



HAL
open science

L’apostrophe dans la poésie romantique française : Hugo, Lamartine, Musset, Vigny

Eleni Tsigka

► **To cite this version:**

Eleni Tsigka. L’apostrophe dans la poésie romantique française : Hugo, Lamartine, Musset, Vigny. Littératures. Université de Picardie Jules Verne; Ethnikó kai Kapodistriakó panepistímio Athīnōn (Grèce), 2022. Français. NNT : 2022AMIE0002 . tel-03879476

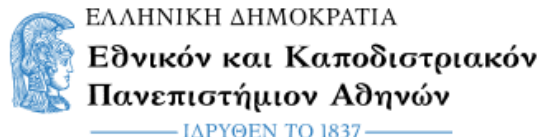
HAL Id: tel-03879476

<https://theses.hal.science/tel-03879476>

Submitted on 30 Nov 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.



Thèse de Doctorat en cotutelle

Spécialité : Langue et Littérature françaises

présentée à l'École Doctorale en Sciences humaines et sociales de
l'Université de Picardie Jules Verne
et
au Département de Langue et Littérature françaises de
l'Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes
par

Eleni Tsigka

pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Picardie Jules Verne et
de l'Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes

L'apostrophe dans la poésie romantique française : Hugo, Lamartine, Musset, Vigny

Sous la direction de :

Mme Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN et Mme Frideriki TABAKI-IONA

Soutenue après avis des rapporteurs, devant le jury d'examen :

Mme Valentina BISCONTI, Professeur des universités – Université de Picardie Jules Verne

M. Jean-Marie FOURNIER, Professeur des universités – Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Mme Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN, Professeur des universités – Université de Picardie Jules Verne

Mme Ioanna PAPASPYRIDOU, Professeur adjoint – Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes

Mme Maria SPYRIDOPOULOU, Professeur adjoint – Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes

Mme Frideriki TABAKI-IONA, Professeur émérite – Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes

M. Alain VAILLANT, Professeur des universités – Université Paris Nanterre

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier vivement les professeurs Madame Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, professeur des universités à l'Université de Picardie Jules Verne et Madame Frideriki Tabaki-Iona, professeur émérite à l'Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes, pour la confiance qu'elles m'ont témoignée en acceptant la direction scientifique de ma thèse de doctorat en cotutelle. Je leur suis reconnaissante de m'avoir fait bénéficier tout au long de ce travail de leur grande compétence, de leur rigueur intellectuelle, de leur dynamisme, et de leur efficacité que je n'oublierai jamais. Je voudrais remercier aussi Madame Valentina Bisconti, professeur des universités à l'Université de Picardie Jules Verne, pour son immense support et ses suggestions et pour le temps qu'elle a consacré à l'organisation et la révision de mon travail. Je tiens aussi à remercier Madame Ioanna Papaspyridou, professeur à l'Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes, pour l'honneur qu'elle m'a fait de participer à mon jury de thèse en qualité de rapporteur de ma thèse et pour les suggestions et les remarques judicieuses qu'elle m'a indiquées. Je remercie également Monsieur Alain Vaillant, professeur des universités à l'Université Paris Nanterre, pour sa participation à mon comité de suivi de thèse et au jury. J'adresse aussi mes remerciements à Monsieur Jean-Marie Fournier, professeur des universités à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, pour l'honneur qu'il m'a fait de participer au jury de ma thèse en qualité de rapporteur. Je remercie également Madame Maria Spyridopoulou, professeur à l'Université Nationale et Capodistrienne d'Athènes, d'avoir accepté de faire partie du jury. Finalement, mes remerciements vont aussi aux secrétaires Madame Mireille Bléry, Madame Mélissa Tidas, Madame Christina Pragianni et Madame Athina Skourioti.

Poésie ! ô trésor ! perle de la pensée !
Les tumultes du cœur, comme ceux de la mer,
Ne sauraient empêcher ta robe nuancée
D'amasser les couleurs qui doivent te former.
(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 158)

SOMMAIRE

INTRODUCTION	6
PREMIÈRE PARTIE : Aspects rhétoriques et pragmatiques de l’apostrophe	28
Chapitre 1 : Définir et décrire une instabilité terminologique.....	30
1.1 Apostrophe et interpellation	32
1.2 Apostrophe et interjection	36
1.3 Apostrophe et injonction	40
Chapitre 2 : Émergence de l’apostrophe en poésie lyrique.....	44
2.1 L’apostrophe et l’expression lyrique.....	45
2.2 L’apostrophe dans la poésie grecque ancienne et latine.....	54
2.3 L’apostrophe dans les textes lyriques du Moyen-Âge et de la Renaissance.....	58
2.4 L’apostrophe et le vocatif.....	62
2.5 La particule ô	66
Chapitre 3 : Aspects discursifs de l’apostrophe	80
3.1 Emploi interjectif de l’apostrophe	81
3.2 Fonctions illocutoires de l’apostrophe.....	86
3.3 Micro-pragmatique de l’apostrophe.....	94
3.4 L’apostrophe et l’altérité en discours poétique	102
Chapitre 4 : Dispositifs rhétoriques de l’apostrophe.....	114
4.1 L’apostrophe et les images poétiques	115
4.2 Les figures macrostructurales.....	122
4.2.1 Les métaphores et les concepts abstraits	123
4.2.2 La prosopopée	128
4.2.3 L’allusion.....	131
4.2.4 L’allégorie et l’ironie	134
4.2.5 L’antithèse	139
4.2 Les figures microstructurales ou tropes.....	143
4.2.1 La synecdoque, la métonymie et la métaphore	144
4.2.2 L’anaphore.....	151
4.2.3 L’apostrophe-périphrase.....	156
DEUXIÈME PARTIE : L’appareil énonciatif de l’apostrophe	161
Chapitre 5 : Genres littéraires et énonciation romantique.....	163

5.1	Les typologies des textes littéraires et l’apostrophe	163
5.2	Lyrisme et poésie : une réciprocity en diachronie.....	174
5.3	Le sujet lyrique, émetteur de l’apostrophe.....	183
Chapitre 6 : L’apostrophe et ses intertextes : une méta-poétique ?.....		195
6.1	Les origines du romantisme et le statut de l’apostrophe	195
6.2	L’apostrophe ou le renouveau d’une poésie émotionnelle	206
6.3	Intertextualité et renouvellement des formes	220
Chapitre 7 : Apostrophe et énonciation lyrique.....		229
7.1	Le statut modal et formel de l’apostrophe	230
7.2	Lyrisme et apostrophe : une dialectique polyphonique	239
7.3	La performativité de l’énonciation apostrophique.....	248
Chapitre 8 : L’énonciation romantique et l’apostrophe		256
8.1	La voix du poète romantique : entre sujet et non-sujet	257
8.2	La fluidité du <i>je</i> lyrique et l’autonomie du poème	269
8.3	Vers une dramaturgie de l’apostrophe : les figures d’énonciation	279
8.4	Le statut multidimensionnel de l’énonciateur	287
8.5	La structure de l’apostrophe et l’éthos du poète	302
Chapitre 9 : Le lecteur dans l’univers apostrophique.....		307
9.1	Les stratégies énonciatives.....	307
9.2	L’embarras du lecteur	314
9.3	L’universalité de l’adresse au lecteur et l’éthos de l’énonciateur	318
9.4	La quête d’un allocutaire utopique.....	321
TROISIÈME PARTIE : Vers une typologie sémantique des apostrophes		334
Chapitre 10 : En quête d’inspiration romantique : l’apostrophe adressée à la muse et à la lyre.....		345
10.1	L’adresse à la muse	346
10.2	L’adresse à la lyre.....	363
Chapitre 11 : L’émetteur de l’apostrophe et les voix narratives.....		374
11.1	Le narrateur porte-parole du poète.....	376
11.2	Un énonciateur paria	380
11.3	Une disposition dramatique au sein du poème.....	386
11.4	L’autrui et le moi : un dialogue interne.....	393
Chapitre 12 : Les entités abstraites		400
12.1	Le culte de l’amour et de la mort	401
12.2	Les toponymes.....	408
12.3	Les objets inanimés : entre occultisme et spiritualisme	412

12.4	Les valeurs et les vertus	419
Chapitre 13 : L'environnement naturel et le déplacement du signifié.....		426
13.1	L'allocution de la nature polymorphe	427
13.2	La mélancolie triomphante auprès de la nature	433
13.3	L'apostrophe des éléments : le cas de l'eau.....	438
13.4	L'apostrophe adressée à la nature et la réalité sociale du poète.....	444
Chapitre 14 : Le divin comme locuteur et interlocuteur.....		450
14.1	« Dieu ! », « Seigneur ! », « Père ! » : un appel au divin	450
14.2	Un panthéisme nouveau-né	456
14.3	L'apostrophe représentation littéraire de la prière.....	461
14.4	Vers une métaphysique de l'apostrophe	464
Chapitre 15 : L'adresse aux personnages extradiégétiques et intradiégétiques		474
15.1	Les intimes et les autres poètes	475
15.2	Les adversaires : le cas de la satire engagée	483
15.3	Les personnages historiques	489
15.4	Les visages du féminin.....	498
15.5	L'écho universel du poète : l'adresse aux hommes	526
CONCLUSION.....		551
BIBLIOGRAPHIE		575
Bibliographie primaire		576
Bibliographie secondaire		578
1.	Apostrophe.....	578
2.	Littérature grecque ancienne et latine	581
3.	Romantisme.....	583
4.	Histoire de la littérature	593
5.	Linguistique textuelle et théories des genres.....	594
6.	Littérature comparée	597
7.	Philosophie	597
8.	Poétique	600
9.	Sémiotique et théorie de l'intertextualité.....	603
10.	Théories énonciatives	606
11.	Théories pragmatiques	612
12.	Théories stylistiques.....	613
13.	Théorie de la littérature	615
TABLE DES MATIÈRES		617

INTRODUCTION

La notion d'apostrophe paraît simple à approcher. Elle s'avère pourtant difficile à définir et à analyser vu son aspect multidimensionnel. Le mot *apostrophe*, à travers du mot latin *apostropha*, vient du grec *ἀποστροφή* qui signifie action de se détourner. En grec moderne, on emploie aussi le mot *ἀπόστροφος* qui vient du mot *ἀποστροφή*, mais qui renvoie au signe de l'élision. En français, le terme *apostrophe* est utilisé pour désigner deux cas différents : au niveau morphosyntaxique il s'agit du signe graphique servant à indiquer l'élision d'une voyelle et au niveau stylistique il s'agit de la figure de rhétorique utilisée pour interpeller ou s'adresser à quelqu'un. En français, l'emploi du même signifiant pour définir deux signifiés différents peut créer des malentendus. L'apostrophe en contexte littéraire peut prendre une signification distincte que celle employée en contexte non-littéraire. L'apostrophe en tant que figure stylistique remplit une fonction grammaticale qui désigne l'être à qui on s'adresse et une fonction sémantique qui structure le discours et l'appareil énonciatif. Plus précisément, en ce qui concerne la poésie l'emploi de l'apostrophe prend une dimension entièrement modale et transformatrice. L'apostrophe qui n'a pas jusqu'aujourd'hui fait l'objet d'une étude synthétique est un phénomène linguistique et littéraire, avec des résonances phénoménales catalysant le texte littéraire et surtout la poésie romantique. Le contexte littéraire emploie l'apostrophe avec une pléthore des dispositifs et avec un éthos qui lui est propre ; il s'agit d'un *geste créatif et poétique*. L'apostrophe est susceptible de lier l'investissement en recherche stylistique tout en introduisant une *métalinguistique* renvoyant à une *métalittérature*.

Il faut distinguer l'apostrophe poétique de l'interpellation et de l'interjection. L'interpellation renvoie à une interaction qui implique le simple appel dans le cadre d'un acte de langage ; dans ce cas, ce procédé désigne le nom ou le titre de la personne adressée. Il en résulte que l'apostrophe implique presque toujours une interpellation. L'interjection implique un mot ou un groupe de mots représentant une exclamation. L'apostrophe donne souvent l'impression d'une pause au milieu d'une description surtout dans les poèmes qui présentent la forme de la poésie dramatique ou qui sont formés d'un dialogue à l'instar des pièces de théâtre. La sémantique polyvalente de l'apostrophe en poésie romantique met à profit une pluralité d'aspects que nous essayerons de cerner.

L'apostrophe est un objet d'étude complexe qui fascine par les difficultés d'ordre méthodologique et théorique qu'elle implique. On trouve une trace de cette complexité dans la définition du lemme *apostrophe* dans le *Trésor de la Langue Française informatisé*¹ qui appelle quelques remarques. Certains des exemples qui illustrent le lemme mélangent *de facto* la définition du mot et la définition de la chose : ils montrent à la fois le lemme dans son fonctionnement autonymique (en tant que mot de la langue) mais aussi dans une séquence apostrophée (une séquence discursive) :

A.— *RHÉT.* Procédé oratoire consistant à interpeller vivement et par surprise une personne (présente ou absente) ou une chose personnifiée :

1. Ô puissance de l'apostrophe! C'est, comme vous savez, une *figure* au moyen de laquelle on a trouvé le secret de parler aux gens qui ne sont pas là, de lier conversation avec toute la nature, interroger au loin les morts et les vivants. COURIER, *Pamphlets pol.*, lettres au rédacteur du « Censeur », 1819-20, p. 41.

L'exemple de l'une des sous-acceptations va jusqu'à illustrer le phénomène en donnant d'abord une saisie iconique (« Hé ! ») avant de toute saisie autonymique (« cette insolente et familière apostrophe ») :

B.— *P. ext.* Interpellation vive et volontairement désagréable adressée à quelqu'un :

4. — Hé! L'amateur aux gants blancs, un peu d'aide par ici. On vous fera place ... Je marchai d'un autre côté, vivement blessé de cette insolente et familière apostrophe. TŒPFFER, *Nouvelles genevoises*, 1839, p. 277.

¹ A.— *RHÉT.* Procédé oratoire consistant à interpeller vivement et par surprise une personne (présente ou absente) ou une chose personnifiée :

1. Ô puissance de l'apostrophe ! C'est, comme vous savez, une *figure* au moyen de laquelle on a trouvé le secret de parler aux gens qui ne sont pas là, de lier conversation avec toute la nature, interroger au loin les morts et les vivants. COURIER, *Pamphlets pol.*, lettres au rédacteur du « Censeur », 1819-20, p. 41.

2. Il s'y dépensa beaucoup d'esprit; on lança de brillantes apostrophes et de vives *reparties*.

A. FRANCE, *L'Île des pingouins*, 1908, p. 328.

3. Quelques instants plus tard, on vit arriver M. Thomas Young, accompagné lui-même d'un assistant muet qui, à ce qu'il parut bientôt, était un sténotypiste. Celui-ci tira sa machine de la boîte et, dès le début, commença d'enregistrer tout l'entretien, même les moindres *répliques*, même, autant qu'il y parût, les *interjections*, les apostrophes, les *onomatopées*, peut-être les *soupirs*.

DUHAMEL, *Chronique des Pasquier*, La Passion de J. Pasquier, 1945, p. 165.

B.— *P. ext.* Interpellation vive et volontairement désagréable adressée à quelqu'un :

4. — Hé! L'amateur aux gants blancs, un peu d'aide par ici. On vous fera place ... Je marchai d'un autre côté, vivement blessé de cette insolente et familière apostrophe. TŒPFFER, *Nouvelles genevoises*, 1839, p. 277.

5. En fait de poésies anciennes, il ne lisait guère que Villon, dont les mélancoliques ballades le touchaient et, çà et là, quelques morceaux de d'Aubigné qui lui fouettaient le sang avec les incroyables virulences de leurs apostrophes et de leurs *anathèmes*. HUYSMANS, 1884, *À rebours*, p. 191, [En ligne],

<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=802216230;r=1:nat=:sol=0;>

Dans notre étude, nous cherchons à repérer l'ensemble des motifs sous-jacents qui justifient la présence si riche des apostrophes dans les poèmes romantiques. Nous visons à proposer une analyse du fonctionnement du phénomène et à décoder les mécanismes qui concernent le cognitif et le langagier et qui échappent à toute tentative de rationalisation. Notre recherche procède de façon articulée, mais pas nécessairement linéaire, vu que l'analyse de l'apostrophe romantique s'inscrit dans plusieurs plans à la fois.

Jusqu'à présent, les études sur l'apostrophe poétique ont été développées essentiellement dans le cadre d'articles de revues ; à notre connaissance il n'existe qu'une seule thèse de doctorat consacrée au sujet. Les articles les plus anciens viennent des études anglo-saxonnes de Henry (1905) avec son article intitulé « The Use and Origin of Apostrophe in Homer », de Bergren (1982) qui a écrit un article sur l'apostrophe des hymnes homériques, de Block (1982) qui s'est occupé de l'apostrophe du narrateur dans les œuvres d'Homère et de Virgile, et de Culler (1977) qui a écrit un article intitulé « Apostrophe ». Bon nombre d'études sur l'apostrophe a été mené à partir d'œuvres de littérature gréco-latine, telle la thèse de Georgacopoulou (2005) sur l'emploi de l'apostrophe du narrateur dans la *Thébaïde* de Stace. En ce qui concerne Culler, il insiste sur l'idée de l'apostrophe même dans son œuvre majeure *Anatomy of Criticism* ; il propose de nouveaux aspects concernant l'étude de l'apostrophe et il lui accorde un nouveau statut par rapport à l'énonciation littéraire et plutôt lyrique. Culler soutient que l'apostrophe s'identifie au lyrisme mais il n'arrive pas à analyser à fond sa nature polyvalente et à donner les clés nécessaires pour son étude approfondie. Pendant longtemps, l'étude de l'apostrophe poétique a été tributaire de l'œuvre théorique de Culler et de l'article de Prat (1989) sur l'emploi de l'apostrophe dans *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire. Il faut attendre jusqu'en 2004, jusqu'au moment où les études linguistiques redécouvrent le phénomène de l'apostrophe. Plus précisément, Détrie écrit deux articles (2004, 2009) et consacre un essai (2006) à l'apostrophe nominale. Son approche s'inscrit dans le cadre d'une étude essentiellement linguistique. Tabaki (2004) introduit de nouveau l'étude de l'apostrophe en littérature dans son article intitulé « L'apostrophe de la nature dans les textes poétiques du romantisme et de la poésie moderne » qui fait partie d'un ouvrage collectif de

sémiotique ; il s'agit de la première approche comparative du phénomène de l'apostrophe. Nous repérons aussi un article de D'Espéry (2006) qui approche l'apostrophe du point de vue rhétorique et poétique dans l'œuvre de Quintilien. Une autre étude linguistique de l'apostrophe est celle de Lagorgette qui publie un article (2006) sur le détachement et les termes d'adresse par rapport à l'évolution du vocatif et de l'apostrophe. Monte est celle qui s'est occupée le plus de l'apostrophe littéraire dans les trois articles qu'elle publie entre 2005-2009. Monte est la première qui accorde une valeur illocutoire à l'apostrophe et qui parle de son aspect pragmatique ; elle réalise une étude comparative des aspects linguistiques de l'apostrophe dans le langage non-littéraire et dans le langage littéraire. À partir de 2009, l'article de Dubel (2011) sur l'apostrophe adressée aux personnages dans *l'Iliade* est la seule trace sur les études de l'apostrophe littéraire. Nous constatons donc le manque d'une thèse approfondie sur l'apostrophe littéraire et poétique, et surtout sur l'apostrophe en poésie romantique. La plupart des études analysent les aspects plutôt linguistiques ou s'occupent d'aspects discursifs dans la littérature gréco-latine. Cette constatation confirme la nécessité de notre objet de recherche et justifie notre choix. Avec un passé hérité de la poésie lyrique gréco-latine et médiévale française, l'apostrophe romantique présente des affinités mais aussi des écarts par rapport à ces traditions. L'emploi de l'apostrophe dans la poésie romantique constituerait une trace d'affinité de celle-ci avec la tradition lyrique. Les avis des spécialistes ne sont pourtant pas unanimes à ce propos. Certains chercheurs nient l'influence de l'art du Moyen-Âge sur le romantisme français ; d'autres soulignent une certaine affinité surtout quant au choix des thèmes abordés. Selon Van Tieghem (1948 : 378) :

[...] les textes originaux des chansons de geste et des romans courtois n'ont été publiés qu'à partir de 1830 ; mais on en pouvait lire des remaniements en prose dans les recueils de Tressan, de Creuzé de Lesser, de Marchangy, et il allait suffire à Hugo, un peu plus tard, d'une livraison du *Musée des Familles* pour évoquer la légende de Roland.

Yovanovitch (1973 : 154), pour sa part, remarque :

Cela doit paraître une chose étrange, dit le professeur américain Henry A. Beers, lorsqu'on se rappelle que la littérature française du moyen âge fut la plus influente de l'Europe et qu'elle contient, depuis la *Chanson de Roland* jusqu'au *Roman de la Rose* et Villon, le plus riche trésor de sujets romantiques : chroniques, chansons de geste, romans d'aventures, fabliaux, lais, légendes de saints, homélies, miracles, chansons, farces, jeux partis, pastourelles, ballades, — bref, tous les genres cultivés du moyen

âge. Il est vrai que cette littérature ne resta pas sans exercer une certaine influence sur les romantiques de 1830.

Dans les poèmes romantiques français, l'apostrophe serait à mettre en lien avec la tradition lyrique des chansons de geste et des troubadours. Elle est un indice de l'expression des sentiments et de la conception lyrique de la poésie.

L'apostrophe présente un intérêt qui dépasse les seules limites linguistiques et ne peut être analysée que sous l'axe des différentes disciplines, telle la sémantique, la pragmatique, la stylistique, la rhétorique et l'analyse du discours, la théorie de l'énonciation, la théorie de l'intertextualité et autres. Nous adoptons plutôt les réflexions de Culler, de Tabaki et de Monte qui se sont focalisées sur l'étude de l'apostrophe en littérature et en poésie. Notre étude est une tentative d'une approche globale et discursive de l'apostrophe. Nous analysons les différents aspects théoriques par rapport aux origines de l'apostrophe et le choix du vocabulaire des différentes occurrences en apostrophe. L'emploi de l'apostrophe est analysé aussi sur la base de l'état psychologique et cognitif du poète et celle de la versification et de la métrique. Nous insistons sur les aspects pragmatiques et sur le pouvoir illocutoire de l'apostrophe ainsi que sur ses fonctions grammaticales et textuelles. Notre approche tient compte aussi du rôle de l'apostrophe dans l'énonciation poétique ; l'apostrophe romantique devient souvent un facteur de réglage de l'énonciation poétique, capable de créer une situation de communication jusqu'alors inexistante et de modifier le sujet lyrique et le message poétique. Nous tentons d'établir une taxinomie des apostrophes par rapport à la fonction qu'elles remplissent, aux figures rhétoriques qu'elles créent et à la thématique choisie. De cette façon, nous espérons présenter les clés pour une analyse approfondie du phénomène et des rapports textuels discursives qui en découlent.

