piédestal ». Mais à mesure que diminue la différence qui sépare l'Autre du Moi, elle devient plus meurtrière. La violence de la rivalité augmente au rythme du rapprochement, comme dans tout système de « frères ennemis ». Cette crise sacrificielle poétique jonchera l'ère romantique de mortes, à commencer par la Julie de Rousseau.

L'Autre romantique se situe au centre d'un lieu *personnel* qui, à la différence de la scène classique, attend encore l'événement sacralisateur. C'est le passage du centre intime au cercle décentré du marché qui fournit le modèle vécu de l'origine humaine. Le texte romantique est alors amené à devenir l'instrument d'un meurtre. Pour que le lieu signifie, pour qu'il devienne lui-même centre, il faut qu'il soit vidé de celle qui lui conférerait une centralité préréflexive. « Un seul être vous manque et tout est dépeuplé » décrit le lieu de Mallarmé avant de décrire celui du « Dépeupleur » de Beckett, mais ce vers décrit d'abord le lieu vacant du romantisme, marqué par l'absence de l'Autre. C'est en évoquant cette absence que le langage poétique fait d'un univers décentré un centre signifiant. L'utopie de la signification passe par l'équation grecque (*sema* = *sema*) du signe avec le tombeau.

L'intuition de la nécessité de cette mort réelle ou figurée constitue le point de départ des découvertes plus inquiétantes de la seconde moitié du siècle : la culpabilité du Moi participant au meurtre et la nature radicalement originaire de sa constitution par lui. A la différence du désir préromantique, même de celui dont parle *L'Amour et l'Occident*, l'amour romantique est surtout rétrospectif. La disparition de l'Autre signale non pas une inaccessibilité primordiale mais la fin de l'âge d'or qui précède la chute. Le passage du monopole intime à la valeur marchande devient un moyen de connaissance du rôle ambivalent joué par le Moi dans la création du sens. L'inaccessibilité de Béatrice correspondait à une éthique dominée par un sacré institutionnel ; l'éthique de concurrence marchande oblige désormais le Moi poétique à reconnaître sinon sa part dans son éloignement, du moins sa présence sur la scène du départ. Cet alibi du désir autrefois satisfait trouve son répondant socio-psychologique dans la prolongation de l'enfance en adolescence qui s'accomplit à l'époque. L'évocation d'un paradis perdu du désir est la conséquence du déplacement du désir vers un lieu personnel, lieu d'origine de la différence individuelle et par là de la

valeur marchande. L'impossible conquête du centre n'est plus figurée par la possession de l'Autre, mais par le recentrement du lieu décentré par sa perte. Ce paradis perdu diffère de l'Eden traditionnel par l'expérience personnelle qu'on prétend en avoir eue. L'Adam romantique avoue son expérience de la chute, sinon encore du péché originel.

Le mouvement qui conduira de Lamartine à Baudelaire, c'est l'accentuation du sentiment et de la rhétorique de la culpabilité. La redécouverte du péché après l'idylle romantique n'est pas un retour au Moyen Age ou au Jansénisme. C'est le contrecoup de la libération imaginaire qui croyait que la réinvention de l'anthropologie à partir de l'individu libérerait celui-ci de tout l'arbitraire de la différence originelle. L'utopie du marché est toujours-déjà une contre-utopie, par un schématisme qui est le modèle lointain mais reconnaissable de tous les toujours-déjà. Le marché accomplit le même travail que le rite, mais d'une façon mille fois plus efficace : il absorbe en lui la violence potentielle du sujet, lui laissant ce fond moderne de bonne conscience qui inquiète tant les moralistes. Le retour des post-romantiques à des idées plus noires comporte une intégration plus complète de l'ensemble de la scène originaire dans la conscience individuelle. Pour que l'homme se comprenne comme un microcosme anthropologique, il faut qu'il comprenne aussi l'aspect sacrilège et meurtrier de son attirance vers le centre. Le geste avorté de la parole n'est pas innocent ; son prolongement esthétique renferme un rêve de destruction universelle.

Ainsi là où Lamartine et Hugo s'apitoient sur la mort intempestive de l'Autre, Baudelaire avoue carrément son désir meurtrier. Le Moi ne peut créer de sens que sur le cadavre de l'Autre ; mais au moment du paroxysme, là où la différence des deux partenaires paraît infinie, elle se réduit en fait à néant. Les deux ennemis sont le dédoublement d'un seul être, dont l'ambition d'inclure en lui l'ensemble de la condition humaine comporte comme corollaire l'exclusion de tous ses congénères. De même, le marché ne peut se perpétuer que parce que chacun de ses participants rêve de remplacer sa structure décentralisée par un monopole absolu.

C'est Baudelaire qui met en circulation ces rêves qui sont nos secrets honteux autant que les siens. La complicité qu'il thématise d'« Au lecteur » au « Voyage » imprègne son œuvre entière d'une ironie nouvelle. L'image baudelairienne ne tente plus de reconstruire le lieu de l'expérience personnelle comme pour donner un nouveau centre à l'univers. Le centre reste dans l'imaginaire du poète, et l'image, son répondant mondain, est ramenée à chaque moment à son statut de projection. L'extérieur étant constamment replié sur l'intérieur, nous n'avons jamais le temps de nous y (com)plaire. Cette ironie « satanique » est pourtant délicieuse parce qu'elle nous conduit au-delà des illusions référentielles vers l'assimilation de la vérité humaine à la connaissance de soi. La lecture devient un acte non seulement d'aliénation mais de récupération du Moi. (« De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*, tout est là », dira-t-il.) Même dans ses descriptions les plus étouffantes, Baudelaire nous invite à participer à une centralité donatrice active du sens.

La poésie est-elle encore un moyen de connaissance anthropologique ? Il faudrait pour répondre à cette question savoir à l'avance ce que de l'homme il nous reste à connaître. Aujourd'hui que l'objet même de l'appétit devient signe, l'imagination théorique nous paraît un guide plus sûr que l'imagination esthétique. Les mots circulent plus librement que les choses. Mais le véritable objet du désir n'est jamais les choses, mais autrui. Celui qui serait assez téméraire pour affirmer qu'au-delà du désir objectifiant de la poésie prémallarméenne, une vision nouvelle d'autrui ne pourra plus naître dans l'imaginaire poétique risquerait de partager l'erreur d'Auguste Comte qui maintenait, au moment même où Mallarmé composait son sonnet, que l'homme ne saurait jamais de quelle matière sont faites les étoiles.

03/10/87