Notre étude est centrée sur l'emploi de l'apostrophe poétique dans les textes romantiques français. Comme la littérature gréco-latine, la poésie romantique présente un grand nombre d'apostrophes. Elle constitue donc un champ d'étude fertile qui peut fournir de nombreuses pistes de réflexion. L'apostrophe prend ainsi des dimensions particulières dans le mouvement romantique où le poète s'adresse à tout type de référent. Nous préférons un titre plutôt sobre et descriptif pour notre thèse car nous tenons à réaliser une étude multidimensionnelle et une approche polyméthodologique. En ce qui concerne le choix des textes du corpus, nous avons préféré appuyer notre

recherche sur de recueils précis, afin de réaliser une étude exhaustive sur l'emploi et la richesse de l'apostrophe romantique. Nous avons choisi les recueils qui permettent de couvrir la plus grande partie des années romantiques. En ce sens, la production littéraire de Hugo, de Lamartine, de Musset et de Vigny nous paraît représentative du mouvement romantique. Nous avons exclu les recueils qui présentent une homogénéité frappante pour la simple raison que l'analyse de ces apostrophes deviendrait une procédure fastidieuse et que la recherche n'aurait pas été probante. Notre approche peut s'étendre à d'autres genres aussi ou à d'autres périodes chronologiques ; elle présente en outre des possibilités illimitées pour une étude comparative des apostrophes utilisées dans les œuvres de différents poètes ou dans les œuvres de différents mouvements littéraires.

Notre choix des poètes a essayé de couvrir la majorité du mouvement romantique afin d'avoir accès à la transformation du phénomène de l'apostrophe et de déployer une polyphonie significative en introduisant des voix externes quand c'est significatif. Il est convenu de distinguer le romantisme en deux périodes, parfois assez distinctes, parfois ayant des limites floues. Pour tous les spécialistes pourtant la Révolution française est le moment crucial qui rend la culture française capable d'accueillir l'esprit romantique des Allemands et des Anglais. Dans le premier romantisme français, il y a deux tendances ; un romantisme qui suit l'élan de la Révolution française et un romantisme contre-révolutionnaire essayant d'atteindre le passé idéal de la France monarchique. Souvent il y a des poètes romantiques qui oscillent entre les deux tendances ou qui démontrent des influences différentes. De toute façon, ces deux tendances s'expriment selon Vaillant (2012 : 47)

dans les deux vagues romantiques successives qu'on distingue habituellement. D'abord le romantisme ultra-royaliste de 1820 : celui-ci met en vedette [...] une escouade de poètes inspirés (Lamartine, Vigny, le jeune Victor Hugo de vingt ans), dont on attend qu'ils soient les chantres de la monarchie de droit divin. Ensuite, le romantisme libéral de 1830 : une fois constatée l'incompatibilité entre la réaction nobiliaire, rancie dans ses regrets et ses rancœurs, et les aspirations nouvelles des jeunes générations tournées vers l'art ou la littérature, les romantiques se mettent au service d'un idéal de progrès et de concorde universelle, sur fond d'utopie sociale.

Selon Gengembre (2003 : 63),

[I]e romantisme ne s'impose véritablement qu'avec la révolution de 1830, et non dans la suite immédiate de 1789. Entre ces deux événements historiques, le conflit littéraire bat

son plein, en liaison avec les débats idéologiques. [...] Le réformisme littéraire hante les années impériales.

Bony (1992 : 128) soutient que « trois recueils poétiques marquent, à quelques années d'intervalle, la grande mutation de la poésie française, sa véritable accession au surnaturalisme, pour reprendre le mot de Baudelaire ». Il s'agit des *Chimères*, des *Contemplations* et des *Fleurs du Mal*. Nous considérons que la poésie romantique française constitue un moment historique littéraire difficile à délimiter et impossible à restreindre dans des limites strictement chronologiques. Nous adoptons donc la thèse que la sensibilité romantique, et surtout celle exprimée à travers la poésie, présente un éventail de thématiques et d'influences. À travers les générations de romantiques, nous étudions le courant qui porte comme trait principal le culte du moi et l'ouverture vers la modernité. Nous suivons Spiquel qui, après avoir étudié les théories sur la dichotomie du mouvement romantique littéraire, aboutit à la conclusion suivante (Spiquel, 1999 : 15) :

La délimitation par les dates est assez vaine pour un mouvement aussi multiforme ; de grands romantiques comme Lamartine, Hugo ou Théophile Gautier (1811-1872) vivent et écrivent jusqu'à la fin du second Empire et même au-delà. Certes, on peut ne rien voir de commun entre Chateaubriand et Charles Baudelaire (1821-1867), ou entre Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) et Gérard de Nerval (1808-1855) ; mais les romantiques ont une certaine manière de vivre la littérature, de croire en elle (même dans le désespoir) et de la questionner (fût-ce par la dérision), de sonder grâce à elle le fini et l'infini, et le désir de l'absolu ; c'est là, sans doute, qu'il faut chercher la vérité du romantisme.

Nous avons choisi donc les poètes dans la perspective de représenter les aspects du mouvement romantique ; par ailleurs, surtout en ce qui concerne Hugo, le poète le plus prolifique de tous, nous avons effectué un vaste choix de textes poétiques de sorte qu'ils couvrent toutes les périodes de la production poétique.

Les Orientales est le premier recueil à étudier ; la tentative juvénile de Hugo est pleine de spontanéité romantique, de lyrisme et d'exotisme. Nous avons opté pour le choix du recueil *Les Orientales* au lieu du recueil *Odes et Ballades* en raison de la variété d'images et de paysages. Nous avons choisi *Les Feuilles d'Automne* car il s'agit d'un recueil qui résume tout le mal du siècle et qui présente beaucoup d'apostrophes adressées à des personnes intimes et à des amis du poète. Nous avons inclus également le recueil *Les Châtiments* car il s'agit d'un cas particulier d'une poésie romantique engagée ; on peut y apprécier des apostrophes adressées au peuple

français, au lecteur et aux hommes politiques. Une particularité intéressante des *Châtiments* consiste dans ce que le recueil contient beaucoup d'apostrophes adressées aux éléments de la nature qui présentent un intérêt supplémentaire car elles résument la modification de l'énonciation et elles sous-entendent un symbolisme en camouflage. Nous avons choisi également *Les Contemplations* pour la pluralité des apostrophes adressées à Dieu et aux concepts abstraits. En ce qui concerne Lamartine, nous n'aurions pas pu exclure les *Méditations poétiques* et les *Nouvelles Méditations poétiques* ; le recueil *Méditations poétiques* consiste en un premier manifeste du romantisme français qui imposa implicitement une nouvelle ère au niveau de l'expression et de la structure poétique. Nous avons préféré inclure aussi les *Recueils poétiques* au lieu des *Harmonies poétiques et religieuses* car les *Recueils* présentent une variété significative concernant les apostrophes. En ce qui concerne Musset et Vigny, la variété des références apostrophées ouvre de nouveaux chemins pour l'étude de l'apostrophe par rapport aux différentes allégories et aux différents symbolismes. Les deux poètes s'adressent à leurs lecteurs beaucoup plus que ne le fait Hugo ou Lamartine. Pour Musset, c'est l'apostrophe adressée au lecteur et à sa lectrice qui domine ses poèmes. Vigny, démontrant plutôt une humeur didactique et philosophique, s'adresse aussi à son lecteur ; il fait paraître aussi une nouvelle dimension de l'allocutaire adressé, celle du paria. En fait, le choix des recueils du corpus parmi les œuvres de Hugo, Lamartine, Vigny et Musset a été quelque fois difficile, surtout en ce qui concerne Hugo et Musset qui sont des écrivains prolifiques. Il n'aurait pas été possible d'effectuer une étude approfondie et minutieuse, telle la nôtre, si nous avions inclus l'intégralité de textes de ces quatre poètes. Un tel travail pourrait faire partie d'une recherche postdoctorale dans l'avenir et inclure une liste complète d'apostrophes parues dans les textes poétiques romantiques français. La recherche pourrait s'étendre à d'autres genres littéraires aussi, comme le roman et le théâtre ou à la poésie symboliste.

Pour définir les origines de l'apostrophe, il faut plonger dans le passé et dans les sources de l'adresse littéraire ancienne de la littérature gréco-latine. Les œuvres du corpus des poètes romantiques choisis présentent d'autres points communs ; ils sont tous imprégnés d'une allure lyrique qui les lie à la notion du lyrisme universel. Nous

avons aussi essayé d'inclure des poèmes écrits après 1830 ou même après 1840, portant la marque de la deuxième ère romantique. De cette façon, nous avons essayé d'inclure un vaste éventail de poèmes romantiques, faisant état d'une variété thématique significative. Les recueils du corpus présentent des inégalités attendues et des divergences inattendues ; des *Méditations poétiques* de 1820 jusqu'au recueil des *Destinées* de 1864, une quarantaine d'années apporte une distance temporelle qui fait varier la structure des apostrophes et des occurrences en apostrophe. La diversité des apostrophes dans les œuvres du corpus permet d'établir des distinctions à l'égard de la thématique choisie, du vocabulaire utilisé et de l'énonciation établie.

En ce qui concerne la délimitation du contenu et de la terminologie il faut définir quelques notions secondaires aussi. Concernant la définition du romantisme et sa datation problématique, Spiquel (1999 : 14) remarque que « [p]our certains, le "vrai" romantisme se développe entre 1820 et 1840 ; d'autres le font commencer au milieu du XVIIIe siècle et d'autres vers le milieu du XIXe ! ». À l'égard du lyrisme, l'apostrophe va de pair avec l'expression intime ; l'apostrophe commence par un *je* qui s'adresse à un *tu* ou à un *vous*. Dans ce cas le sujet lyrique s'identifie donc à l'émetteur de l'apostrophe et donne à la poésie romantique le trait incontournable de la subjectivité dont Bréal (2005 : 169) parle dans le chapitre « L'élément subjectif » de *l'Essai de sémantique* :

L'homme est si loin de considérer le monde en observateur désintéressé, qu'on peut trouver, au contraire, que la part qu'il s'est faite à lui-même dans le langage est tout à fait disproportionnée. Sur trois personnes du verbe, il y en a une qu'il se réserve absolument (celle qu'on est convenu d'appeler *la première*). De cette façon déjà il s'oppose à l'univers. Quant à la seconde, elle ne nous éloigne pas encore beaucoup de nous-mêmes, puisque la seconde personne n'a d'autre raison d'être que de se trouver interpellée par la première. On peut donc dire que la troisième personne seule représente la portion objective du langage.

Dans le sillage de la théorie de Culler sur le lyrisme et l'apostrophe (Culler, 1977) et en tenant compte de l'emploi de l'apostrophe dans les poèmes anciens gréco-latins, nous supposons que l'apostrophe finit par s'identifier au lyrisme même et que le romantisme prolonge la longue tradition gréco-latine d'une poésie lyrique qui touche l'âme et nourrit l'expression intime. Il faut discerner aussi l'apostrophe des termes d'adresse. L'apostrophe fait partie des termes d'adresse, mais nous appliquons l'emploi du lemme *terme d'adresse* aux apostrophes employées en contexte non-littéraire,

tandis que le lemme *apostrophe* correspond mieux aux phénomènes d'adresse en contexte littéraire. Dans notre thèse, nous signalons en italiques les nouvelles notions, les concepts innovants, les idées originales et la terminologie introduite suite à notre étude. Notre thèse propose un nouveau métalangage pour les apostrophes faisant appel à ses fonctions et à ses objectifs. Nous introduisons la notion de *performativité* qui évoque les apostrophes *performatives* ou *apostrophes-actes de parole*. De même, nous insistons sur la contribution incontournable de l'apostrophe à la *poéticité* du texte littéraire qui finit même par le repérage des apostrophes *métapoétiques* ; le poète romantique s'adresse à la poésie même avec une apostrophe qui s'inscrit dans le cadre de la *métadiscursivité*.

En ce qui concerne la situation de communication intradiégétique, nous étudions comment l'apostrophe aide à établir une nouvelle énonciation. L'apostrophe romantique implique souvent un *tu* absent et invisible qui devient tellement puissant de sorte qu'il modifie l'énonciation poétique. En nous appuyant sur la théorie de l'horizon d'attente de Jauss (1978) et Iser (1985), nous essayons d'expliquer la manière par laquelle l'apostrophe du lecteur romantique se développe et ce qu'elle apporte à son tour dans le texte poétique même. Le schéma énonciatif que l'apostrophe établit implique un locuteur, identifié à l'émetteur de l'apostrophe dans la plupart des cas, et un ou plusieurs allocutaires qui correspondent à des personnes réelles, à des personnages intradiégétiques, à des concepts abstraits, à des vertus, aux éléments de la nature, à des spectres et des esprits ou à des objets inanimés. Le locuteur ou l'émetteur de l'apostrophe s'identifie souvent au poète qui présente un double aspect, celui du *poète intradiégétique* ou *poète-narrateur* et celui du *poète extradiégétique* ou *poète-scripteur*. Le sujet lyrique s'identifie tantôt au poète-narrateur, tantôt au poète-scripteur, tantôt à un autre personnage intradiégétique. L'apostrophe est donc capable d'attribuer plusieurs dimensions à la communication énonciative et de créer plusieurs figures au sein de l'énonciation poétique. En nous appuyant sur la théorie énonciative d'Austin (1970), nous présentons aussi le pouvoir illocutoire de l'apostrophe et la façon par laquelle elle peut générer une nouvelle illocution qui oscille entre réalité et imagination.

Dans la lignée des études sur l'apostrophe dans les œuvres poétiques romantiques et modernes, notre thèse présente une série de situations dans lesquelles

l'apostrophe poétique se met en usage. Il y a pourtant des aspects auxquels il est difficile d'accéder, telle la dimension psychocritique ou psychanalytique ; d'ailleurs, l'apostrophe porte un certain poids émotionnel, surtout en ce qui concerne la poésie romantique qui met au centre de son inspiration et de son expression les sentiments et les émotions. Notre étude s'inscrit aussi dans le cadre des recherches linguistiques sur la littérature, sur la théorie de l'énonciation littéraire et sur l'étude comparative de la thématique. Les occurrences en apostrophe reviennent à plusieurs reprises dans un même recueil ou dans les recueils des différents poètes. Elles transposent l'énonciation de façon à ce que la référence change continuellement selon le contexte poétique et qu'elle crée une polyphonie intéressante. Des allusions intertextuelles s'établissent aussi à travers l'apostrophe ; elles s'inscrivent parfois dans le cadre de l'emploi d'une thématique commune et parfois dans le cadre d'un dialogue instauré entre les poètes eux-mêmes. Le poète romantique emploie souvent l'apostrophe pour s'adresser à un autre poète ou artiste, son prédécesseur ou son contemporain. De cette façon une communication de niveau extradiégétique s'établit à travers l'apostrophe.

La structure syntaxique et grammaticale de l'apostrophe ainsi que sa disposition dans le vers constituent aussi les objets de notre étude. La place de l'occurrence en apostrophe, au tout début du vers, au milieu ou à la fin, influe sur la signification et sur la métrique. Nous présentons aussi les différents indices de l'apostrophe. Il ne s'agit pas toujours d'une simple occurrence nominale entre virgules ; les indices de l'apostrophe incluent aussi l'emploi des modalités (interrogative, impérative, exclamative), l'emploi des déterminants (articles, adjectifs possessifs, pronoms possessifs ou relatifs) et l'emploi de la particule ô. Nous proposons une terminologie construite selon la place de l'occurrence en apostrophe dans le vers ; dans le cas d'une apostrophe placée au début d'un vers, nous parlons d'une *apostrophe en position initiale* souvent suivie d'une virgule, dans le cas d'une occurrence placée au milieu du vers, d'habitude entre virgules, il s'agit d'une *apostrophe incise* ou *intercalée* et dans le cas d'une occurrence placée à la fin du vers, il s'agit d'une *apostrophe en position finale*. Dans le cas où l'apostrophe consiste en plusieurs occurrences nominales juxtaposées entre virgules, il s'agit d'une *apostrophe sérielle* ou *multiple*. Plusieurs poèmes commencent avec une apostrophe et d'autres s'en terminent avec une ; le titre

du poème même suggère souvent le référent en apostrophe. Ce que la place de l’apostrophe entraîne chaque fois est significatif de l’effet que le poète veut lui accorder. L’apostrophe impose la présence textuelle d’un locuteur et d’un allocutaire, le dernier n’étant pas toujours explicitement présent ; elle crée l’allocutaire en faisant de lui une voix potentielle de réponse, voire un interlocuteur. Les indices graphiques de l’apostrophe pourtant ne sont pas seulement les virgules, ni la particule *ô/o* qui par ailleurs n’accompagne pas toutes les occurrences en apostrophe. Quelques spécialistes considèrent le morphème *ô/o* comme une particule, d’autres comme un adverbe exclamatif et d’autres comme un pur signifiant. Nous présentons les différents résultats des recherches en démontrant la liaison de la particule *ô* au vocatif ancien. Dans le cadre d’une analyse grammaticale, les déictiques de la deuxième personne du singulier et du pluriel font partie des indices de l’apostrophe ; l’impératif est le mode employé par excellence. Un *nous* collectif paraît pourtant assez fréquemment ; il s’agit d’un indice qui renvoie à une apostrophe d’allure collective dont l’émetteur est souvent le poète incluant d’autres occurrences aussi. D’habitude, les déictiques constituent les indices les plus puissants de l’apostrophe. Même s’il n’y a pas de verbe à l’impératif, le déictique seul peut marquer l’adresse.

Une classification est établie par rapport à la structure ambivalente de l’apostrophe qui paraît figée et souple à la fois. D’habitude, l’occurrence en apostrophe peut prendre des formats morphologiques du type :

ô + substantif

ô + adjectif + substantif

ô + substantif + adjectif

ô + pronom tonique

ô + pronom tonique + subordonnée relative

ô + pronom tonique + substantif/adjectif

Le *ô* n’est pas toujours présent dans l’occurrence. Chaque structure apporte un effet différent dans le poème et crée des figures de rhétorique accompagnant l’apostrophe ou s’identifiant avec l’apostrophe même. L’apostrophe est capable de créer une métaphore ou elle peut fonctionner comme une métaphore et une façon d’appeler. Nous étudions les différents aspects grammaticaux et syntaxiques en nous focalisant

sur une analyse linguistique et discursive à la fois. Nous établissons ainsi une approche pluridisciplinaire de l'apostrophe. Une présentation et une classification des apostrophes selon leur point d'adresse est proposée. Nous évitons de nous appuyer sur l'occurrence en apostrophe apparente ou explicite et nous procédons aussi à la classification selon la signification de l'occurrence ou ce que le poète sous-entend. À la fin de chaque chapitre nous présentons en guise de bilan les conclusions partielles.

Culler souligne l'importance de l'apostrophe surtout dans son article « Apostrophe »² de 1977 où il affirme qu'elle s'identifie au lyrisme. Culler constate que le poème est un acte de communication fictive et éloignée (1975 : 165). Pour la formulation de nos hypothèses de travail, nous tenons compte de ses remarques et de ses constatations. Culler refuse de reconnaître à l'apostrophe le pouvoir de modifier l'énonciation en établissant une communication réelle. Dans le sillage de ses considérations, nous pouvons formuler trois hypothèses de travail dans notre thèse. Premièrement, nous vérifions dans la pratique des poètes romantiques l'identification de l'apostrophe à la poésie lyrique, autrement dit chercher la présence imposante ou non de l'apostrophe dans les poésies des romantiques. Deuxièmement, rechercher les extensions communicationnelles de l'apostrophe dans l'énonciation poétique romantique. Nous examinons donc la production poétique romantique par rapport à l'apostrophe et les rapprochements énonciatifs qu'elle génère. Troisièmement, en exploitant le domaine poétique romantique, nous cherchons comment derrière le caractère souvent subjectif et arbitraire de la genèse de l'apostrophe se dissimule une spécificité intrinsèque liée à l'organisation textuelle et à la structure énonciative. Nous nous demandons comment l'apostrophe est soumise à des règles précises et nous étudions la typologie du discours apostrophique pour dresser ses caractéristiques particulières, contribuant à l'organisation textuelle et sémantique, et pour établir son statut autonome ou dépendant d'autres figures de rhétorique aussi.

Il convient de faire une mise au point sur les problèmes et les pièges que nous avons rencontrés. La notion de l'apostrophe présente une telle complexité et une telle variété que son étude en multiniveau peut devenir une recherche continue où chaque

² CULLER J., 1977, « Apostrophe », *Diacritics*, n° 7, 4, p. 59-69.

fois qu'un aspect est cerné, un autre émerge. Le défi le plus difficile à surmonter est celui de la catégorisation des apostrophes car différents paramètres entrent en ligne de compte dans un acte d'énonciation. L'étude de l'apostrophe poétique s'avère un travail de longue haleine qui présuppose une connaissance approfondie des différentes théories du langage, de la littérature, de l'énonciation. Il faut une lecture minutieuse des poèmes pour relever chaque apostrophe et analyser le contexte linguistique et énonciatif qui est le sien. En ce qui concerne la traduction des citations grecques ou anglaises, nous citons l'extrait en version originale et nous présentons par la suite la traduction dans les notes de bas de page ; la traduction est faite par nous. Nous privilégions souvent une démarche comparatiste afin de révéler nos présuppositions et d'illustrer davantage nos exemples.

Il faut dépasser aussi un certain nombre de poncifs associés à l'apostrophe et au romantisme. La relation bidirectionnelle entre le lyrisme et l'emploi de l'apostrophe résume un intérêt particulier et garantit la pertinence de notre sujet. Quelle est la place de l'apostrophe dans la poésie lyrique ? Quelle est la présence du lyrisme dans la poésie romantique ? Quelle a été l'héritage de la poésie lyrique gréco-latine à la poésie romantique et quel est le rôle de l'apostrophe ? L'apostrophe incarne-t-elle un résidu du lyrisme ? Le lyrisme est-il générateur de l'apostrophe ? L'apostrophe et la nouvelle énonciation qu'elle crée dans l'œuvre peuvent incarner un outil et un axe d'étude innovant pour l'analyse des poèmes romantiques. L'apostrophe crée un *embarras* au lecteur vu sa nature créatrice et modificatrice de l'énonciation poétique. Nous empruntons le terme *embarras* aux travaux théoriques de Culler qui créent une réflexion sur les aspects lyriques de l'apostrophe (Culler, 1981 : 149-150) :

But apostrophe is different in that it makes its point by troping not on the meaning of a word but on the circuit or situation of communication itself. [...] This minor embarrassment that apostrophes produce may be taken as a sign of larger and more interesting embarrassment which leads literary critics to turn aside from the apostrophes they encounter in poetry: to repress them or rather to transform apostrophe into description³.

³ Nous avons traduit en français (Culler, 1981 : 149-150) :

« Mais l'apostrophe est différente car elle ne modifie pas le sens d'un mot, mais l'itinéraire ou la situation de la communication elle-même. [...] Cet embarras secondaire, que l'apostrophe produit, serait pris pour un signe d'un plus large et plus intéressant embarras qui amène les critiques littéraires à se détourner des apostrophes qu'ils rencontrent dans la poésie : les refouler ou bien transformer l'apostrophe en description ».

Les conventions de lecture que le lecteur subit inconsciemment créent des attentes par rapport à la perception et la réception de la poésie. Ces conventions sont à l'origine de l'embarras du lecteur. Selon Culler (1981 : 151), le paradoxe de la poésie lyrique est que souvent le lecteur ne la considère pas comme un acte de communication sous le prétexte qu'elle crée une énonciation fictive et éloignée. L'apostrophe est un aspect de ce paradoxe car elle renvoie à une convention traditionnelle ; par conséquent, elle crée un certain embarras au lecteur. Pourquoi le lecteur de la poésie reconnaît-il l'apostrophe comme un trait représentatif de la poésie lyrique ou romantique ? Le romantisme s'identifie-t-il au lyrisme grâce aussi à l'apostrophe ? Ce sont quelques enjeux de notre thèse qui produisent à leur tour une problématique autour de l'apostrophe et son emploi dans l'énonciation poétique.

L'objectif de cette étude est d'aborder le sujet de l'apostrophe en tant que stratégie dynamique pour s'adresser à quelqu'un, pour interpeller quelqu'un ou quelque chose dans la poésie romantique française, tout en dénommant ses fonctions. L'apostrophe peut abolir le temps et produire une continuité de la voix poétique dans une temporalité d'énonciation fictive, elle complète la signifiante et elle contribue à l'imagination et à la mystification du texte poétique. De cette façon, elle transpose l'énonciation en créant un nouvel échange discursif ou un nouvel événement pragmatique ; elle génère des actes de parole tout en servant elle-même d'acte illocutoire. De même, elle offre une projection allégorique du *je* lyrique à un *nous* collectif. Lorsque Vigny s'adresse à Éva et à la poésie dans le même poème intitulé « La Maison du Berger », il solidifie sa place comme poète-locuteur susceptible de s'adresser à toute chose et à chacun. Nous établissons une typologie de l'apostrophe romantique avec toutes ses variantes pour fixer par la suite son statut et ses traits d'innovation aux niveaux syntaxique-linguistique, discursive et sémantique. La taxinomie proposée risque de rester descriptive et ne pas dépasser les pièges d'un répertoire. Pour cette raison, le passage de l'approche descriptive syntaxicolinguistique de l'apostrophe romantique à la définition des traits originaux montre la nécessité de croiser plusieurs approches, d'où la pluralité de notre analyse. Nous partageons l'idée de Monte (2008 : 1424) que la structure énonciative de l'apostrophe ne présuppose pas un dialogue préexistant : « il n'y a pas de dialogue préexistant lors de l'usage de

l'apostrophe dans un texte poétique ; c'est l'apostrophe elle-même qui contribue à faire du poème une piste d'échanges dialogués entre le locuteur et les entités en apostrophe ». L'apostrophe peut ainsi constituer une méthode d'approche à l'organisation textuelle du poème. Pour éviter le péril d'une classification stérile, nous adoptons aussi l'approche de l'analyse sémiotique de Genette (1972 : 240-250) qui dans *Figures III* distingue les narrateurs en extradiégétique, intradiégétique, autodiégétique et hétérodiégétique⁴.

On considère que l'emploi du terme apostrophe dans les études théoriques de la littérature délimite avec précision cette figure de style, en rendant les nuances de l'interpellation ou du terme d'adresse. L'apostrophe ne peut pas se limiter à un simple phénomène grammatical ou comme une phrase interpellative elliptique insérée dans une autre phrase ou comme une sous-phrase exclamative. L'apostrophe est avant tout un énoncé réalisé par le sujet lyrique dans une situation d'énonciation spécifique pour chaque poème. Notre recherche révèle aussi que l'apostrophe poétique remplit la fonction poétique, comme Jakobson (1969) la définit, et réalise un acte illocutoire, comme Austin l'indique (1970). Selon Monte⁵ (2008 : 1417) les emplois de l'apostrophe dans le roman et dans les pièces de théâtre « ne semblent pas très différents de ce que l'on peut observer dans les discours non littéraires, d'autre part les textes poétiques monologués [...] obéissent à des contraintes spécifiques ». Or, dans une situation d'interpellation en contexte non-littéraire, l'acte illocutoire prime sur le contenu, tandis que dans le langage poétique, le contenu et l'acte illocutoire sont de même importance. En étudiant les contraintes dont Monte parle, nous apprécions leur rôle dans l'interprétation de l'apostrophe des poèmes romantiques. L'apostrophe s'avère un outil capable de créer une nouvelle approche de l'énonciation poétique.

Notre travail ne prend pas la forme d'une thèse monographique, centrée sur un seul auteur ou une seule œuvre ; il s'agit d'une thèse empruntant des éléments de la théorie littéraire et visant à approfondir le phénomène de l'apostrophe dans la poésie romantique française, dans une perspective critique en lien avec la tradition de la

⁴ GENETTE G., 1972, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », p. 240-250.

⁵ MONTE M., 2008, « Usages littéraires de l'apostrophe : fonctions textuelles et pragmatiques et spécificités génériques », p.1417, [En ligne] <http://dx.doi.org/10.1051/cmlf08073>, consulté le 9 septembre 2016.

poésie lyrique. Notre thèse est organisée en trois parties composées chacune d'un nombre variable de chapitres, numérotés de manière progressive. Nous proposons l'étude de la fonction de l'apostrophe dans le domaine de la poésie romantique française pour pouvoir appliquer les données résultantes dans l'analyse des associations et des corrélations entre les apostrophes mêmes. Nous adoptons un plan en trois parties : la première est consacrée à l'approche rhétorique et stylistique, la deuxième à l'approche linguistique et plutôt énonciative, et la troisième à l'organisation sémantique et thématique des occurrences en apostrophe de notre corpus. La polymorphie du discours apostrophique romantique nécessite ainsi une recherche discursive et théorique à la fois.

Dans la première partie de notre thèse, nous étudions la place de l'apostrophe dans le discours poétique et exposons nos hypothèses en regard des théories du discours en intégrant une dimension pragmatique. Le premier chapitre traite de façon analytique l'instabilité terminologique et notionnelle de l'apostrophe et des notions proches. Nous distinguons l'apostrophe de l'interpellation, de l'interjection et de l'injonction en étudiant jusqu'à quel point ces notions se rapprochent. Nous jugeons utile d'aborder également la question de la digression qui, bien que proche de l'apostrophe, tient une place distincte. Le deuxième chapitre examine l'évolution de l'emploi de l'apostrophe depuis les origines du lyrisme dans la littérature gréco-latine jusqu'aux emplois de l'apostrophe dans la poésie française. Nous constatons un certain dialogue entre les apostrophes des poèmes anciens et celles des poèmes romantiques. Il nous semble nécessaire d'aborder les origines de l'apostrophe dans l'emploi du vocatif et son évolution dans la langue et littérature françaises, et ce afin de fournir des réponses à l'usage de la particule *ô* qui fait allusion à des emplois archaïques du langage poétique lyrique. D'habitude, le poète romantique n'emploie pas de déterminant devant le substantif en apostrophe sans que cela soit la règle ce qui rend le nom commun en nom propre, efface la différence entre les deux et transforme l'adresse en une appellation indépendamment de la source énonciative. Dans le troisième chapitre, faisant suite à l'étude du dialogue entre poésie ancienne et poésie romantique, nous abordons la question de l'inspiration poétique romantique. Dans le quatrième chapitre, les aspects discursifs plus précis de l'apostrophe sont présentés. Nous

abordons la question de l'altérité en discours poétique et dans l'énonciation apostrophique. Nous discutons les différentes fonctions de l'apostrophe dans le texte poétique en insistant sur les conditions pragmatiques qui influent sur elle. Dans le cinquième chapitre, nous étudions l'apostrophe par rapport aux figures rhétoriques qu'elle institue ; l'apostrophe est souvent accompagnée d'une prosopopée et d'une personnification. En même temps, elle contribue à l'image poétique et à la métaphore. Elle crée souvent des symboles et des allégories. La synecdoque et la métonymie sont aussi des figures investies assez fréquemment dans la structure apostrophique. Nous étudions aussi l'apostrophe comme dispositif générateur d'ironie et d'antithèse.

La deuxième partie de la thèse est consacrée à la place de l'apostrophe dans le système énonciatif de la poésie romantique. Le sixième chapitre présente l'évolution des typologies des textes littéraires en insistant sur la présence de l'apostrophe dans les textes poétiques et son rôle sur la définition du genre lyrique. Nous examinons ainsi l'évolution parallèle du lyrisme et de la poésie et nous révélons jusqu'à quel point l'apostrophe romantique a été inspirée du lyrisme et jusqu'à quel point elle crée du lyrisme. Dans le septième chapitre, nous revenons sur les origines du romantisme et son engouement pour l'apostrophe, en suivant le passage de son emploi des poèmes lyriques médiévaux aux poèmes romantiques. En fait, il ne s'agit pas d'une approche diachronique de l'apostrophe, mais plutôt d'une étude qui rend compte de la notion de la tradition lyrique sur laquelle la notion de l'apostrophe est inscrite. L'apostrophe est-elle susceptible de fonder un genre ? Ou est-ce le genre littéraire qui commande l'emploi de l'apostrophe ? Le romantisme crée une nouvelle forme de poésie lyrique qui présente des divergences et des similitudes avec la poésie lyrique antérieure. Quelle est la place de l'apostrophe dans cette diachronie ? L'apostrophe active-t-elle des phénomènes d'intertextualité ? Le huitième chapitre traite du statut modal et formel de l'apostrophe. Nous étudions l'effet polyphonique que l'apostrophe crée au sein de l'énonciation lyrique et interrogeons la performativité de l'apostrophe dans la poésie romantique. Dans le neuvième chapitre, nous focalisons l'étude sur la voix du poète lyrique romantique et sur la fonction de l'apostrophe par rapport à son émetteur. Nous définissons le sujet lyrique romantique en tant qu'émetteur d'apostrophes et étudions les différents rôles que ce sujet crée dans l'énonciation romantique ; l'apostrophe crée

une véritable dramaturgie à l'aide des figures d'énonciation. Nous présentons la structure de l'apostrophe par rapport au statut de l'énonciateur et à l'éthos du poète. Nous présentons les paramètres de l'énonciateur et du destinataire ou allocutaire. Le locuteur peut être le poète, le lecteur ou un autre personnage intradiégétique. L'éthos du poète se construit à l'intérieur du poème par l'intervention du sujet lyrique et se présente comme celui d'un médiateur ou d'un modifiant ou d'un modificateur de l'énonciation tout en incluant l'aspect psychologique qui influe sur l'écriture du poème. Avec l'apostrophe, le poète abandonne souvent son *moi* pour un *nous* collectif ou pour son lecteur. Nous étudions les outils ou les effets que l'apostrophe fournit au poète pour structurer son éthos. Le poème romantique met en valeur trois fonctions linguistiques du schéma d'énonciation de Jakobson⁶. Tout d'abord, c'est le centrage sur le message lui-même, c'est-à-dire le poème, qui remplit la fonction poétique. Ensuite, dans le cas des poèmes descriptifs ou narratifs, la fonction référentielle centre l'intérêt sur le contexte. Enfin, c'est la fonction conative qui s'exprime par l'apostrophe, puisqu'elle inclut tout phénomène d'adresse ainsi que l'invocation. De ce fait, l'énonciation lyrique n'est jamais seulement référentielle car l'apostrophe s'adresse toujours à un destinataire, soit à un allocutaire explicite, soit au lecteur dans le cas d'une apostrophe implicite. Le but du poète romantique est donc de guider le lecteur vers une réflexion et une contemplation profonde qui s'inscrivent à un niveau de deixis, de la même façon que les arts plastiques consistent en une poésie iconique. Le dixième chapitre traite de l'apostrophe adressée au lecteur. L'apostrophe y assume-t-elle un rôle différent ? Remplit-elle des fonctions nouvelles ? Quelle est la place du lecteur dans l'énonciation apostrophique ? Le poète romantique a recours à une apostrophe adressée au lecteur afin de créer des effets contradictoires : tantôt un effet d'universalité où il engage le lecteur en tant que complice à son projet poétique, tantôt un effet d'antithèse avec son public ce qui marginalise enfin son lecteur.

Dans la troisième partie de la thèse, partant d'une nécessité d'effectuer une étude sémantique et thématique, nous présentons une analyse raisonnée des occurrences de notre corpus. Nous incluons aussi une série de tableaux qui présentent

⁶ Cf. JAKOBSON R., [1963] 1981, *Essais de linguistique générale : Les fondations du langage 1*, Paris, Éditions de Minuit, 260 p.

les fruits d'une recherche statistique de façon à ce que l'on systématiser les relevés et que l'on annonce une cartographie sémantico-thématique des occurrences en apostrophe. Dans le dixième chapitre, l'apostrophe adressée à la muse ou à la lyre ou à l'inspiration même est traitée comme un lien entre le passé de la poésie lyrique et l'esthétique romantique. Dans le onzième chapitre, nous penchons sur le statut de l'émetteur de l'apostrophe ainsi que sur les voix narratives présentes ou sous-jacentes dans le poème. Le narrateur est souvent un personnage intradiégétique qui se présente comme un porte-parole du poète-scripteur. Les poètes romantiques emploient parfois le personnage du paria comme émetteur d'apostrophes adressé au peuple ou au lecteur. D'autres fois, les apostrophes témoignent d'un dialogue du poète romantique avec lui-même dans une sorte d'introspection énonciative. Cela dévoile souvent une dramatisation du poème romantique. Cette théâtralisation n'est pas sans rappeler les monologues ou les échanges du chœur dans les tragédies anciennes. Dans le douzième chapitre, nous étudions les occurrences en apostrophe qui renvoient à des objets inanimés ou à des concepts abstraits. Dans la plupart des cas, il s'agit de l'amour, de la mort, des valeurs et des vertus. Le poète romantique établit une connivence profonde avec le cosmos et la dimension occulte. L'originalité du geste poétique réside dans le fait que l'apostrophe peut même s'adresser, à la raison, à la conscience et à la poésie elle-même. De cette façon, le poète établit une relation particulière avec l'apostrophe et son effet peut se manifester au niveau métadiscursif. Dans le treizième chapitre, il y a une variété d'apostrophes et de sentiments que le poète éprouve devant les paysages dits romantiques. L'apostrophe adressée à la nature est étroitement liée à une réalité sociale qui tantôt s'éloigne et tantôt s'identifie à la réalité poétique. Dans le quatorzième chapitre, nous présentons les apostrophes adressées à Dieu ou aux diverses divinités. Si le poète romantique s'adresse surtout à un Dieu chrétien et catholique, plusieurs sont les cas où il se tourne vers les dieux de l'Antiquité gréco-romaine ou des traditions orientales. L'apostrophe adressée à Dieu est étroitement liée à la réalité sociale du poète romantique. L'adresse à une divinité au sein d'un poème romantique offre beaucoup plus qu'une simple référence invocative ; elle comporte une réflexion métaphysique profonde qui n'est pas sans rappeler les litanies des prières ou les questions existentielles. Dans le quinzième chapitre, nous

analysons les différentes apostrophes adressées aux personnages intradiégétiques et extradiégétiques, ainsi qu'au lecteur. Le poète romantique s'adresse à ses intimes, à ses amis, aux autres poètes ; il s'adresse même à ses ennemis sous la forme d'une satire engagée. La place des apostrophes adressées aux lecteurs reste éminente. Nous abordons le sujet de l'universalité de l'apostrophe et de sa manifestation dans le poème romantique.

PREMIÈRE PARTIE

Aspects rhétoriques et pragmatiques de l'apostrophe

Nous allons commencer notre étude par la définition et la description de l'instabilité terminologique qui imprègne le concept de l'apostrophe. Nous allons essayer de définir l'apostrophe et de présenter les lacunes dans les recherches préexistantes. Ensuite, nous allons présenter l'évolution historique de l'apostrophe et de son emploi tout en se référant aux origines du romantisme ainsi qu'à la tradition gréco-latine. Le lien de l'apostrophe au vocatif sera étudié aussi, tout en insistant sur l'emploi de la particule ô. En ce qui concerne les origines de l'apostrophe, la quintessence de son héritage réside dans les apostrophes romantiques adressées à la muse et à la lyre. Les apostrophes adressées à la muse et à la lyre dans les textes poétiques romantiques dévoilent une identification de l'inspiration lyrique à l'inspiration romantique, l'apostrophe étant la déclaration la plus évidente de cette identification. Le poète romantique s'avère un nouveau poète lyrique ayant comme outil des plus essentiels celui de l'apostrophe poétique. Les fonctions de l'apostrophe ainsi que sa nature pragmatique et discursive seront étudiées minutieusement ; nous allons insister aussi sur la caractéristique essentielle de l'apostrophe de créer une altérité. En effet, l'apostrophe peut créer un allocutaire sinon inexistant. Finalement, les figures rhétoriques que l'apostrophe crée ou accompagne seront analysés en détail.

Chapitre 1 : Définir et décrire une instabilité terminologique

Le mot *apostrophe* vient du grec *ἀποστροφή*, qui signifie action de se détourner. Au fil des années, le mot grec *ἀποστροφή* a donné naissance au mot latin *apostropha*. Du latin et par des évolutions intralinguistiques, le mot *apostropha* fut adopté par la langue française et il a donné le mot *apostrophe*. Pour le terme *apostrophe* utilisé en littérature, peu de recherches ont été déjà effectuées ; c'est pour cette raison que nous espérons que ce projet-ci trouve sa place dans l'étude des termes d'adresse en littérature. Le fait de s'adresser à quelqu'un, ou effectivement à quelque chose, se décrit par le mot *apostrophe*, mais aussi par les dénominations *terme d'adresse* ou souvent *interpellation*.

Il ne faut pas confondre le mot *apostrophe* qui signifie interpellation, avec le signe *apostrophe* qui selon la *Grammaire méthodique du français* (2011 : 162) signifie « signe de l'élision qui consiste à supprimer, dans la prononciation, la dernière voyelle d'un mot qui est placé devant un mot commençant par une voyelle ou un h muet ». Par conséquent, le lemme *apostrophe* peut avoir deux définitions tout à fait distinctes. Il peut se référer au phénomène de s'adresser à quelqu'un ou à quelque chose, soit dans le langage ordinaire, soit dans le langage soutenu, soit en littérature. Or, il peut se référer à la marque d'élision. Un des objectifs de la présente étude consiste à se pencher sur la question de l'apostrophe en tant que manière de s'adresser à quelqu'un voire d'interpeller quelqu'un ou quelque chose, dans la poésie romantique française. En ce qui concerne le phénomène de l'apostrophe dans la poésie romantique française, nous allons présenter deux exemples. Les deux sont tirés du poème « La Maison du Berger » de Vigny :

Poésie ! ô trésor ! perle de la pensée !
Les tumultes du cœur, comme ceux de la mer,
Ne sauraient empêcher ta robe nuancée
D'amasser les couleurs qui doivent te former.
[...]

Éva, qui donc est tu ? Sais-tu bien ta nature ?
Sais-tu quel est ici ton but et don devoir ?
Sais-tu que, pour punir l'Homme, sa créature,
D'avoir porté la main sur l'arbre du savoir,

Dieu permit qu'avant tout, de l'amour de soi-même
En tout temps, à tout âge, il fît son bien suprême,
Tourmenté de s'aimer, tourmenté de se voir ?
(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 158-161)

Les deux extraits du poème constituent deux apostrophes différentes. La première est une apostrophe adressée à la poésie et la deuxième à Éva. Il se peut alors que l'adresse se fait soit à un personnage, soit à un concept inanimé, voire abstrait. Donc, une des particularités, peut-être la plus frappante, de l'apostrophe utilisée en littérature réside dans le fait que l'énonciateur peut apostropher n'importe qui et n'importe quoi. Un autre exemple est le suivant tiré du poème « Hélène » de Vigny aussi : « Ô Grèce ! je t'aimais comme on aime sa mère ! » (Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 234) ; l'objet apostrophé y est un pays. Selon la grammaire de Grevisse et Goosse (1996 : 111), le mot mis en apostrophe appartient à la catégorie des « éléments libres » et est

un nom ou un pronom désignant l'être animé ou la chose personnifiée à qui on adresse la parole [...]. Dans la langue littéraire, le mot mis en apostrophe a un introducteur particulier, *ô* : *Ô mon maître ! donnez-moi de ce pain à manger !* (Claudel). Le mot en apostrophe appartient à la deuxième personne grammaticale. On ne confondra pas l'apostrophe avec l'apposition. Dans *Monsieur, vous êtes un mufle*, quoique *Monsieur* représente la même réalité que vous, les deux mots ne sont pas en rapport grammatical l'un avec l'autre. L'apostrophe est une phrase (ou plutôt une sous-phrase) interpellative insérée dans une autre phrase.

Concernant l'attitude des spécialistes et les définitions des dictionnaires on remarque que même si les recherches sur l'apostrophe n'abondent pas, d'habitude le terme *apostrophe* se préfère au détriment de celui d'*interpellation*, dans les cas des études en littérature. Or, le terme *interpellation* contribue à une allure interactive qui caractérise le langage ordinaire. Selon le *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* de Larousse, il y a deux types d'apostrophes, une apostrophe en grammaire et une apostrophe en rhétorique (2012 : 44) :

En grammaire, on dit qu'un mot est mis en apostrophe quand il sert à désigner par son nom ou son titre la personne (ou ce qui est assimilé à une personne) à qui on s'adresse au cours de la conversation [...]. En rhétorique, l'apostrophe est une figure par laquelle on s'adresse à des personnes absentes ou à des êtres abstraits (ex. : *Ô Rage, ô Désespoir, ô Vieillesse ennemie*).

Selon le même dictionnaire (2012 : 14), « on appelle acte de parole l'énoncé effectivement réalisé par un locuteur déterminé dans une situation donnée » et « on appelle acte de langage l'utilisation du langage comme une action, et non plus

seulement comme un message ». Plus loin (2012 : 240), « à la suite de J. Austin, on qualifie d'illocutionnaire (ou illocutoire), ou illocution, tout acte de parole réalisant ou tendant à réaliser l'action dénommée ». L'apostrophe littéraire ne peut pas être caractérisée comme un simple phénomène grammatical sans importance ou comme une simple phrase elliptique, voire exclamative. Dans la poésie romantique, l'apostrophe est un énoncé réalisé d'habitude par le poète dans une situation d'énonciation bien donnée, celle du poème. Elle peut remplir la fonction poétique, comme décrite par Jakobson, et elle est susceptible de réaliser un acte illocutoire à l'exemple de celui annoncé par Austin⁷. Dans l'interpellation, l'acte illocutoire prime sur le contenu. Certes, les interpellations ne sont pas utilisées seulement en littérature, mais elles font partie du langage ordinaire. Notre étude se borne bien sûr dans les limites de l'usage littéraire des interpellations et plus précisément en poésie romantique française. Selon Monte⁸ (2008 : 1417) les emplois de l'apostrophe dans le roman et dans les pièces théâtrales « ne semblent pas très différents de ce que l'on peut observer dans les discours non littéraires, d'autre part les textes poétiques monologués [...] obéissent à des contraintes spécifiques ». Quelles sont ces contraintes spécifiques, nous l'aborderons plus tard dans notre texte. Pour le moment, nous allons essayer de vérifier la congruence des différentes définitions accordées aux termes utilisés pour décrire le fait de s'adresser à quelqu'un ou à quelque chose.

1.1 Apostrophe et interpellation

Selon le *Trésor de la Langue Française informatisé*, l'apostrophe est un « procédé oratoire consistant à interpeller vivement et par surprise une personne (présente ou absente) ou une chose personnifiée »⁹. Certes, cette définition se réfère à

⁷ AUSTIN J. L., 1970, *How to do things with words*, Lanc G. (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 208 p.

⁸ MONTE M., 2008, « Usages littéraires de l'apostrophe : fonctions textuelles et pragmatiques et spécificités génériques », p.1417, [En ligne] <http://dx.doi.org/10.1051/cmlf08073>, consulté le 9 septembre 2016.

⁹ *Trésor de la Langue Française informatisé* [En ligne] <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/saveregass.e xe?65:s=2289530505:r=1>, consulté le 9 septembre 2019.

l'acception rhétorique, voire linguistique, du lemme *apostrophe*. Pour la *Grammaire méthodique du français* (2011 : 310), l'apostrophe est mentionné dans le chapitre qui aborde des groupes nominaux dépourvus de déterminants et elle constitue un cas particulier de la syntaxe « liée à des positions syntaxiques particulières », Mais juste après, la *Grammaire* se borne à la définition suivante : « L'interpellation du destinataire recourt souvent au nom propre. Mais lorsque l'apostrophe est construite à l'aide d'un nom commun, celui-ci peut être considéré comme défini suffisamment par la situation elle-même ».

Il en résulte que l'interpellation se réfère plutôt à la situation d'énonciation. L'apostrophe adressée à un nom propre se présente comme telle quelle sans besoin d'explications étendues. Au contraire, l'apostrophe adressée à un nom commun est régie de cette situation d'interpellation et son statut varie selon les paramètres de cette situation. Par exemple, Musset peut apostropher dans le même poème « Les Vœux stériles » un poète, la vieillesse et la Grèce :

Puisque c'est ton métier, misérable poète,
Même en ces temps d'orage, où la bouche est muette,
Tandis que le bras parle, et que la fiction
Disparaît comme un songe au bruit de l'action ;
[...]

Ô vieillesse ! à quoi donc sert ton expérience ?
Que te sert, spectre vain, de te courber d'avance
Vers le commun tombeau des hommes, si la mort
Se tait en y rentrant, lorsque la vie en sort ?
[...]

Grèce, ô mère des arts, terre d'idolâtrie,
De mes vœux insensés éternelle patrie,
J'étais né pour ces temps où les fleurs de ton front
Couronnaient dans les mers l'azur de l'Hellespont.
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 108-110)

Certes, ce jeu d'apostrophes est assez complexe et ne peut pas se démystifier de façon superficielle. Nous allons développer le cas de l'énonciation particulière de l'apostrophe dans la deuxième partie de la thèse. Cependant, cela vaut la peine de dire que l'apostrophe dans la poésie romantique transpose la situation d'énonciation de la simple interpellation à un réseau des interactants de plusieurs niveaux.

J'espérais bien pleurer, mais je croyais souffrir
En osant te revoir, place à jamais sacrée,

Ô la plus chère tombe et la plus ignorée
Où dorme un souvenir !
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 361)

Dans cet extrait tiré du poème « Souvenir » de Musset la situation d'interpellation devient encore plus complexe puisqu'il n'y a pas de nom en apostrophe mais une phrase nominale elliptique qui met le substantif au superlatif « Ô la plus chère ».

En suivant la même réflexion, selon le *Dictionnaire de la langue française* (2006 : 718), l'*interpellation* est l' « action d'interpeller » et alors elle constitue un acte de langage équivalant à l'*apostrophe*. Au contraire, il y a une deuxième définition du dictionnaire selon laquelle l'interpellation décrit l'action du verbe « interpeller » qui, à son tour, signifie « adresser la parole brusquement à (qqn) pour demander (qqch), ou l'insulter » ce qui équivaut au verbe *apostropher*. Selon le même dictionnaire (2006 : 57), l'*apostrophe* est une « figure de rhétorique par laquelle un orateur interpelle tout à coup une personne ou même une chose qu'il personnifie ». Si l'on ne se tient pas compte des définitions concernant les interpellations sans politesse, ni du signe qui marque l'élision, on y trouve aussi que l'*apostrophe* est un « mot [...] dont la fonction grammaticale est de désigner la personne à qui l'on s'adresse ; on donne aussi l'exemple de « Jean, tais-toi! ». Le mot Jean est une apostrophe. Pour le verbe *apostropher*, cela équivaut à « adresser brusquement la parole à (qqn), sans politesse ».

De l'autre côté, le *Dictionnaire de la langue française* offre une triple définition du verbe *interpeller* (2006 : 718) ; ce serait assez intéressant de mentionner les cas. Tout d'abord, *interpeller* signifie « adresser une interpellation à (un ministre) » ; cette définition est conforme à la demande d'explications adressée au gouvernement par un membre du Parlement. *Interpeller* peut aussi signifier « questionner un suspect sur son identité » ou « susciter un écho chez (qqn) », ce qui s'identifie au verbe « concerner ». Parmi ces trois définitions, nous allons nous occuper de la troisième.

Le fait d'utiliser l'un ou l'autre terme ne veut pas dire qu'il faut nécessairement aboutir à une simple distinction ni à une sorte de désaccord entre les deux. Les définitions données par les dictionnaires le prouvent. Nous ne pouvons qu'exclure pourtant le verbe *interpeller*, qui présente des emplois qui ne sont pas littéraires. Donc, nous arrivons à une première conclusion que la signification terminologique du mot

apostrophe et du mot *interpellation* coïncident en une manière univoque et précise. Il n'y a aucune différence alors dans le cas où nous préférons utiliser le mot *apostrophe* ou le mot *interpellation*. Pourtant, dans notre travail, nous allons primer le terme *apostrophe* puisqu'elle peut mieux décrire la situation d'énonciation littéraire, tandis que le terme *interpellation* s'étend plutôt à un usage dans le langage ordinaire ou soutenu.

Par conséquent, ni l'un ni l'autre de ces deux termes, ne peuvent être utilisés dans les mêmes contextes et ceci pour une autre raison aussi. La longue tradition derrière chaque terme amène à l'acceptation d'une habitude bien évidente. Les origines grecques du mot *apostrophe* donnent l'impression que ce terme est plus vastement utilisé dans les cas des recherches scientifiques en littérature, surtout vu ses origines liées à la tragédie grecque ancienne. La recherche de Sophia Georgacopoulou sur l'*apostrophe* du narrateur dans le récit épique antique (2005 : 9-10) le prouve :

Si les intrusions de la voix du poète appartiennent en principe aux genres lyrique, élégiaque, didactique et satirique, leur présence dans une épopée mythologique est imprévisible et surprenante. Contrairement aux remarques aristotéliennes qui prônent la présence d'un narrateur épique qui s'efface derrière les personnages ou dans une narration à la troisième personne, les épopées antiques ne suivent pas toujours cette technique narrative. En effet, dans quelques interstices du récit épique le narrateur peut faire glisser son «je», ou encore s'adresser à des personnages, à la nature et même à des concepts abstraits. Les interpellations de ce genre sont appelés «apostrophes» dans les traités de la rhétorique antique. Quand le narrateur épique suspend sa narration pour intervenir en employant un vocatif, il «émerge» à la surface narrative et subjectivise son récit. De plus, ses apostrophes sont un procédé dramatique : elles constituent par définition (*apostrophè, auersio*) un écart, un détournement dans le récit canonique (fait à la troisième personne). Ainsi, vite identifiables par le lecteur/auditeur, elles sont destinées à s'agir sur lui.

Au contraire, le mot *interpellation* semble être utilisé dans le cas des recherches plutôt linguistiques ou rhétoriques qui concernent le langage ordinaire. Par ailleurs, les grammaires distinguent les phrases nominales dans la langue littéraire de celles dans la langue du journalisme par exemple :

Le nom ou le groupe nominal constitue à lui tout seul la phrase ; ce type est assez répandu dans le français moderne :

- Dans la langue littéraire : car le substantif, seul, rend plus sensible une impression ou une sensation :

Des souterrains murés : partout silence, obscurité et visage de pierre : voilà le château de Combourg (CHATEAUBRIAND). [...]

- Dans la langue du journalisme (cf. les titres), dans celle du théâtre, de l'Administration à cause de sa brièveté et de la souplesse de construction du groupe du nom :

Signe particulier, comme disent les journaux quotidiens : il adore le canotage (JACOB). (Grammaire du français contemporain, 1997 : 86)

Dans la même grammaire (1997 : 182) nous observons :

Le substantif ou le nom propre en apostrophe attire l'attention de l'interlocuteur en le nommant :

Eh ! bien, mon bonhomme, qu'y a-t-il donc là ? (BALZAC.)

Curé ! Curé ! (Le curé s'enfuit. Elle crie) Où cours-tu si vite ? (SARTRE.)

Le substantif en apostrophe se prête à des effets de sens du type illustré par le vers de Baudelaire : Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille. A strictement parler, le substantif en apostrophe n'a, comme l'interjection, aucune fonction grammaticale dans la phrase. Cependant, il est fréquent qu'un rapport d'identité l'unisse à l'un des éléments chargés de fonction : sujet dans : *Jacques, vous ne travaillez pas*, complément d'objet dans : *Pierre, je vous ai vu*. Avec un verbe à l'impératif, il pallie, du point de vue du sens, l'absence du sujet : *Levez-vous, travailleurs ! (BALZAC.)*

En effet, le rôle principal de l'apostrophe est de mettre un nom sous l'accent de l'interpellation et d'attirer son attention afin de lui dire ou de lui demander quelque chose. Cependant, même si les exemples ont été tirés des œuvres littéraires, ils présentent des apostrophes qui sont tirés des pièces de théâtre qui imitent l'énonciation de communication de la vie réelle. Au contraire, l'apostrophe dans les textes poétiques demande une approche plus rigoureuse et polyvalente. Comme nous avons déjà mentionné, le poète peut apostropher des choses animées, des choses inanimées, des morts, des concepts abstraits, des personnages réels ou pas, même des pays entiers. Dans l'énonciation poétique, l'apostrophe obtient effectivement des aspects beaucoup plus difficiles à approcher voire à expliquer. Le poète peut même s'adresser à son lecteur ; le lecteur peut avoir la forme d'un concept préalable dans la réflexion du poète avant l'écriture même ou la forme de celui qui lit le texte ou la forme du public auquel s'adresse le poète le moment où il écrit le texte. Nous allons analyser à fond ces aspects énonciatifs dans la deuxième partie de notre travail.

1.2 Apostrophe et interjection

Le *Dictionnaire de la Langue française* définit l'*interjection* comme « mot invariable pouvant être employé isolément pour traduire une attitude affective du sujet

parlant (ex. *ah !, oh !, zut !*) exclamation » (2006 : 717). Bien que les usages de l'apostrophe aux emplois de l'interjection soient assez proches, on ne doit pas les confondre. Dans la plupart des cas, l'interjection est un mot, ou un groupe de mots, invariable. Selon le *Trésor de la Langue Française informatisé*, l'interjection est un « mot invariable, autonome, inséré dans le discours pour exprimer, d'une manière vive, une émotion, un sentiment, une sensation, un ordre, un appel, pour décrire un bruit, un cri »¹⁰. C'est plutôt un syntagme de type exclamatif. Souvent, surtout dans la poésie, et plutôt dans la poésie romantique, il s'agit du morphème *ô* ou *oh* utilisés tous seuls sans l'accompagnement d'un nom. Pour la *Grammaire méthodique du français* (2012 : 771), « l'interjection est une classe grammaticale particulière et problématique. La liste des termes connus comme interjections varie selon les grammaires ; leur nature et leurs rôles syntaxiques et sémantiquement sont diversifiés ».

L'interjection fonctionnerait comme un élément accompagnant l'apostrophe, même s'il y a des cas où les deux se confondent. Par exemple, dans *Les Fleurs du Mal* et plutôt dans le poème « Correspondances », nous pouvons remarquer l'interjection archaïque *ô* dans un texte de poésie moderne et dont nous étudierons la survie par la suite :

Ô monstruosités pleurant leur vêtement !
Ô ridicules troncs ! torses dignes des masques !
Ô pauvres corps tordus, maigres, ventrus ou flasques,
Que le Dieu de l'Utile, implacable et serein,
Enfants, emmaillota dans les langes d'airain !
(Baudelaire, 1972 [1861] : 41)

Il ne faut pas non plus confondre l'*interjection* avec l'*exclamation* : l'*exclamation* est la manifestation vocale et quasi réflexe de la surprise, de la peur, de la douleur, d'un sentiment. L'*interjection* est une interpellation vis-à-vis de quelqu'un. Ni l'interjection, ni l'exclamation ne sont des fonctions grammaticales, mais plutôt des modes du discours, et encore plus précisément des signes discursifs dépourvus de fonction syntaxique, souvent utilisées comme des mots-phrases. Cela ne veut pas dire que toute locution-phrase soit considérée comme interjection ou exclamation.

¹⁰ *Trésor de la Langue Française informatisé*, [En ligne] <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=2289530505>, consulté le 10 septembre 2016.

Le *Dictionnaire de Linguistique et des Sciences du Langage* (2012 : 253) donne la définition suivante : « On appelle interjection un mot invariable, isolé, formant une phrase à lui seul, sans relation avec les autres propositions et exprimant une réaction affective vive ». L'apostrophe aussi est un phénomène qui se repère dans des propositions elliptiques, souvent présentées toutes seules avec un point d'exclamation à la fin. Pourtant, ce n'est pas toujours le cas, puisqu'il y a des poèmes qui sont dédiés dans leur totalité à des objets ou des personnages bien précis, comme c'est le cas du poème « À une fleur » de Musset (*Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 336-339). Tout le poème constitue une longue apostrophe à un élément de nature qu'est la fleur.

Cependant, les interjections n'ont pas de signification, ou même si elles en ont une, elles ne font pas partie de la syntaxe, alors, elles ne peuvent pas influencer beaucoup sur la scène d'énonciation :

Les mots que l'on classe dans la catégorie de l'interjection partagent tous le caractère suivant : alors qu'ils sont pratiquement dépourvus de contenu sémantique et qu'ils échappent aux contraintes syntaxiques, ils n'en agissent pas moins sur le contenu ou sur les situations du discours, grâce à l'intonation que leur confère le locuteur (approbation, désapprobation, doute, colère, ironie, insistance, appel, etc.). En effet, bon nombre d'interjections ne sont pas décomposables en éléments signifiants ; [...] D'autres, d'apparence analytique, sont cependant devenues des formes invariables et figées, la signification particulière attachée aux mots qui les composent ayant disparu. C'est le cas de certains syntagmes nominaux (*Ciel ! Mon œil !*), de certains adjectifs (*Joli!*, [Génial !]), de certains adverbes (*Encore !*), d'expressions verbales (*Tiens ! Tu vois !*). À la différence des autres termes invariables de la langue, les interjections n'ont pas de place définie dans la chaîne syntagmatique : elles peuvent interrompre l'énoncé entre deux pauses, ou remplacer, en situation, un énoncé, à celles seules. Seule l'intonation dont elles sont le siège confère à l'énoncé, au discours ou à la situation un effet sémantique que l'interlocuteur interprète comme l'expression de tel ou tel état affectif du locuteur ou comme sa volonté d'établir ou de maintenir la communication : *Ah ! Ah ! (Je m'en doutais). Hein ? (Tu disais ?)* ».

(*Dictionnaire de Linguistique et des Sciences du Langage*, 2012 : 253)

Les apostrophes semblent elles aussi dépourvues de la fonction syntaxique. Leur rôle dans la lignée discursive et dans la situation d'énonciation peut pourtant être définitif et incontournable. Par exemple, dans le poème « Sur trois marches de marbre rose » de Musset, il y a plusieurs apostrophes hétéroclites dont chacune n'a pas de fonction syntaxique mais elles contribuent toutes à la notion significative de la scène énonciative à chaque fois :

Ô Dieux ! ô bergers ! ô rocailles !
Vieux Satyres, Termes grognons,
Vieux petits ifs en rangs d'oignons,

Ô bassins, quinconces, charmilles !
 Boulingrins pleins de majesté,
 Où les dimanches, tout l'été,
 Bâillent tant d'honnêtes familles !
 [...]

Ô marronniers ! n'ayez pas peur ;
 Que votre feuillage immobile,
 Me sachant versificateur,
 N'en demeure pas moins tranquille.
 Non, je n'en jure par Apollon
 Et par tout le sacré vallon,
 Par vous, Naïades ébréchées,
 Sur trois cailloux si mal couchées,
 Par vous, vieux maîtres de ballets,
 Faunes dansant sur la verdure,
 Qu'on n'habite plus qu'en peinture.
 Par Neptune, sa fourche au poing,
 (Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 422-423)

Dans cet extrait, nous constatons plusieurs référents apostrophés. Musset s'adresse aux Naïades qui ont été les nymphes de l'eau et filles de Dieu Poséidon, Neptune en latin. Il s'adresse aussi aux bergers, aux rocailles, aux Satyres, vieilles divinités de la mythologie grecque et aux bassins. Le sujet de l'eau coule dans le poème et donne l'impression d'une fluidité qui arrange et qui entraîne en même temps les apostrophes. En réalité, c'est au palais de Versailles que Musset veut s'adresser, et puisque Louis-Philippe l'avait transformé en musée de peinture, c'est pour cette raison que les apostrophes ont une allure descriptive, voire allusive, et c'est pour la même raison que le poète finit par l'apostrophe «Par toi-même, auguste palais». Finalement, les deux derniers vers de l'extrait transposent l'adresse vers l'interpellation du lecteur avec le déictique *vous* complément d'objet indirect : « Non, je ne vous décrirai point. / Je sais trop ce qui vous chagrine ; ». Nous constatons que l'apostrophe n'est pas toujours sous la forme de la phrase elliptique comme l'est l'interjection.

En ce qui concerne le côté affectif de l'interjection, en effet, le centrage sur un aspect émotionnel est un point commun de l'interjection ainsi que de l'apostrophe. L'apostrophe s'intéresse à médiatiser des sentiments et à attirer l'intérêt de l'objet ou du personnage apostrophé, mais elle ne se borne pas à l'exclamation, aspect étroitement lié à l'interjection :

Prendent place aussi dans la catégorie exclamative certains mots spécifiques, les interjections. Les *Oh !*, *Ah !*, *Aïe !*, *Hélas !*, ... du français, et les mots de même fonction, mais souvent différents matériellement, que l'on trouve dans la plupart des langues, servent également à authentifier la parole : en les prononçant, on se donne l'air de ne pas pouvoir faire autrement que de les prononcer. [...] Ainsi, aux trois principaux niveaux du signifiant, syntaxe, lexique et phonétique, des procédés permettent au locuteur de décrire l'énonciation comme nécessaire, comme non-arbitraire – ce qui n'empêche pas que ces procédés soient eux-mêmes largement arbitraires, et notamment varient de langue à langue.

(Ducrot, Schaeffer, 1995 : 733)

Au contraire, l'apostrophe dans la poésie romantique ne se prononce pas involontairement, mais complètement volontairement. C'est le poète qui décide de l'utiliser à un certain moment dans le poème et pas à un autre. Plusieurs poètes romantiques utilisent dans leurs poèmes des interjections et plus fréquemment celle de *Hélas !* Certes, il ne s'agit pas d'une décision guidée que de la passion romantique. Néanmoins, le poète romantique a toujours à l'esprit un plan et une intention créative ; il choisit son vocabulaire très attentivement et il place les mots de façon à ce qu'ils soutiennent les réflexions sous-jacentes. De plus, dans la poésie romantique il y a vraiment très peu d'interjections du type *Ah !* Ou *Aïe !*, mais ce que l'on rencontre souvent est l'interjection *Ô !* ou *Oh !* Dans le cas du *ô*, d'habitude il est utilisé dans les apostrophes avant le mot apostrophé. Au contraire, le *oh* se trouve tout seul sans l'accompagnement d'un nom. Dans ce cas, nous pouvons parler d'une pure interjection. Dans le cas de *ô* + nom ou *ô* + groupe nominal, nous parlons d'une apostrophe et nous allons analyser ses aspects dans un sous-chapitre ultérieur entièrement consacré à la particule *ô*.

1.3 Apostrophe et injonction

Selon le *Dictionnaire de la Langue française* (2006 : 705) l'*injonction* est l'« action d'enjoindre », faire un « ordre », c'est-à-dire « ordonner expressément ». Il est très intéressant d'étudier en confrontation l'injonction avec l'apostrophe. Les apostrophes romantiques sont fréquemment suivies des impératifs : « *Ô temps !* suspends ton vol, et vous, heures propices ! / *Suspendez votre cours : / Laissez-nous*

savourer les rapides délices / Des plus beaux de nos jours ! » (Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 65). Dans cet extrait tiré du poème « Le lac », Lamartine s'adresse à des concepts inanimés, voire abstraits comme il l'est le temps et les heures et il les ordonne aussi à suspendre leur cours et à le laisser goûter la vie et ses délices. Souvenir de jeunesse ? Peut-être. Ce qui est sûr est que l'apostrophe peut être à la fois une adresse et un acte illocutoire accompagné d'un verbe au mode de l'impératif afin de donner une image d'allure injonctive.

En outre, plusieurs grammaires lient l'injonction à l'apostrophe et à l'*apposition*, puisque la proposition injonctive va souvent de pair à un impératif, alors il n'y a pas de sujet visible, mais sous-entendu. Dans le discours poétique, les vers en apostrophe se composent de la particule *ô*, ou sans elle, d'un nom ou d'un groupe nominal et peut-être d'un verbe à l'impératif ou d'une proposition relative nominale qui agit comme attribut à la disposition syntaxique. Selon la *Grammaire méthodique du français* (2012 : 695-696)

La phrase injonctive peut être complétée de deux manières : > Un groupe nominal mis en apostrophe nomme le ou les interlocuteurs auxquels le discours s'adresse [...]. Le destinataire n'est pas toujours un être humain [...]. L'apostrophe n'a pas de fonction syntaxique dans la phrase ; elle peut se rencontrer seule, quand on interpelle quelqu'un. Employée avec l'impératif, elle est coréférente au sujet effacé ; son statut est donc proche d'une apposition à ce sujet sous-entendu : *Pleurez, doux alcyons, ô vous, oiseaux sacrés, / Oiseaux chers à Thétis, doux alcyons, pleurez* (Chénier). Dans cet exemple littéraire, *ô* "vocatif" marque l'apostrophe. > Divers termes appuient l'impératif : - des interjections en début ou en fin de phrase : *Eh bien sois marin !* (Pagnol) ; - des adverbes placés après le verbe : *Viens un peu ici !* Dans cet emploi, donc suit le verbe et perd sa valeur de connecteur : *Dis-moi donc par quel bonheur je te vois là* (Beaumarchais).

De plus, le locuteur de la phrase injonctive pourrait mettre en œuvre plusieurs stratégies d'atténuation afin de nuancer son énoncé injonctif. Dans ce cas, l'énoncé est accompagné des formules de politesse, mais ce n'est pas tellement fréquent dans le discours poétique, à moins que cet énoncé soit employé afin de donner un ton ironique.

L'interpellation apostrophique recourt aussi au nom propre, mais dans ce cas, le nom commun est considéré comme délimité suffisamment par la situation d'énonciation elle-même. C'est le cas des apostrophes des noms propres ou des noms communs, mais sans déterminant évidemment. Toutefois, il y a des cas où l'introduction d'un déterminant défini remplit la fonction d'identification par l'apostrophe. Nous allons mettre en confrontation deux extraits de deux poèmes différents :

Ne tuez pas cet homme, ô vous, songeurs sévères,

Rêveurs mystérieux, solitaires et forts,
Qui, pendant qu'on le fête et qu'il choque les vertes,
Marchez, le poing crispé, dans l'herbe où sont les morts !
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 161)

Pourquoi, l'heureuse enfant, veux-tu vois notre France,
Ce pays trop peuplé que fauche la souffrance,
Et, confiant ta vie aux bras forts des marins,
Faire de grands adieux à tes chers tamarins ?
(Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 1972 [1861] : 213)

Le premier extrait est tiré du poème « Non » de Victor Hugo qui traite du sujet de l'éventualité d'un châtement mortel pour le criminel. Hugo ordonne les « songeurs sévères, / Rêveurs mystérieux » à ne pas tuer et à marcher le poing crispé. Les impératifs qui construisent le schéma apostrophique attribuent aussi une allure injonctive aux énoncés et un caractère illocutoire propre à l'injonction. Le deuxième extrait est tiré du poème « À une Malabaraise » de Baudelaire. L'introduction du déterminant « l' » avant le groupe nominal « heureuse enfant » indique la volonté de Baudelaire d'identifier au nom de cette heureuse enfant la jeune Malabaraise, afin de lui demander par la suite pourquoi elle veut quitter son pays pour aller en France. Il ne s'agit pas d'une apostrophe adressée à une heureuse enfant mais à cette heureuse enfant précisément, la Malabaraise dont la connaissance Baudelaire avait-il peut-être fait ? Pourquoi pas. Il a séjourné à l'île Maurice pour quelque temps. L'apostrophe du point de vue syntaxe est proche de la proposition elliptique nominale. Donc, l'emploi de l'article défini aussi marque le souvenir chez la mémoire du poète qui est évoqué dans ses vers. Par ailleurs,

le nom commun en apostrophe est rarement présenté par l'article », sauf dans l'usage familier : *Bonjour, l'ami !* Chez les poètes, l'article présente fréquemment les évocations du passé et de l'ineffable : *Oh !* les pierres précieuses s'enfouissant, *et* les fleurs ouvertes (RIMBAUD). De tels emplois sont tout proches de la phrase purement nominale.

(*Grammaire du français contemporain*, 1997 : 182)

Finalement, en ce qui concerne l'apostrophe, celle-ci, comme l'injonction, peut être isolée du reste de la phrase par une pause. Le substantif en apostrophe est mis à part du reste de la phrase souvent avec un signe de virgule ou un point d'exclamation. Il est souvent placé à une des extrémités du vers, mais peut s'intercaler parfois au milieu du vers. L'interjection est utilisée pour mettre en valeur ce substantif. Dans les poèmes romantiques, le nom commun en apostrophe est rarement précédé d'un déterminant et

encore plus rarement d'un article défini. Donc, l'interjection et l'apostrophe s'entremêlent de façon à provoquer des problèmes chez le lecteur en ce qui concerne leur interprétation et leur repérage, mais une fois repérées, elles peuvent aussi s'enchevêtrer de façon harmonieuse et enrichissante.

Chapitre 2 : Émergence de l’apostrophe en poésie lyrique

Il est assez difficile de repérer la première utilisation de l’apostrophe en tant que figure rhétorique ou autre dans la poésie ou dans n’importe quel discours artistique ; il est encore plus complexe de cerner la poésie de la façon dont on l’entend de nos jours. Certes, nous pouvons nous rappeler la fameuse apostrophe à la Muse ; Homère commence son *Odyssée* avec cette apostrophe (2000 : 435) :

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε·
πολλῶν δ’ ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
πολλὰ δ’ ὃ γ’ ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν,
ἀρνύμενος ἣν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.¹¹

Les théories syntaxiques démontrent un intérêt assez limité concernant les vocatifs et les apostrophes. Jean Humbert dans sa *Syntaxe Grecque* (1954 : 279-287) présente l’opinion qu’aucune différence ne distingue le datif d’intérêt du datif proprement dit ; le datif éthique, n’étant pas lié au sujet, n’y mérite que quelques lignes. Humbert (1954 : 288-290) consacre encore quelques pages à l’extension et à la régression de l’emploi de ὦ à côté du vocatif en grec. Cela concerne plutôt l’intégration de l’apostrophe et de certains types modaux de phrases. Selon Pitavy (2014 : 9)¹², en grec, on peut trouver fréquemment un énoncé au vocatif incorporé dans le discours indirect après « ὅτι »¹³ :

L’apostrophe au vocatif est effectivement attachée à l’interlocution reposant sur l’acte énonciatif rapporté, celui qui implique uniquement [le locuteur] et son interlocuteur [...]. Elle n’a pas d’ « assise » syntaxique, elle ne correspond à rien en terme d’acte assertif ou de construction de la relation prédicative, encore moins de rôle argumental. Tout au plus le vocatif prolonge la logique de la deuxième personne renvoyant à l’interlocuteur dans la situation rapportée. Si la subordonnée est très souvent de type déclaratif (assertif), on relève des sous-phrases à la modalité injonctive, avec de nombreux

¹¹ « Ô Muse, raconte-moi l’aventure de l’Inventif : celui qui pilla Troie, qui pendant des années erra, voyant beaucoup de villes, découvrant beaucoup d’usages, souffrant beaucoup d’angoisses dans son âme sur la mer pour défendre sa vie et le retour de ses marins ». La traduction choisie est celle de l’*Odyssée*, Homère (trad. Philippe Jaccottet), éd. La Découverte/Syros, coll. « La Découverte Poche », 2004 (première parution de cette traduction : 1955), chant I, 1-5, p. 12.

¹² PITAVY J.-C., 2014, « Discours rapporté, indexicaux et logophoriques en grec ancien », *Syntaktika*, n° 46, [En ligne], <http://syntaktika.revues.org/193>, consulté le 5 août 2017.

¹³ En français, ὅτι est l’équivalent de *que*.

exemples bâtis sur des formes d'impératif, jouxtant des formes d'indicatif ou d'autres modes régis [...] ; la sous-phrase introduite par ὅτι intègre un marqueur d'acte énonciatif, comme l'interjection, qui n'appartient pas non plus au schéma syntaxique.

Il est assez intéressant le fait que dans le discours indirect, le vocatif devient complément d'objet indirect du verbe, en grec ou en français. Par exemple, la phrase *Il dit* : « *Paul, viens ici !* » au discours indirect se transforme en *Il dit à Paul de venir là*.

Nous avons aussi constaté que le *Vorlesungen über Syntax* de Wackernagel¹⁴, ainsi que le *Syntax und syntaktische Stilistik* de Schwyzer et Debrunner¹⁵, et la *Syntaxe* de Chantraine¹⁶ ne se réfèrent pas à l'apostrophe, bien qu'ils constituent des ouvrages parmi les plus célèbres concernant la syntaxe du grec ancien. Même dans sa *Grammaire Homérique*, dans le chapitre XXV, Chantraine (1953 : 340-350) se limite à l'étude des particules dites homériques en se bornant à *τε*, *ἄν* et *κεν*. Aucune mention relative aux autres particules utilisées par Homère.

Cette partie de notre recherche est consacrée à l'étude de la méthode avec laquelle les chercheurs ont traité l'apostrophe et la manière dont les écrivains l'ont présenté au fil des années. L'analyse de la particule *ὦ* ainsi que la définition de la notion du lyrique et celui du lyrisme seront abordés dans ce chapitre. Enfin, nous allons essayer d'établir un petit historique concernant l'apostrophe.

2.1 L'apostrophe et l'expression lyrique

Pour définir un texte lyrique, on doit avoir recours à la théorie des genres, aux études linguistiques et pragmatiques du discours et à l'étude de la théorie de la littérature elle-même et de sa réception. Sans être le but de notre étude, nous allons essayer de délimiter ce que l'on entend par *lyrique* et *lyrisme*, par rapport à l'élan

¹⁴ WACKERNAGEL J., [1924] 2010, *Vorlesungen über Syntax*, Cambridge, Cambridge University Press, 685 p.

¹⁵ SCHWYZER E., DEBRUNNER A., 1950, *Syntax und syntaktische Stilistik*, tome II de *Griechische Grammatik*, Munich, Beck, 717 p.

¹⁶ CHANTRAINE P., 1953, *Grammaire homérique*, tome II : *Syntaxe*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 440 p.

affectif et l'agitation vive qu'apporte l'apostrophe à l'expression lyrique. Apostrophe et lyrisme semblent indissociables dans le texte poétique romantique. Culler (1981 : 38-40) a soutenu que la tension entre narration et apostrophe est la force motrice derrière la poésie lyrique ; pour la Nouvelle Critique, lire la poésie lyrique signifie reconstruire le cadre dans lequel la fiction se passe. Il se peut que le lyrisme se rend en narration afin qu'il obtienne un sens. Or, la narration s'oppose à la poésie et l'apostrophe aurait pu représenter un trait significatif concernant son opposition au narratif. Dehors le cadre poétique personne n'aurait pu s'adresser en réalité à un oiseau, à un spectre ou à une lyre. Le lyrisme et surtout l'apostrophe résistent à la norme et c'est en cela que réside l'intérêt attirant de la poésie lyrique.

L'apostrophe, un phénomène susceptible de renforcer toute l'énonciation lyrique, marque le passage de la fiction au temps réel, de la temporalité du discours à une temporalité référentielle. La singularité de la poésie lyrique, depuis l'Antiquité jusqu'au romantisme, réside dans la solidité du temps qui ne peut pas se transposer. Il doit nécessairement suivre une lignée fixe, stable et solide. Ce n'est pas comme dans la narration où l'écrivain est susceptible d'effectuer des vas et viens dans la continuité temporelle. Toutefois, l'apostrophe bouleverse cette irréversibilité du temps et elle rend le temps fluide. Avec l'apostrophe le poète transpose l'instance à son gré et rend l'impossible possible. L'apostrophe peut rapprocher la présence avec l'absence et vice-versa. Elle transpose le temps empirique en temps discursif. Donc, le temps dans le lyrisme est régi non de la lignée empirique mais de l'apostrophe et du pouvoir poétique qu'elle génère. Par exemple, dans le poème intitulé « Hélène », nous constatons les apostrophes suivantes du personnage locuteur adressées à la Grèce et au peuple grec :

Hélène se leva : « Lune mélancolique,
« Dit-elle, ô montre-moi les rives de l'Attique !
« Que tes chastes rayons, dorant ses bois anciens,
« L'éclairent à mes yeux sans m'éclairer aux siens !
« Ô Grèce ! je t'aimais comme on aime sa mère !
« Que ce vent conducteur qui rase l'onde amère,
« Emporte mon adieu, que tu n'entendras pas,
« Jusqu'aux lauriers amis de mes plus jeunes pas,
« De mes pas curieux.
[...]
« Se mesurant en chœur, que nos voix cadencées

« Suivent le mouvement des poupes balancées.
« Ô jeunes Grecs ! chantons ; que la nuit et ces bords
« Retentissent émus de nos derniers accords.
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 234-235)

La structure se fonde sur les échanges rythmiques entre Hélène et le chœur des Grecs. Vigny mêle le discours direct avec le discours indirect. Le discours direct contient les parties avec les apostrophes. La première apostrophe s'adresse à la Grèce. Le choix du temps « je t'aimais » à l'imparfait ainsi que la comparaison introduite par « comme » démontrent que l'avenir ne sera pas possible.

Genette en se référant sur la distinction entre poésie et narration commence effectivement par la Grèce antique. Il nous rappelle la distinction par Aristote entre *diégésis* et *mimésis* (2015 [1969] : 50) :

Une première opposition est celle qu'indique Aristote en quelques phrases rapides de la *Poétique*. Pour Aristote, le récit (*diégésis*) est un des deux modes de l'imitation poétique (*mimésis*), l'autre étant la représentation directe des événements par des acteurs parlant et agissant devant le public. Ici s'instaure la distinction classique entre poésie narrative et poésie dramatique. Cette distinction était déjà esquissée par Platon dans le 3^e livre de la *République*, [...] Pour Platon, le domaine de ce qu'il appelle *lexis* (ou façon de dire, par opposition à *logos*, qui désigne ce qui est dit) se divise théoriquement en imitation proprement dite (*mimésis*) et simple récit (*diégésis*).

Selon Aristote, la *mimésis* se passe quand le texte imite la réalité des personnages parlants, ainsi que quand il présente ces personnages comme agissants dans l'intrigue. La *diégésis* pour Aristote se passe quand l'auteur est aussi le narrateur de la fiction (*Ποιητική*, 1448 a). Pour Platon (*Πολιτεία III*, 392 a, c, 393 b) la notion de la *mimésis* consiste en la conception des personnages qui parlent dans le texte. La *diégésis* se passe quand l'auteur est aussi le narrateur. Bref, pour Platon, le récit est l'imitation et son opposé est la représentation incarnée par le dialogue, pour Aristote, le récit est la narration et son opposé est la poésie dramatique ; pour Genette, la poésie est l'incarnation d'un écart par rapport à la norme qui est la prose. Donc, la poésie est une déviation, voire une anomalie par rapport au langage ordinaire. Par conséquent, le langage poétique est susceptible de créer son propre univers avec ses propres règles, ce qu'on appelle de nos jours, le style. Ajoutons à ceci, le style personnel de chaque poète ; l'expression des sentiments personnels définit la poésie lyrique. Pour Genette (2015 [1969] : 141), « on ne peut donc s'étonner de le voir conclure sur une définition

de la poésie qui est à peu près celle que Bally donne de l'expressivité en général : substitution du langage affectif (ou émotionnel) au langage intellectuel ».

Les poètes lyriques grecs anciens étaient les premiers qui avaient utilisé l'expression des sentiments personnels à la première personne. Les poètes grecs anciens comme Sappho, Alcée de Mytilène, Bacchylide de Kéa, Archiloque de Paros, Stésichore, Pindare, constituent la première référence du lyrisme même avec la notion que l'on y attribue de nos jours. Alcée de Mytilène avait écrit des hymnes, des chants politiques, des louanges du vin et des chants d'amour, longtemps amoureux avec Sappho. Son œuvre la plus célèbre est l'Hymne aux Dioscures qui consiste en un *hymne clétique*, du grec *κλητικός* qui signifie celui qui sert à appeler ; il s'agit d'un hymne invoquant les dieux Dioscures. Sappho à son tour était très appréciée par ses contemporains.

Des critiques de l'Antiquité citant et commentant Sappho se sont posé la même question : comme se fait-il qu'en si peu de mots, elle parvienne à exprimer tant de sensations, tant de sentiments humains ?
(Mora, 1966 : 282)

Bacchylide de Kéa était le rival de Pindare et il écrivit surtout des hymnes aux dieux, des éloges et des épinicies¹⁷. Archiloque de Paros écrivit des élégies et des hymnes. Quand Meunier commente sur une étude de Lasserre et Bonnard sur Archiloque, nous pouvons constater un archétype de ce moi lyrique :

[Voici en quels termes je lui répondis : « Femme, ne tremble pas de peur au méchant bruit public : moi, j'aurai à cœur de t'être bienveillant (ἐμοί, par opposition aux gens malveillants). Garde une âme sereine. — Ainsi, tu me crois devenu à ce point misérable ? Ai-je à tes yeux (ἄρα interrogatif) passé pour un lâche, autre que je suis, autre que ceux dont je suis né ? [...].
(Meunier, 1961, 193-194)

Pindare aussi est le maître indiscutable du lyrisme choral grec. Victor Hugo même se réfère à lui dans le poème « À propos d'Horace » des *Contemplations* : « Pindare serein d'épique rumeurs » ce qui attribue un aspect de continuité que Hugo établit entre lui et le poète grec ancien.

Le discours littéraire est totalement performatif. Il effectue tout le temps d'actes illocutoires. Il produit toujours un événement discursif. De nos jours, quand on se réfère

¹⁷ *Épinicies* ou *dithyrambes* sont les poèmes qui récitaient des exploitations liées à des victoires ou qui contenaient des discours sur les victoires.

à la poésie, on entend la poésie lyrique de ses racines anciennes jusqu'à notre époque, le romantisme étant l'héritage médiatisé de l'Antiquité. L'apostrophe, en tant que moyen linguistique et stylistique, possède deux aspects importants ; d'abord, elle occupe une *fonction grammaticale* : elle concerne la personne, ou le personnage, ou la chose personnifiée que l'on interpelle dans une situation de communication réelle ou pas. Nous pouvons nommer cette fonction comme *référentielle* ou *relative*. Cette fonction est centrée sur le contexte ou le contenu, puisque le fait même de s'adresser à quelqu'un constitue une référence voire une information ; elle introduit donc une allure informative sur le plan énonciatif. En poésie, elle se trouve souvent renforcée par l'emploi de l'interjection ô. Dans les langues flexionnelles, cet aspect de l'apostrophe est représenté souvent par le cas d'un vocatif ancien. Donc, dans le poème « Γυρισμός »¹⁸ de Karyotakis (Καρυωτάκης, *Τα ποιήματα* : 46) on observe une telle utilisation du vocatif ancien :

Γέλιο τῶν θεῶν, Σαρωνικέ, πάντα μεγάλε, ποῦ δρομεῖς,
τοῦ πλοίου μας εὐλογία,
ὄμοια ἢ γαλήνη σου βαθειά κι ὄμοια θ' ἀκούαμε μεῖς
ἐδῶ τήν τρικυμία.¹⁹

Cette brève partie du poème du poète romantique grec Karyotakis ne manque pas d'émotions. Même si le poète reste toujours soumis à une contemplation anxieuse, en tant que personne et en tant que poète lyrique à la fois, il se transmute très facilement et il subjugué son instinct et sa passion en instinct et passion du poème lui-même. « Saronique²⁰ » est un vocatif ancien²¹, adressé à la mer Saronique au sud de la

¹⁸ En français : « Retour ».

¹⁹ La traduction de toutes les citations des poèmes du poète grec Karyotakis est faite par nous :
Rire des dieux, Saronique, toujours grandiose, toi qui mènes la voie,
bénédictio de notre navette,
ta sérénité profonde s'étend et sereinement aussi nous
entendrions là-bas la tempête.

²⁰ Le golfe Saronique (appelé parfois aussi golfe de Salamine ou golfe d'Égine) est située en mer Égée, entre l'Attique et le Péloponnèse, en Grèce. Certains auteurs lui donnent le nom de mer, ou tout au moins de bras de mer. La mer a pris son nom par le Roi de Trézène (nom d'une région du Péloponnèse dans l'antiquité) qui y a été noyé. STRABON, 1865, *Géographie de Strabon, Livre III : La Grèce, Chapitre II : Description générale du Péloponnèse*, traduction par Amédée Tardieu, Paris, Hachette, [En ligne] <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/strabon/index.htm>, consulté le 09 septembre 2015.

péninsule d'Attique en Grèce. Le poète invoque la mer au vocatif pour guider le bateau afin de revenir à Athènes, comme le titre du poème le déclare aussi. Le lemme vocatif contient même dans sa signification cet aspect de l'adresse et de la voix intérieure puisque le mot latin *vox* est à son origine. Selon Grinshpun (2008 : 34),

Le latin, lui, ne conserve qu'une seule forme *o*, qui représente aussi bien l'interjection autonome que l'unité placée devant un groupe nominal. Pour ce qui est de son association avec le vocatif, il est évident qu'il s'agit simplement d'un hellénisme, de seules attestations de cet emploi se trouvant dans des textes littéraires : le vocatif se présente donc habituellement sans la particule le syntagme *o* + GN peut être aussi à l'accusatif : dans ce schéma, c'est la valeur d'émotion qui est prédominante. Les grammaires antiques hésitent en outre sur son statut grammatical : interjection, adverbe ? Les grammaires modernes du latin n'ont pas ces états d'âme : elles classent toujours *o* dans les interjections, catégorie grammaticale elle-même marginalisée, et spécifient que son emploi est rare avec un vocatif, son rôle habituel étant d'accompagner un énoncé nominal exclamatif.

En tant que moyen stylistique, l'apostrophe déploie une *fonction rhétorique* aussi. Dans ce cas - ci, elle désigne une figure de style pareille à celle de l'*allocution* ou d'*injonction*, comme nous avons vu dans le chapitre précédent. Quand elle se rapproche de l'*allocution* ou de l'*injonction*, elle développe la fonction *performative*. Pourtant, leur différence réside dans le fait que l'*allocution* est un discours, en général de peu d'étendue, adressé par un supérieur à ceux qu'il commande ou qu'il dirige, ou autrement un « discours familier et bref adressé par une personnalité » selon le *Dictionnaire de la langue française* (2006 : 36). En littérature ou en linguistique, « On désigne quelques fois du mot *allocution* l'acte par lequel un locuteur s'adresse à quelqu'un d'autre, appelé *allocutaire* » (*Le Dictionnaire de Linguistique et des Sciences du Langage*, 2012 : 24). Cependant, le lemme *allocutaire* s'identifie avec celui de l'*interlocuteur* aussi, même s'il est plus habituel de parler du *destinataire* quand on se réfère au récepteur d'un message, voire un énoncé. L'apostrophe se rapproche donc beaucoup de l'*allocution*, mais l'*allocution* se veut plutôt à la dimension linguistique du phénomène de l'adresse ou de l'acte de l'adresse et d'habitude on y entend un *allocutaire* personne vivante. Au contraire, l'apostrophe se réfère plutôt à une structure

²¹ Même si le poème a été écrit au début du XIXe siècle, la présence de la *katharevousa* (langue hybride inspiré du grec ancien) imprègne encore la littérature grecque moderne et reste la langue officielle du nouvel État grec.

plus complexe de l'adresse, celle qui apparaît dans les œuvres littéraires et surtout poétiques.

Quand Hugo fait parler Saint Jean, bouche d'ombre de l'Apocalypse (Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 727), « Écoutez. Je suis Jean. J'ai vu des choses sombres », il construit, à travers la prosopopée aussi, un discours recréé qui donne la parole à quelqu'un qui est absent. Cela nous amène à la conclusion que l'apostrophe n'est pas loin de la *digression*. Selon le *Trésor de la Langue Française informatisé*, la digression est un « développement oral ou écrit qui, le plus souvent dans un discours organisé, s'écarte du thème principal »²², mais dans la poésie, la digression comporte un aspect esthétique aussi en combinaison avec les images et les sonorités créées ; elle influe donc sur le signifié. Il s'agit du changement temporaire du sujet afin de faire intervenir le narrateur ou l'auteur. Toutefois, la digression concerne traditionnellement un récit ou un discours adressé à un public, tandis que le terme apostrophe est utilisée pour désigner le même phénomène dans une œuvre littéraire, voire poétique.

Même en littérature, la digression pourrait faire partie des figures rhétoriques, tandis que l'apostrophe agit à côté d'elles. Nous osons dire que l'apostrophe ne peut pas se borner à un simple phénomène linguistique ni littéraire. Elle crée elle-même son propre univers, un univers qui loin d'être en parallèle avec le reste de l'énonciation poétique, elle s'y enchevêtre et s'interagit avec les figures rhétoriques. En même temps une apostrophe littéraire est susceptible de créer des images à travers le symbolisme, l'allégorie ou la métaphore. La digression est très fréquemment utilisée par les poètes romantiques surtout dans le cas des poèmes qui prennent la forme d'un dialogue entre personnages, donc quand ils renvoient au schéma représentatif de la poésie dramatique :

HORACE

Du temps où tu m'aimais, Lydie,
De ses bras, nul autre que moi
N'entourait ta gorge arrondie ;
J'ai vécu plus heureux qu'un roi.

LYDIE

²² *Trésor de la Langue Française informatisé*, [En ligne] <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=2289530505>, consulté le 9 septembre 2015.

Du temps où j'étais ta maîtresse,
Tu me préférais à Chloé ;
Je m'endormais à ton côté,
Plus heureuse qu'une déesse.

HORACE

Chloé me gouverne à présent,
Savante au luth, habile au chant ;
La douceur de sa voix m'enivre.
Je suis prêt à cesser de vivre
S'il fallait lui donner mon sang.

LYDIE

Je me consume maintenant
Pour Calais, mon jeune amant,
Qui dans mon cœur a pris ta place.
Je mourrais deux fois, cher Horace,
S'il fallait lui donner mon sang.

HORACE

Eh quoi ! si dans notre pensée
L'ancien amour se ranimait ?
Si ma blonde était délaissée ?
Si demain Vénus offensée
À ta porte me ramenait ?

LYDIE

Calais est jeune et fidèle,
Et toi, poète, ton désir
Est plus léger que l'hirondelle,
Plus inconstant que le zéphyr ;
Pourtant, s'il t'en prenait envie,
Avec toi j'aimerais la vie ;
Avec toi je voudrais mourir.

(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 334-335)

Le poème est intitulé « À Lydie », donc son titre aussi est une apostrophe ; le poème est dédié de quelque sort à Lydie. Musset reprend un thème ancien purement lyrique qui fait allusion à l'amour du poète Horace et de la belle Lydie. Le poème a la structure d'un dialogue théâtral. Toutefois, il maintient la métrique et la versification de la poésie lyrique. Les apostrophes dans cet extrait remplissent la fonction référentielle puisque à chaque fois, chacun des amants en s'adressant à l'autre et gagne son intérêt afin de lui poser une question « À ta porte me ramenait ? » ou lui faire une déclaration « Et toi, poète, ton désir / Est plus léger que l'hirondelle ».

Toutefois, la digression se distingue de la simple parenthèse littéraire dans l'histoire d'une œuvre ; il s'agit d'une vraie pause dans la diégésis, soit pour des raisons d'explication, soit pour donner un ton ironique, soit pour développer une parole métadiscursive, soit pour prendre un égarement du lecteur, soit pour demander le lecteur. La digression est très fréquente dans la narration mais plus rare dans la poésie. Surtout dans la poésie romantique française, ce n'était pas tellement courant de faire une digression puisque toute la poésie romantique a été une digression du *moi*. Par conséquent, dans notre thèse, nous allons utiliser le terme de digression en tant que figure rhétorique.

Or, il y a le cas où l'auteur intervient par des commentaires, tout en apostrophant en même temps un interlocuteur absent, comme le fait Hugo dans l'exemple suivant :

Vomit la vieille nuit, crie : À bas ! crie : À mort !
Pleure, tonne, tempête, éclate, hurle, mord.
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 680)

Dans cet exemple, l'accumulation de mots brefs dans le même vers crée des effets rythmiques particuliers. C'est le cas de l'*épiphrase* qui selon le *Trésor de la Langue Française informatisé* est une « figure de style par laquelle on ajoute, à une phrase qui semblait finie, un ou plusieurs membres pour développer des idées accessoires »²³. Selon le *Dictionnaire de Linguistique et des Sciences du Langage* (2012 : 184) « En rhétorique, l'*épiphrase* est l'addition à une période qui semble finie d'une ou plusieurs circonstances accessoires, sorte de parenthèse, [par exemple] *que dis-je !* ».

Pour conclure, apostrophe et lyrisme semblent inséparables. Depuis l'Antiquité la poésie lyrique est le moyen artistique par excellence pour l'expression des sentiments personnels et pour l'établissement d'une nouvelle temporalité intratextuelle. Les poètes lyriques grecs anciens étaient les premiers qui avaient utilisé l'expression des sentiments personnels à la première personne. L'apostrophe poétique est un outil de cette expression et dehors le cadre poétique elle perd son aspect artistique pour se limiter à une simple adresse. Par ailleurs, dans le langage commun on ne rencontre pas d'apostrophes à des oiseaux, à des éléments de la nature ou à des concepts abstraits. L'apostrophe dans la poésie lyrique renforce l'énonciation et marque le passage du

²³ *Trésor de la Langue Française informatisé*, [En ligne] <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=2289530505>, consulté le 9 septembre 2019.

temps réel au temps discursif. Par conséquent, l'apostrophe est à l'origine de la définition du temps dans la poésie lyrique. De plus, elle remplit à la fois trois fonctions primordiales, une fonction grammaticale en tant que signe linguistique, une fonction pragmatique en tant qu'acte illocutoire et une fonction stylistique en tant que figure de style. Dans le troisième cas elle se rapproche de l'allocution et à l'interjection, mais elle s'éloigne de la digression, surtout dans la poésie romantique. Nous allons présenter analytiquement les fonctions de l'apostrophe dans les prochaines parties de la thèse.

2.2 L'apostrophe dans la poésie grecque ancienne et latine

Les poètes anciens établissent une relation particulière entre eux-mêmes et la muse inspiratrice fidèle. Le moyen utilisé pour exprimer cette correspondance distinctive est l'invocation et plutôt l'apostrophe. Les vocatifs sont les premières expressions de l'apostrophe pour invoquer la Muse, voire exprimer l'inspiration. En même temps, l'inspiration est la première entité invoquée par le poète ancien dans son œuvre. L'apostrophe dans la poésie lyrique grecque et latine s'exprimait à travers l'emploi du vocatif qui, pour les poètes anciens, ne remplissait pas de fonction syntaxique ; un nom en vocatif était considéré comme un nom en place d'exclamation ; c'était plutôt une variante qu'une partie déclinante du discours. Cependant, selon Bailly (1997 : 71), la première référence du terme apostrophe est attestée chez Hermogènes, au II^{ème} siècle.

Pourtant, les Grecs anciens écrivaient en majuscules sans ponctuation. Après chaque vocatif, on faisait une pause. En grec moderne, au discours écrit, on met obligatoirement la virgule après chaque vocatif, pour marquer la pause. Les philosophes stoïques Grecs considéraient le vocatif comme une sorte d'interpellation²⁴. En grec ancien, comme en grec moderne aussi, le nominatif est identique morphologiquement au vocatif. Seulement dans le cas du singulier des noms masculins il y a une différenciation, mais qui n'existait pas au début. Notons un exemple tiré de

²⁴ En grec : *προσαγορεύον πράγμα*.

Illiade : « [...] φίλος ὦ Μενέλαε, δικέ μου ! » (*Illiade*, Δ 189). « Μενέλαε » est le vocatif du nominatif « Μενέλαος ». Nous y constatons le changement morphologique du nominatif avec la terminaison en -ος, au vocatif qui change la terminaison en -ε, et la prédominance finale du vocatif avec la terminaison en -ε. Il y a aussi un vocatif qui renvoie à l'accusatif avec la terminaison en -ο, ainsi qu'un vocatif marginal mais exceptionnellement intéressant, qui ressemble au nominatif avec la terminaison en -ος²⁵, plutôt fréquent en grec moderne. Il y a aussi une ressemblance fonctionnelle entre le nominatif et le vocatif : le nominatif présente et nomme, tandis que le vocatif appelle, interpelle et s'adresse à quelqu'un. En grec ancien, les pronoms et les déterminatifs n'ont pas de vocatif ce qui amena les anciens à la conclusion simpliste que le vocatif n'était qu'une phrase exclamative.

Selon la linguistique indoeuropéenne, les langues indoeuropéennes ont commencé à avoir une certaine forme précise concernant leurs interpellations, mais au fil des années, le vocatif a survécu dans certaines langues et pas dans d'autres ; le même pour le datif. Par exemple, en grec ancien, il y avait le datif, ce qui n'existe pas pourtant en grec moderne. Par contre, en russe, le datif a survécu même en version moderne (Beekes, 2011 : 78). Par exemple, Hackstein (2006 : 96-97) en traitant le renouvellement des langues indoeuropéennes dans les théonymes soutient que

La dénomination du Dieu suprême des Indo-européens peut être reconstruite au moins pour le vocatif et le nominatif. [...] il se peut que les formes homériques comme *Il.*, 11, 201 *Ζεύς με πατήρ* ou *Il.*, 8, 397, 438 et 11, 544 *Ζεύς δε πατήρ* avec clitique interposé recouvrent l'ancien terme nominatif *Ζεύς πατήρ* tel qu'il n'est attesté qu'après Homère. Il se peut néanmoins que les nominatifs *Ζεύς πατήρ* et védique *dyáus pitá* soient hérités, quoiqu'ils soient attestés plus tard que les formes correspondantes du vocatif.

Selon Patri aussi (2007 : 94)

La tendance observée dans certaines langues indo-européennes non anatoliennes (grec et védique, notamment) voulant que si deux noms propres [...] sont invoqués en appel, l'un est au vocatif, tandis que l'autre prend occasionnellement le nominatif (Zwolanek 1971) [...].

Ensuite, selon Quintilien²⁶, Stésichore donna à l'instrument lyrique une ampleur, une richesse et une puissance jusqu'à son époque inconnues, la puissance se référant

²⁵ Par exemple : *Ἐλα, φίλος, τι κάνεις;*

²⁶ QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Livre IX, X, XI, Quizille C. V. (trad.), Paris, C.L.F. Panckoucke, [En ligne] : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5774579z/texteBrut>, consulté le 2 juin 2020.

plutôt au pouvoir sentimental et expressif. Selon Platon, Socrate décrit un chant de Stésichore adressé à Hélène de Troie :

Non, ce discours n'est pas vrai
tu n'es jamais montée sur les navires aux beaux bancs de rameurs,
tu n'es jamais entrée dans la citadelle de Troie.
(Platon, *Phèdre*, [2013] : 31)

L'extrait précité souligne l'expression apostrophique sans l'emploi d'un nom au vocatif. Les déictiques de la deuxième personne du singulier marquent l'apostrophe à la Belle Hélène. Dubel (2011 : 143-144) en étudiant les différentes apostrophes de Ménélas et de Patrocle dans l'Iliade, elle révèle leur caractère plurivoque. De plus, elle s'occupe ultérieurement aux changements de voix dans l'Iliade encore (2016 : 1) :

« Mais toi non plus, Ménélas, les dieux bienheureux ne t'avaient pas oublié » (Iliade, IV, 127) : la voix du narrateur extradiégétique se fait parfois clairement entendre, dans la poésie homérique, à travers la spectaculaire figure de l'apostrophe au personnage. L'instance narrative interpelle ici une deuxième personne qui ne s'identifie ni à la Muse, en amont de la production poétique, ni au tu générique du narrataire primaire, lequel projette l'auditoire au cœur du champ de bataille sur le mode hypothétique du potentiel du passé, mais à un personnage intradiégétique : le narrateur se met en scène dans sa relation à son histoire, il entraîne en même temps son auditoire à partager une émotion ou une réaction dans laquelle il l'implique. L'espace d'un instant une communication semble s'instaurer entre qui raconte et qui écoute l'histoire et les héros qui en sont la matière, en une infraction à la norme narrative : tout l'intérêt de cette figure tient à la construction de cette illusion.

En grec ancien, souvent le vocatif était accompagné du ω , que le *Dictionary of Standard Modern Greek*²⁷ classe comme une exclamation ou une particule exclamative. Il ajoute que souvent en grec ancien le ω est prolongé et qu'il précède une proposition exclamative ou interrogative. Selon la couleur de la voix cela peut déclarer l'admiration, la surprise agréable, la joie ou la satisfaction. Il y a aussi un deuxième lemme avec la mention (λόγ.) qui renvoie à l'usage littéraire. Dans ce cas, le ω est suivi par un nom au génitif, d'habitude, dans des locutions figées afin d'exprimer une situation, un comportement caractérisé surtout par le signifié du nom. Finalement, une troisième variante paraît à la fin de la définition ; le ω est utilisé avec le vocatif dans des exclamations d'admiration, mais il y a des spécialistes qui soutiennent que le ω en grec

²⁷ *Dictionary of Standard Modern Greek*, [En ligne] http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%A9, consulté le 10 septembre 2016.

ancien et en grec moderne est le même. Le $\tilde{\omega}$ tout seul est une exclamation, tandis que le $\tilde{\omega}$ suivi d'une apostrophe est une interpellation, un terme d'adresse ; dans ce cas on considère que le $\tilde{\omega}$ n'est pas une exclamation.

Le latin, ne maintient qu'une seule forme de *o* pour exprimer l'interjection autonome d'un groupe nominal précédé du *o*. L'association de ce *o* latin avec le vocatif est surtout un effet d'hellénisme puisque les seules constatations de cet usage se trouvent seulement dans les textes littéraires, tandis que dans les cas du langage ordinaire le vocatif se présente sans la particule *o* (Lyne, 1987 : 230-234).

En étudiant l'ouvrage de Georgacopoulou sur l'apostrophe dans la *Thébaïde* de Stace, mais d'autres textes latins aussi, nous constatons que le *o* est très rarement utilisé en latin. Au contraire, ce morphème introductif de l'apostrophe n'a jamais disparu en grec ni dans les autres langues européennes provenant du latin, surtout en français.

Un autre exemple du sort réservé aux interjections se trouve dans la *Grammaire de base du latin* où figure un paragraphe consacré à l'interjection. On peut lire que celle-ci «est une brève exclamation, un cri qui souligne le sentiment de celui qui parle, sans s'incorporer au discours, pas plus que le vocatif. L'interjection, comme l'apostrophe, échappe à toute dépendance grammaticale et n'influence pas les autres mots de la phrase. (Denooz, 2005 : 846)

En ce qui concerne l'apostrophe dans les textes latins, Swiatkowska (2006 :49), en se référant à Wilmet, explique l'emploi des interjections dans un corpus des textes littéraires latins :

Wilmet (1997 : 501) dit pour l'interjection : «mot jeté entre deux». Nous croyons que ce deux est crucial pour l'interprétation de ses occurrences : entre deux parties de la phrase, entre deux parties du dialogue, entre deux parties du texte et même entre ce qui est dit et ce qui est reconstruit L'interprétation étymologique de ce que les Latins qualifiaient de *particula interiecta* permet, nous semble-t-il, de prendre en considération aussi bien la manifestation de l'émotion du locuteur qui le pousse à choisir cette forme économique d'expression que les valeurs fonctionnelles liées à sa position dans le discours et à son entourage linguistique, décisif pour son interprétation.

En se référant à la relation entre le narrateur intradiégétique et le narrateur extradiégétique, Georgacopoulou (2005 : 116) soutient que « Le narrateur franchit le seuil de la fiction de l'épopée pour inciter son public à y entrer ». Sur le sujet du narrateur, Block (1982 : 9) aussi soutenait que l'apostrophe littéraire est une émotion de ce que le narrateur pense ou sent, exprimée avec l'appel à un personnage, à un objet ou au lecteur. Genette aussi parle des transgressions, mais il explique l'énonciation

narrative de façon assez naïve tout en paradoxalement ignorant l'apostrophe en sa substance vigoureuse et n'étant pas le seul narratologue qui le fait (1972 : 244-245) :

Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de *métalepse narrative*. Certaines, aussi banales et innocentes que celles de la rhétorique classique, jouent sur la double temporalité de l'histoire et de la narration ; [...] Une figure moins audacieuse, mais que l'on peut rattacher à la métalepse, consiste à raconter comme diégétique, au même niveau narratif que le contexte, ce que l'on a pourtant présenté (ou qui se laisse aisément deviner) comme métadiégétique en son principe, ou si l'on préfère à sa source [...]. L'archétype de ce procédé est sans doute le *Théétète*²⁸, dont nous savons qu'il consiste en une conversation entre Socrate, Théodore et Théétète rapportée par Socrate lui-même à Euclide, qui la rapporte à Terpsion.

L'apostrophe peut donc présenter plusieurs formes au fil de temps, en grec et en latin. C'est le vocatif le cas par excellence utilisé pour exprimer une adresse. Pour faire une interpellation les poètes grecs anciens et latins utilisaient la deuxième personne du singulier ou du pluriel accompagné des déictiques ou d'un impératif, le substantif apostrophé étant toujours au vocatif, soit précédé d'un *ὦ* en grec ancien, soit d'un *o* en latin. Même depuis les textes littéraires gréco-latins, l'apostrophe est le seul cas d'interpellation qui combine la fonction grammaticale et discursive à la fois. Il s'agit d'une forme prototypique d'interpellation qui, non intégrée grammaticalement en réalité, se présente comme acte. Plus une apostrophe est intégrée à l'énonciation, moins elle est acte et moins elle est intégrée, plus elle est acte.

2.3 L'apostrophe dans les textes lyriques du Moyen-Âge et de la Renaissance

Le mot *lyre* est à l'origine du terme *lyrique*, parce que dans le principe la poésie lyrique était non seulement chantée mais composée aux sons des instruments de musique. Ainsi, Pindare s'accompagnait-il de la lyre pour composer ses poésies. Dans l'Antiquité, on désignait habituellement comme *lyrique* tous les poèmes destinés à être chantés, afin de les distinguer du genre épique, tragique, comique ou satirique, fondés sur le principe de la différenciation thématique. Les poètes grecs anciens, le Dieu de la mythologie grecque Apollon et le musicien et poète Orphée avaient la lyre à la main pour chanter les états émotionnels ; le poète antique exprime toujours les sentiments

²⁸ Le *Théétète* est un dialogue de Platon sur la science et sa définition.

personnels, comme par ailleurs tout autre poète lyrique de toute époque. Le poète est à la fois musicien ; c'est ainsi qu'une poésie chantée a été par conséquence soumise à la cadence. Dans la suite, la poésie a été séparée de la musique et les poètes ont commencé à faire des compositions en vers uniquement pour les lire ; on réserva pourtant le terme *lyrique* pour les poèmes qui se lient en quelque sort à la musique ou au chant.

Au Moyen-Âge, *La Chanson de Roland* commence avec la fameuse apostrophe « Seigneurs barons, qui pourrons-nous envoyer au Sarrasin qui tient Saragosse ? » (Lagarde, Michard, *Moyen Âge*, 1997 : 7). C'est l'âge des troubadours aussi qui célèbrent l'amour et des poètes comme Villon qui chante le malheur et l'angoisse de la mort :

Frères humains qui après nous vivez,
N'ayez les cuers contre nous endurciz,
Car, se pitié de nous pouvres avez,
Dieu en aura plus tost de vous merciz.
Vous nous voyez cy attachez cinq, six :
Quand de la chair que trop avons nourrie,
Elle est pieça devorée et pourrie,
Et nous, les os, devenons cendre er pouldre.
De nostre mal personne ne s'en rie :
Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre !
(Lagarde, Michard, *Moyen Âge*, 1997 : 219)

Tout le poème de la « Ballade des Pendus » est une apostrophe des os adressée au reste du corps. Le poème est considéré comme un chef-d'œuvre de l'appel d'outre-tombe et la meilleure ballade de Villon. En fait, c'est le mort qui parle et non plus le poète vivant. L'apostrophe commence avec le groupe nominal « Frères humains » accompagné d'une proposition subordonnée relative qui joue le rôle syntaxique du prédicat pour le groupe nominal précédé. L'impératif « N'ayez les cuers » ainsi que les différents déictiques qui circulent dans cette strophe démontrent la présence de l'apostrophe qui imprègne tout le poème.

À la Renaissance, ce sont les odes et les sonnets qui fleurissent parmi les genres poétiques et qui constituent les représentants du lyrisme. Dans la deuxième strophe du poème « L'Idée » nous pouvons repérer quelques origines de l'apostrophe romantique :

Que songes-tu, mon âme emprisonnée ?

Pourquoi te plaît l'obscur de notre jour,
Si, pour voler en un plus clair séjour,
Tu as au dos l'aile bien empennée ?

Là, ô mon âme, au plus haut ciel guidée,
Tu y pourras reconnaître l'idée
De la beauté, qu'en ce monde j'adore.
(Lagarde, Michard, *XVIe siècle*, 2002 : 100)

Dans ce poème de Du Bellay nous constatons le passage intermédiaire entre la Grèce antique et le nouveau siècle romantique. La Renaissance par ailleurs se trouve au juste milieu. Les idées platoniques jaillissent dans les vers. C'est l'impatience de fuir la réalité terrestre dans la quête d'un idéal absolu. Les apostrophes du poète à son âme ouvrent la voie au romantisme du XIXe siècle. La thématique des apostrophes de la Renaissance et celle du romantisme, ainsi que leur structure se rapprochent beaucoup. Plus précisément, l'apostrophe « ô mon âme » se trouve en position enchâssée dans la phrase, entre deux virgules, entre deux pauses ; elle incarne ce détachement qui caractérise la poésie romantique aussi. C'est pour la première fois que nous remarquons aussi la présence de ô, accompagnement essentiel des apostrophes romantiques par la suite. Du Bellay s'adresse à lui-même de la même façon que Lamartine (Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 106) le fera quelques siècles après dans le poème « Le chrétien mourant » : « Prends ton vol, ô mon âme ! et dépouille tes chaînes ».

Au XVIe siècle le déclin des genres fait évoluer la poésie lyrique qui, pour La Pléiade, représente une poésie sublime d'inspiration élevée qui oppose la flûte des bergers à la lyre d'Apollon et d'Orphée. À la même époque, une transformation de la langue se réalise silencieusement et indiscrètement. Le latin est encore la langue des savants et il tend à devenir la langue des artistes aussi ; une langue néo-latine domine les textes poétiques. Du Bellay et Ronsard ont voulu enrichir la langue française en créant des nouveaux mots ou en employant des mots qui existaient déjà mais sous un usage plus étendu.

L'emploi du latin burlesque est fréquent au seizième siècle. Dans cette époque d'effervescence, au milieu de ce travail de fermentation, qui marque la naissance des littératures modernes, il constitue une sorte d'idiome intermédiaire entre la langue du peuple et celle des savants.
(Lenient, 1970 : 20)

Comme en grec et en latin, la poésie doit avoir un style supérieur de celui de la langue du peuple ; c'est pour cette raison que ces poètes introduisent le travail et l'entraînement au style et ils ne se bornent pas à la simple inspiration ou au simple talent. Les métaphores, les images, les périphrases, les allégories, les comparaisons abondent. C'est encore au modèle ancien que l'on choisit de faire enrichir la langue.

Cette tendance de l'imitation de l'Antiquité sera tellement forte qu'elle traversera les siècles et elle aboutira même au XIXe siècle. Dans le même cadre, l'orthographe est inspirée du grec et du latin. L'oméga grec est à l'origine de ô français de la poésie romantique. Dans les mots qui sont dérivés du grec ancien, le circonflexe au-dessus d'un o indique souvent la présence précédente d'un oméga ω. Par exemple *diplôme* du grec *δίπλωμα*, *cône* du grec *κώνος*. Quand l'oméga ne correspond pas en français au son /o/, le circonflexe n'est pas utilisé ; par exemple *comédie* pour *κωμωδία*. Pourtant cette règle est rare puisque beaucoup de mots sont écrits sans le circonflexe, par exemple le mot *axiome* et *zone*, en grec *αξίωμα* et *ζώνη*, ou des mots qui sont écrits avec un circonflexe mais qui ne sont pas écrits avec un oméga en grec, par exemple, *trône* du grec *θρόνος* ou *binôme* du latin *binomium* (Catach, 1995 : 51).

Dans le XVIIe siècle, les poèmes de La Fontaine s'éloignent de l'idéal lyrique et ils adoptent plutôt les aspects théâtraux qui dominent par ailleurs le siècle. Boileau développe ses opinions sur l'idéal classique dans son œuvre *l'Art poétique* en s'inspirant d'Aristote et de *l'Art poétique* d'Horace. Les XVIIe et XVIIIe siècles poétiques comprend plutôt des essais sur l'art de l'écriture et sur des idées encyclopédiques que l'action même d'écrire la poésie lyrique. Or, d'une façon sous-jacente le lyrisme a pu survivre jusqu'au XIXe siècle littéraire. L'art lyrique connaît son éblouissement absolu avec le mouvement du romantisme.

Chaque fois qu'un courant de pensée s'est réclamé de l'Antiquité grecque, la passion s'est rapidement emparée des esprits, comme en témoignent les termes employés. René Canat nous fait part des idées qui ont circulé au XIXe siècle quand le romantisme, hellénisme et philhellénisme dominaient les milieux intellectuels de l'Europe occidentale. (Breuillot, 2019 : 17)

Le locuteur de l'énoncé en apostrophe qui est d'habitude le poète-narrateur est aussi le locuteur de l'apostrophe. La poésie lyrique au caractère personnel, au vocabulaire des sentiments et des sensations, riche de figures rhétoriques, suivant la

tradition des poètes grecs anciens et des poètes français du XVI^e siècle est l'expression des sentiments, opposés à l'action.

L'apostrophe est le meilleur moyen d'exprimer les sentiments, puisqu'elle est versatile et elle peut prendre des formes variées. L'opposition entre sentiments et action met l'accent sur la distinction entre poésie lyrique et poésie épique, langage poétique et langage de la prose, l'apostrophe étant la meilleure expression du langage poétique. Le lyrisme romantique compte des poètes aussi différents que Vigny, Lamartine, Hugo, Nerval. Par exemple, Aurélia de Nerval est typiquement une muse lyrique qui sacre l'union désespérée de l'amour et de la poésie. Donc, le lyrique est étroitement lié à la conscience intime et aux émotions personnelles, développé au moyen d'un large éventail de thèmes comme la nostalgie, la mélancolie, la solitude, l'amour, l'angoisse de la mort, la fuite du temps. Les entités en apostrophe se soumettent à cette règle puisque leur thématique présente la même variété. L'apostrophe comprend aussi un aspect universel, puisque le poète écrit pour être adressé à quelqu'un et pour trouver une correspondance avec tous les êtres humains.

2.4 L'apostrophe et le vocatif

Concernant le vocatif, il y a une tendance de ne pas la considérer comme une inflexion grammaticale mais plutôt un appel exclamatif. À un certain moment, les Grecs anciens avaient intégré le vocatif aux inflexions grammaticales, voire dans le système des cas (Féraud, 1761b : 110-112). De plus, ils pensaient souvent que le vocatif n'était pas un cas mais tout simplement une apostrophe exclamative. Pourtant, le vocatif interpelle mais nomme aussi. C'est pour cette raison qu'on le voit sous la même forme que le nominatif dans les langues indoeuropéennes²⁹. En grec ancien, dans certains cas, ce qui différencie le vocatif du nominatif est seulement l'accentuation. Dans d'autres cas, encore en grec ancien, le vocatif change la terminaison. Par exemple, le nominatif *ο Σωκράτης* provient de la racine, voire du thème, *Σωκράτεσ* ; or le vocatif devient *ὦ Σώκρατες* (Οικονόμου, 2017 : 141-143).

²⁹ Cf. 2.2 « L'apostrophe dans la poésie grecque ancienne et latine ».

Dans les langues qui se présentent à déclinaisons, le vocatif est le cas utilisé pour nommer quelqu'un, pour s'adresser à quelqu'un ou pour construire une phrase exclamative, elliptique ou non, par laquelle on s'adresse directement à quelqu'un ou à quelque chose. Dans le cas de la poésie romantique française, nous allons essayer de donner un exemple tiré du poème « Magnitude Parvi » des *Contemplations* de Hugo :

Et les peuples ont vu passer dans les ténèbres
Ces spectres de la nuit que nul ne pénétra ;
Et famines, santons, brahmanes, mages, guèbres,
Ont crié : Jupiter ! Allah ! Vishnou ! Mithra !
Un jour, dans les lieux bas, sur les hauteurs suprêmes,
Tous ces masques hagards s'effaceront d'eux-mêmes ;
Alors la face immense et calme apparaîtra !
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 621)

Il s'agit d'une apostrophe exclamative adressée aux différentes divinités ; l'apostrophe y prend la forme d'une phrase elliptique. En grec, ancien ou moderne, les apostrophes littéraires sont exprimées au vocatif : « On appelle vocatif un cas exprimant l'interpellation directe au moyen d'appellatifs » (*Le Dictionnaire de Linguistique et des Sciences du Langage*, 2012 : 508).

La plupart des travaux récents sur le vocatif abordent le sujet à travers l'optique du *détachement*³⁰. Pour se faire les spécialistes se fondent sur des critères syntaxiques. Certes, la réflexion sur le vocatif est presque indissociable avec celle sur l'apostrophe, surtout en ce qui concerne les langues qui maintiennent le vocatif en tant que cas. De plus, la réflexion sur l'apostrophe se lie étroitement avec la réflexion sur l'énoncé qui l'accompagne. C'est pour cette raison que beaucoup de chercheurs étudient l'apostrophe en tant que phrase nominale souvent avec la caractérisation exclamative. Pour Neveu (2003 : 9-11),

la notion de détachement s'applique : (i) à toutes les formes d'appositions marquées par une disjonction graphique et prosodique ; (ii) aux tours désignés par la notion de segmentation chez Bally, et à la notion de projection des actants chez Tesnière ; (iii) aux circonstants extraposés. Il s'agit donc d'une notion très large qui sert à subsumer, commodément, tous les phénomènes (ou presque) de syntaxe non liée. [...] Le choix du terme de détachement n'est toutefois pas indifférent puisqu'il semble traduire une conception dérivationnelle de la notion, selon laquelle la construction dite « détachée » serait formée par dérivation (transformation) d'une structure phrastique marquée par un continuum syntaxique.

³⁰ Cf. DÉTRIE C., 2009, « Apostrophe linéarisée, constituant disloqué et relation à la proposition hôte », dans *Les linguistiques du détachement, actes du colloque international de Nancy (7-9 juin 2006)*, Berne, Peter Lang, 595 p.

Quand on aborde l'apostrophe en tant que détachement, une comparaison s'établit aussi avec le cas de l'enchâssement ; d'autres énoncés peuvent être détachés, telle l'*apposition* ou la phrase *incise* ou *intercalée*. Par exemple, Musset dans le poème intitulé « Mardoche » s'adresse au lecteur et il met l'occurrence « lecteur » en position incise au milieu de la narration poétique :

Je n'ai dessein, lecteur, de faire aucunement
Ici ce qu'à Paris on appelle un roman.
Peu s'en faut qu'un auteur, qui pas à pas chemine,
Ne vous fasse coucher avec son héroïne.
Ce n'est pas ma manière, et si vous permettez,
Ce sera quinze jours que nous aurons sautés.
—Un dimanche (observez qu'un dimanche la rue
Vivienne est tout à fait vide, et que la cohue
Est aux Panoramas, ou bien au boulevard),
Un dimanche matin, une heure, une heure un quart.
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 83)

L'apostrophe donc est tout énoncé dont l'ensemble des termes est au vocatif dans une langue à déclinaison. Pour les langues qui ne présentent pas de cas, tout énoncé nominal qui se réfère à la deuxième personne du singulier ou du pluriel est une apostrophe. Le pronom tonique à la deuxième personne est exclu puisque son comportement syntaxique et prosodique même se diffère. Pour donner une définition de l'apostrophe du point de vue du vocatif, nous allons appeler apostrophe

[t]out segment macro-syntaxique dont l'ensemble des termes se décline au vocatif dans une langue à déclinaison. À défaut de déclinaison, tout segment nominal référant exclusivement à la seconde personne du discours sera considérée comme apostrophe [...]. (Bruno, 2011 : 124)

L'extrait de « Mardoche » nous aide à formuler une autre remarque aussi : l'occurrence « lecteur » consiste en un nom commun sans déterminant qui fonctionne comme un nom propre grâce au pouvoir textuelle et poétique de l'apostrophe. Le cas du vocatif issu du grec ancien implique la notion de l'appel et de l'appellation à la fois. En grec ancien et moderne, le vocatif employé exclusivement dans les apostrophes et les appels n'inclut pas de déterminant devant le nom commun ou le nom propre, tandis qu'il est obligatoire d'utiliser un déterminant devant le nom dans les autres cas (nominatif, génitif, datif, accusatif). En français, l'emploi d'un déterminant devant le nom est obligatoire dans tous les cas sauf celui de l'apostrophe en poésie où le poète choisit

d'en utiliser un ou non. Dans la plupart des cas, le poète n'emploie pas de déterminant devant le substantif en apostrophe. À notre avis, cette omission rend le nom commun en apostrophe en un nom propre, ce qui efface la différence entre les deux et transforme l'adresse en une appellation indépendamment de la source énonciative.

En effet, en fonction de la place de l'énoncé apostrophé, au début, au milieu ou à la fin du vers ses traits sémantiques peuvent varier aussi. Par exemple, dans le poème « Au moment de rentrer en France » dans *Les Châtiments*, Hugo s'adresse au pays de la France :

France, être sur ta claie à l'heure où l'on te traîne
Aux cheveux,
O ma mère, et porter mon anneau de ta chaîne,
Je le veux !

J'accours, puisque sur toi la bombe et la mitraille
Ont craché.
Tu me regarderas debout sur ta muraille,
Ou couché.

Et peut-être, en ta terre où brille l'espérance,
Pur flambeau,
Pour prix de mon exil, tu m'accorderas, France,
Un tombeau.

(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 28)

Nous y constatons la position variée de l'occurrence en apostrophe « France » au début du vers « France, tu verras », au milieu du vers « Je baiserais tes pieds, France, l'œil plein de flammes » et à la fin du vers « Pour prix de mon exil, tu m'accorderas, France, / Un tombeau ». Les traits sémantiques de ces trois cas se diffèrent. Par exemple, quand l'occurrence « France » se trouve en position finale dans le vers, le sens renvoie au schéma d'une cérémonie et d'une clôture. Berrendonner et Reichler Béguelin (1989 : 114) proposent un morcellement de l'énoncé apostrophique en actes, afin de dépasser le niveau syntaxique et approcher le niveau sémantique et pragmatique puisqu'à chaque division de l'énoncé correspond un acte illocutoire différent ; « Son emploi requiert que soient valides, donc présents en mémoire discursive, certains éléments de connaissance, faute desquels l'acte énonciatif qu'elle accomplit paraîtra impropre ou déplacé ». La nature de l'acte énonciatif varie donc selon le cas (appel, apostrophe, moquerie ou autre). La place de l'énoncé autonome apostrophique influe aussi sur la qualification de la nature illocutoire de cet énoncé même. Des critères aussi bien

syntaxiques que sémantiques ne font que le vocatif se qualifie comme appel ou adresse, ou comme prédication.

Du point de vue emploi de l’apostrophe dans la littérature, en ce qui concerne les langues qui ne présentent pas de déclinaisons ni de cas, comme le français, nous devons absolument recourir à l’Antiquité et plus précisément à Homère. L’apostrophe au vocatif *Μοῦσα*, avec laquelle Homère commence l’*Odyssée*, est une invocation du poète à la Muse afin d’encourager sa tâche à narrer, à s’exprimer ; il s’agit de la plus célèbre des apostrophes dans les textes poétiques de tous les temps. Souvent dans les épopées gréco-latines, la Muse est la première invocation du locuteur-poète adressé à un interlocuteur, qui n’est pas présent et peut-être pas réel non plus. Selon Henry (1905 : 7-9) il y a une évolution significative d’une part croissante des apostrophes du narrateur entre Homère (VIIIe siècle av. J.-C.) et Apollonios de Rhodes (IIIe siècle av. J.-C.), évolution accentuée encore dans l’épopée romaine et surtout dans les épopées post-virgiliennes.

2.5 La particule *ô*

L’apostrophe est une opération énonciative, d’expression facultative et en poésie, souvent précédée de la particule *ô*. Selon Tabaki (2004 :209),

L’apostrophe [...] ne constitue qu’une intervention directe, initiative qui n’attend pas la symétrie d’une réponse, d’une intervention réactive, qui s’inscrit dans une interaction elliptique, un procédé rituel à la disposition de l’énonciateur. Une ouverture cérémoniale engagée souvent avec le morphème appellatif *ô*, exprime la nécessité du discours poétique d’interrompre le mouvement rythmique du texte et d’y insérer le dialogue monologal [...].

Cette proposition s’oppose à la théorie de Culler sur l’apostrophe, qui soutient le rôle indispensable de l’apostrophe pour la poésie lyrique. Culler soutient même la non existence de la poésie lyrique sans l’apostrophe, surtout vu la fréquence de l’emploi de l’apostrophe dans la poésie lyrique. La particule *ô* présente un panorama de ces caractérisations incertaines : tantôt elle est considérée comme particule, tantôt comme interjection, tantôt comme adverbe. Quand elle est considérée comme adverbe d’habitude elle consiste en un indice du vocatif, comme par exemple dans le cas du

grec ancien $\acute{\omega} \acute{\alpha}\sigma\tau\upsilon$ qui signifie *ô cité, ô ville*. Particule, morphème appellatif, segment apostrophique ou interjection, le *ô* dans le lyrisme est un trait représentatif de la présence d'un énoncé en apostrophe dans le vers. Souvent, le *ô* est rencontré seul sans être suivi d'un nom.

Dans le cas de la poésie romantique française, cette particule s'est transformée en *oh* souvent suivi d'un point d'exclamation. Sa place est détachée ou même isolée dans le vers et d'habitude on le considère d'une allure adverbiale marquant l'exclamation. Nous constatons un exemple dans le cas du poème « Attente » de Hugo :

Cigogne, aux vieilles tours fidèle,
Oh ! vole et monte à tire-d'aile
De l'église à la citadelle,
Du haut clocher au grand donjon.
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 108)

Dans la plupart des cas, le *ô* apostrophique est suivi d'un autre segment énonciatif qui prend la forme du groupe nominal, de la subordonnée relative, de la modalité verbale de l'impératif ou des épithètes prädicatives. Il est indispensable alors de se demander sur l'emploi de la particule *ô*. Quel est son rôle dans l'apostrophe ? Quel est le motif de l'expression ? Pour y répondre, il nous faut une recherche exhaustive statistique parmi les textes poétiques romantiques. Une telle recherche a été brièvement effectuée par Monte. Selon Monte (2008 : 1423-1424), le *ô* introduit soit un sujet nominal exclamatif à la troisième personne, soit un sujet nominal en apostrophe à la deuxième. Pour effacer l'ambiguïté, il faut étudier le contexte, la syntaxe, le lexique. Monte soutient que ce n'est pas toujours facile de discerner cette ambiguïté, surtout dans les textes du XIXe siècle. La même auteur rend à l'apostrophe et l'exclamation le rôle de l'acte de langage qui se situe entre discours et récit.

Prenons pour exemple le recueil *Les Châtiments* de Victor Hugo ; nous y avons constaté cinquante-deux apostrophes qui présentent la forme *ô* + GN³¹. Parmi ces apostrophes, plusieurs sont adressées à la douleur, comme par exemple celle dans le poème « Nox » :

Pour châtier ce traître et cet homme de nuit,
A cette heure, ô douleur, ta nécessité luit !

³¹ GN = groupe nominal.

(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 41)

Hugo pose ici le problème du châtement que mérite Napoléon III ; il y reviendra plusieurs fois dans *Les Châtiments*. En même temps, il développe une théorie contre-révolutionnaire. L'apostrophe « ô douleur » concerne le problème essentiel de la place du poète dans la société et de l'engagement de sa voix artistique. Cette voix est invisible, quasi anonyme, non encore assumée en première personne du singulier. Certes, dans ce passage, le ô accompagne la « douleur » pour établir une apostrophe, puisque juste après on trouve le démonstratif « ta » à la deuxième personne du singulier, ce qui consiste en un appel, voire une adresse. Ainsi, Hugo fait-il de sa propre douleur son apparent interlocuteur, tout en maintenant l'absence, voire l'invisibilité, de la voix intérieure du poète.

De même, plus loin dans le poème « Le Sacre », Hugo s'adresse de nouveau à la douleur :

Dans l'affreux cimetièrè,
Paris tremble, ô douleur, ô misère !
Dans l'affreux cimetièrè
Frémit le nénuphar.

Castaing lève sa pierre,
Paris tremble, ô douleur, ô misère !
Castaing lève sa pierre
Dans l'herbe de Clamar,

Et crie et vocifère,
Paris tremble, ô douleur, ô misère !
Et crie et vocifère :
-Je veux être César !
[...]

Nous sacre tous ensemble,
Ô misère, ô douleur, Paris tremble !
Nous sacre tous ensemble
Dans Napoléon trois !

(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 203-205)

Le pape Pie IX ayant posé des conditions politiques inacceptables, le sacre n'eut jamais lieu. Dans ce poème, la phrase apostrophée est répétée à plusieurs reprises comme une sorte de *leitmotiv*. Cette triple répétition se renverse dans la dernière strophe, puisque « Paris tremble » après les apostrophes à la misère et à la douleur. En effet, elle constitue la grille sur laquelle se fonde la structure interne du poème et qui inspire la

rime. Le couple « ô douleur, ô misère ! » se répète dans chaque strophe du poème ce qui attribue une musicalité ou plutôt un rythme qui renvoie au rythme musical. Hugo transforme la marche glorieuse du sacre désiré par Napoléon III en une marche funèbre. Dans ce cas, il ne s'agit pas d'une apostrophe réelle, mais plutôt des phrases exclamatives répétitives, suivies par la particule ô. C'est une sorte de soupir exprimé par Hugo. Cette exclamation exprime les sentiments du poète et du peuple de Paris qui « tremble » selon Hugo. De plus, les mots « douleur » et « misère » sont suivis par un point d'exclamation et rien d'autre, et précédés du segment « Paris tremble », alors le ô + GN est en position incise et détaché du reste de la phrase sans avoir aucune relation syntaxique avec le contexte ; on se dirait que l'on pourrait lire le poème sans les ô + GN, mais on perdrait du lyrisme, de la musicalité de la versification et du motif émotionnel.

Selon Monte (2008 : 1423-1424), le syntagme ô + GN se présente dans des énoncés assertifs, interrogatifs, injonctifs. Il peut avoir une position initiale, incise, finale, ou même indépendante. Selon Grinshpun (2005 : 23-34), il y a eu tendance au fil du temps, d'utiliser ô pour les apostrophes et oh pour les exclamations. Par exemple dans le poème « Amitié de femme » du recueil *Recueils Poétiques*, dans la même strophe, Lamartine emploie les deux tropes ô et oh :

Oh ! laissez-moi, vous que j'adore
Des noms les plus doux tour à tour,
Ô femmes, me tromper encore
Aux ressemblances de l'amour !
(Lamartine, *Recueils Poétiques*, 1954 [1839] : 34)

Un autre exemple est celui de l'apostrophe repérée dans le poème « À M. Félix Guillemardet » du même recueil :

Ô fils de la douleur, frère en mélancolie,
Oh ! quand je pense à toi, moi-même je m'oublie ;
[...]
(Lamartine, *Recueils Poétiques*, 1954 [1839] : 41)

Et encore plus loin, dans le poème « Vers écrits dans la chambre de J.-J. Rousseau », Lamartine emploie les deux, ô et oh :

Ô forêt de Saint-Point, oh ! cachez mieux ma cendre
Sous le chêne natal de mon obscur vallon !
(Lamartine, *Recueils Poétiques*, 1954 [1839] : 88)

Lamartine emploie souvent les deux tropes, mais dans des cas différents. Le *ô* se trouve toujours devant un substantif, tandis que le *oh* se restreint à un simple élément d'exclamation placé tout seul d'habitude en position initiale de phrase et suivi d'un point d'exclamation. Il s'agit d'une interjection qui exprime le sentiment de la passion mais qui reste détachée du reste de la phrase à l'aide du point d'exclamation.

Les énoncés aux frontières ambiguës sont toujours ceux qui nous montrent les relations du discours et de l'homme : c'est le cas d'un *ô* qui consiste dans un premier temps en un signe de l'oral. En effet, le grec ancien possède deux graphies pour le son [o] qui se différencient par l'accentuation et plutôt la durée de la voyelle ; il s'agit du *o* - *omikron* et *ω* – *oméga*. En ce qui concerne la particule *ô* qui souvent accompagne une apostrophe, la graphie en grec ancien fait différer le vocatif des autres emplois, le *ὦ* - *oméga* étant tellement lié au vocatif.

Comme nous avons déjà remarqué, en grec ancien, le *vocatif* était *προσαγορεύον πράγμα*, ce qui se traduit *chose ou personne qui interpelle*. Aussi bien pour le grec ancien que pour le grec moderne, du point de vue morphologie du substantif, la forme nominative est identique à la forme vocative. Le nominatif présente quelqu'un ou quelque chose et nomme. Le vocatif appelle et interpelle quelqu'un ou quelque chose ; il consiste en l'acte illocutoire de l'adresse. Bref, en ce qui concerne le grec, ancien ou moderne, le *ω* renvoie à l'exclamation et le *ω* + *apostrophe* renvoie à un terme d'adresse.

Or, l'emploi de *ô* est un critère faible pour l'identification de l'apostrophe, puisqu'il est susceptible d'accompagner aussi une exclamation. Les formes *ô* et *oh* ne sont pas susceptibles de jouer les rôles des variantes graphiques ou des homonymes. Leurs contraintes d'emploi dépendent du genre du discours, ainsi que du contexte textuel et socioculturel. Ce sont deux particules tout à fait différentes. Selon Grinshpun (2005 : 23-34), les unités aux contours flous sont toujours celles qui nous en apprennent le plus sur les relations entre le langage et les hommes ; tel le cas de *ô* et de l'apostrophe. Pour Grinshpun leur emploi se différencie selon les différents contextes. La graphie *oh* est plutôt utilisée dans les interjections et dans les cas des énoncés exclamatifs souvent suivies d'un morphème en *qu-*. La graphie *ô* apparaît devant une apostrophe ou devant un groupe nominal exclamatif. Grinshpun insiste sur l'impact des genres du

discours sur la graphie : on trouve beaucoup plus souvent dans la poésie le *ô* tandis que le *oh* se trouve plus fréquemment dans les comédies et dans les correspondances. La même auteur aborde aussi la question de la fonction sémantique et syntaxique de *ô*. Le *ô* n'a pas de sens sans le groupe nominal qui le suit ; il ne peut pas donc être considéré comme une interjection. Le plus souvent le *ô* précède des pronoms, suivis ou non de phrases relatives ou d'appositions, ou des groupes nominaux introduits par un possessif. Par exemple, dans *Les Feuilles d'Automne* où Hugo s'adresse à sa femme Adèle en employant la structure *ô + pronom tonique* :

Ô toi qui si longtemps vis luire à mon côté
Le jour égal et pur de la prospérité,
Toi qui, lorsque mon âme allait de doute en doute,
Et comme un voyageur te demandait sa route,
Endormis sur ton sein mes rêves ténébreux,
Et pour toute raison disais : Soyons heureux!
Hélas! ô mon amie, hélas! [...]
(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 235)

En effet, la différence entre l'emploi de l'exclamation et de l'apostrophe est que l'apostrophe présente une structure énonciative plus complexe et plus flexible. L'apostrophe est accompagnée de l'impératif ou des déictiques de la deuxième personne. Il s'agit de la fonction illocutoire de l'apostrophe qui la distingue de l'exclamation. La structure complexe de l'apostrophe offre une variété des schémas : *ô + déterminant + substantif* ou *ô + pronom tonique + subordonnée relative*. La même structure est présente dans les phrases exclamatives, mais elles ne sont pas accompagnées des impératifs. L'apostrophe complète la signification de la phrase hôte, tandis que la phrase exclamative se focalise plutôt sur l'aspect interjectif du discours.

Un autre exemple de la construction *ô + possessif + substantif* est celle de l'apostrophe adressée au voile dans le poème «Le Voile » :

Grâce ! qu'ai-je fait ? Grâce ! grâce !
Dieu ! quatre poignards dans mon flanc !
Ah ! par vos genoux que j'embrasse...
O mon voile ! ô mon voile blanc !
Ne fuyez pas mes mains qui saignent,
Mes frères, soutenez mes pas !
Car sur mes regards qui s'éteignent
S'étend un voile de trépas.
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 81)

L'emploi avec l'article défini se trouve dans les énoncés exclamatifs tandis que l'emploi avec les démonstratifs commence dès le XIXe siècle.

En grec ancien, il y a aussi deux graphies pour le ô : ω + *vocatif* et ó utilisé tout seul. Par exemple, dans l'*Iliade* de Homère nous repérons beaucoup d'apostrophes de ce type : « καὶ φωνήσας προσέφη κρείων Ἀγαμέμνων / ὦ Νέστορ Νηληϊάδη, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν »³². En latin, il y a une seule forme, celle de o, souvent placé devant un groupe nominal ou en interjection autonome, comme par exemple l'apostrophe dans la *Thébaïde* de Stace « Tydea consumpsi ! quanam hoc ego morte piabo ? / o socer ! o Argi ! et primae bona iurgia noctis »³³. Son association avec le vocatif est un hellénisme. Probablement, le o latin est passé au français de façon imitative.

La poésie romantique et sa vision du monde sont fondées sur le modèle antique. Le ô présente donc deux aspects bien distincts. Il accompagne une apostrophe qui constitue marque de poéticité, alors de littéarité, et en même temps, il reflète une empreinte de la poésie antique surtout comme extension de l'imitation de l'Antiquité. Par exemple, dans le poème intitulé « Hélène », Vigny s'adresse à la Grèce et il emploie la construction ô + nom propre :

« Ô Grèce ! je t'aimais comme on aime sa mère !
« Que ce vent conducteur qui rase l'onde amère,
« Emporte mon adieu, que tu n'entendras pas,
« Jusqu'aux lauriers amis de mes plus jeunes pas,
« De mes pas curieux.
[...]
« Se mesurant en chœur, que nos voix cadencées
« Suivent le mouvement des poupes balancées.
« Ô jeunes Grecs ! chantons ; que la nuit et ces bords
« Retentissent émus de nos derniers accords.
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 234-235)

Le ô n'est jamais présent dans le langage ordinaire en français. Il s'agit d'un trait distinct de la poésie lyrique, ce qui entraîne le lien étroit de l'apostrophe avec le genre lyrique. La présence de ô dans la poésie lyrique est tellement intuitive qu'elle anticipe les mots qui suivent après cet ô. Du point de vue sémantique il est possible de rencontrer aussi

³² Nous avons traduit : « Et en hurlant le noble Agamemnon a crié / ô Nestor Niliadi, grande gloire des Achaeans » (*Iliade*, Ξ 42).

³³ Nous avons traduit : « Fin de Tydea! quelle mort puis-je expier? / Ô père! Oh Argos! et à la première querelle honnête de la nuit » (*Thébaïde*, Livre IX, 60-61).

bien des *ô* + *concept inanimé* ou *ô* + *concept* abstrait que des *ô* + *personne*. Par exemple l'apostrophe de la gloire par Vigny dans le poème intitulé « Le Malheur » :

Ah ! puisqu'une éternelle veille
Brûle mes yeux toujours ouverts,
Viens, ô Gloire ! ai-je dit ; réveille
Ma sombre vie au bruit des vers.
Fais qu'au moins mon pied périssable
Laisse une empreinte sur le sable.
(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 87-88)

Dans le poème « Joies du soir », Hugo s'adresse au sépulcre :

Ah ! si tu fais trembler même un cœur sans reproche,
Sépulcre ! le méchant avec horreur t'approche.
Ton seuil profond lui semble une rougeur de feu ;
Sur ton vide pour lui quand ta pierre se lève,
Il s'y penche ; il y voit, ainsi que dans un rêve,
La face vague et sombre et l'œil fixe de Dieu.
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 611)

Dans le poème « A la fenêtre pendant la nuit », Hugo s'adresse aux nuits et aux planètes :

Nuits, serez-vous pour nous toujours ce que vous êtes ?
Pour toute vision, aurons-nous sur nos têtes
Toujours les mêmes cieux ?
Dis, larve Aldebaran, réponds, spectre Saturne,
Ne verrons-nous jamais sur le masque nocturne
S'ouvrir de nouveaux yeux ?
[...]
A-t-il cessé, le vent qui fit naître ces roses,
Sirius, Orion, toi, Vénus, qui reposes
Notre œil dans le péril ?
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 756)

Dans les grammaires anciennes le *o* est présenté souvent, soit comme un adverbe, soit comme une interjection, tandis que pour les grammaires modernes, le *o* est une interjection qui accompagne un énoncé nominal ou exclamatif et que l'on trouve très rarement avec un vocatif.

Le terme de vocatif renvoie généralement (mais pas toujours) à l'un des cas dans les langues à flexion nominale. Il est généralement réservé dans les langues romanes à la fonction d'appel de l'allocutaire. On remarque d'emblée que pour un même étiquetage deux sens peuvent se distinguer.
(Lagorgette, 2006 : 38)

Le vocatif était considéré plutôt comme un procédé rhétorique et c'étaient les poètes lyriques qui l'ont rendu en instrument littéraire voire poétique. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, le *oh* a une forte présence dans la prose et dans la comédie, mais il est totalement absent du genre poétique, voire lyrique. Dans *Tartuffe*, quand Dorine s'adresse à Cléante, Molière commence le vers avec un *oh* (*Tartuffe*, 179-180) : « Oh vraiment, tout cela n'est rien au prix du fils; / Et si vous l'aviez vu, vous diriez, c'est bien pis ». Dans *Les précieuses ridicules* quand Mascarille prend la parole (*Les précieuses ridicules*, 143-145), on constate l'itération de *oh* : « Avez-vous remarqué ce commencement : Oh, oh ? Voilà qui est extraordinaire : oh, oh ! Comme un homme qui s'avise tout d'un coup : oh, oh ! La surprise : oh, oh ! ». L'emploi de *oh* est restreint à celui de l'usage plutôt exclamatif. En ce qui concerne le *o* ou *ô*, les romantiques ont essayé de faire quelque chose de nouveau en utilisant un instrument ancien ; ceci est un détachement à l'apostrophe et c'est pour cette raison que les poètes romantiques apostrophent tout, chose animé ou inanimé, idée abstraite, pays, ville, personne ou personnage.

Au XIXe siècle, *ô* et *oh* sont totalement absents de la comédie et de tout genre représentatif, mais laissent leur marque et leur forte présence dans la poésie. Chez Hugo, le *oh* se présente en syntaxe autonome et le *ô* dans le reste des cas. Plus précisément, dans *Les Feuilles d'Automne*, quand Hugo s'adresse à Sainte-Beuve et à Boulanger, l'emploi de *oh* est détaché au début du vers sans autre support. La présence du point d'exclamation renforce davantage l'autonomie. De plus le *oh* est suivi immédiatement d'une apostrophe, ce qui le fait partie d'elle en quelque sorte :

Oh ! de la jeune fille et du vieux monastère,
Toi, peins-nous la beauté, toi, dis-nous le mystère.
Charmez-nous tour à tour.

[...]

Marchez, frères jumeaux, l'artiste avec l'apôtre !

[...]

Chacun de vous sur terre a sa part qu'il réclame.

A toi, peintre, le monde ! à toi, poète, l'âme !

A tous deux le Seigneur !

(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 272-273)

Au contraire, il n'y a pas de *ô* qui se trouve en position autonome ou détaché du reste de la phrase. Voyons un exemple qui contient les deux cas :

À qui donc sommes-nous ? Qui nous a ? qui nous mène ?

Vautour fatalité, tiens-tu la race humaine ?
Oh ! parlez, cieux vermeils,
L'âme sans fond tient-elle aux étoiles sans nombre ?
Chaque rayon d'en haut est-il un fil de l'ombre
Liant l'homme aux soleils ?

Est-ce qu'en nos esprits, que l'ombre a pour repaires,
Nous allons voir rentrer les songes de nos pères ?
Destin, lugubre assaut !
O vivants, serions-nous l'objet d'une dispute ?
L'un veut-il notre gloire, et l'autre notre chute ?
Combien sont-ils là-haut ?

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 651)

Le syntagme « Oh ! parlez, cieux vermeils » présente le *oh* en position initiale et détachée, suivi d'un point d'exclamation aussi. Au contraire, l'occurrence « Ô vivants » ne présente aucun signe de ponctuation entre le *ô* et le « vivants ».

Pour Grinshpun (2005 : 30), dans le genre de la correspondance, qui fleurit au XIXe siècle, on constate une utilisation arbitraire entre les deux graphies *oh* et *ô*. Pourtant Grinshpun propose de distinguer deux cas d'emploi selon la syntaxe : le *ô* qui est utilisé avant un groupe nominal qui dépend du contexte, et le *ô* qui est tout à fait autonome, alors ayant tantôt une valeur invocative ou plutôt prédicative. Les mêmes valeurs pourraient s'appliquer à l'apostrophe. En ce qui concerne l'emploi invocatif de *ô*, celui-ci présuppose un choix préalable de l'allocutaire et sert plutôt à invoquer un trait caractéristique de celui-ci qu'à l'identifier. Par exemple, dans le poème « Nox » des *Châtiments*, Victor Hugo s'adresse au peuple français dans le cadre de son engagement politique qui influe sur son œuvre poétique :

Routiers, condottieri, vendus, prostitués,
Frappez ! tuez Baudin ! tuez Dussoubs ! tuez !
Que fait hors des maisons ce peuple ? Qu'il s'en aille !
Soldats, mitraillez-moi toute cette canaille !
Feu ! Feu ! Tu voteras ensuite, ô peuple roi !
Sabrez l'honneur, sabrez le droit, sabrez la loi !
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 30)

L'apostrophe « ô peuple roi » se trouve en position suffixe, c'est-à-dire à la fin de l'énoncé et à la fin du vers. Le vers commence avec l'itération de l'interjection « Feu ! » et l'énoncé qui précède l'apostrophe est une phrase verbale affirmative à la deuxième personne du singulier. Le déictique *tu* anticipe l'apostrophe qui remplit la fonction discursive et illocutoire de l'appel. Les points d'exclamation laissent aussi entrevoir la

fureur et l'implication sentimentale du poète. La place de l'apostrophe en position finale dans la phrase entraîne aussi l'usage invocatif de ô puisque Hugo s'est déjà référé au peuple auparavant.

Pour ce qui est de l'emploi prédicatif, la fonction du commentaire ou de l'évaluation est mise en scène. Vaillant (2005 : 267) écrit sur l'accentuation et la prédication du vers poétique :

à partir du XIXe siècle, la généralisation des phénomènes de non-concordance entre le mètre et la syntaxe donne un tout autre ampleur à ce mécanisme proprement poétique. Désormais, puisqu'un mot quelconque, indépendamment de la logique syntaxique, peut être accentué métriquement, cette accentuation n'est compréhensible et admissible que si elle permet de dire quelque chose, si elle accompagne et révèle une prédication – prédication qu'on peut dire seconde, dans la mesure où elle s'ajoute à la prédication première de la phrase, considérée indépendamment de son organisation métrique.

En ce qui concerne l'apostrophe dans la poésie romantique, l'emploi prédicatif renvoie à la fonction qualificative de l'adresse ; l'apostrophe est employée pour que le poète romantique introduise un attribut du sujet ou qu'il offre une affirmation sur les qualités du référent apostrophé. Prenons comme exemple la partie VIII du même poème :

Ô travailleur robuste, ouvrier demi-nu,
Moissonneur envoyé par Dieu même, et venu
Pour faucher en un jour dix siècles de misère,
Sans peur, sans pitié, vrai, formidable et sincère,
Égal par la sature au colosse romain,
Toi qui vainquis l'Europe et qui pris dans ta main
Les rois, et les brisas les uns contre les autres,
Né pour clore les temps d'où sortirent les nôtres,
Toi qui par la terreur sauvas la liberté,
Toi qui portes ce nom sombre : Nécessité !
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 42)

En fait, il s'agit d'une longue phrase en apostrophe, avec des évaluations, des descriptions, et des commentaires. En plaçant le ô en tête de phrase, Hugo construit le moyen pour donner des détails sous la forme des épithètes ou des phrases subordonnées relatives. L'apostrophe anticipe un dialogue qui ne sera jamais assez mûr pour développer une réponse. Les pronoms toniques qui sont utilisés par la suite renforcent la fonction prédicative. La locution *pronom tonique + subordonnée relative* met l'accent sur le centrage de l'énonciateur sur le peuple apostrophé.

Tout en étant une petite particule du langage humain le ô est susceptible de mobiliser des montagnes entières de poésie. Si les romantiques ont voulu expressivement imiter l'Antiquité car ils la considéraient pure et sage source

d'inspiration, c'est le pouvoir de leur nouvel point de vue qui agence l'emploi de ce petit morphème appellatif au centre de l'univers apostrophique voire lyrique. Selon la place de l'apostrophe, initiale, incise ou enchâssée, s'arrange aussi la présence du ô. D'habitude, le ô accompagne un substantif apostrophé en position initiale ou finale, c'est-à-dire au début du vers ou à la fin du vers, qu'au milieu, sauf si l'occurrence en apostrophe qui est placée au milieu est précédée d'un signe de ponctuation. Un exemple représentatif est celui l'apostrophe suivante dans le poème « Rolla » de Musset :

Ô chaos éternel ! prostituer l'enfance !
Ne valait-il pas mieux, sur ce lit sans défense,
Balafrer ce beau corps au tranchant d'une faux !
[...]

Ô mon siècle ! est-il vrai que ce qu'on te voir faire
Se soit vu de tout temps ? Ô fleuve impétueux !
Tu portes à la mer des cadavres hideux ;
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 214-215)

Or, le ô est plus fréquent avec une apostrophe au début du vers que dans le cas de l'apostrophe en position finale ; il est plus fréquent dans des segments qui incluent des concepts inanimés ou abstraits que dans le cas de l'apostrophe d'un nom propre. Dans *Les Contemplations* Hugo s'adresse à sa fille morte ; l'occurrence en apostrophe est en position finale, précédée d'une virgule et suivie d'un point d'exclamation :

Aime celui qui t'aime, et sois heureuse en lui.
— Adieu ! — Sois son trésor, ô toi qui fus le nôtre !
Va, mon enfant béni, d'une famille à l'autre.
Emporte le bonheur et laisse-nous l'ennui !
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 642)

Une telle apostrophe ne peut pas exister sans la présence de ô ; il est indispensable pour le statut significatif même du vers, voire de l'énoncé. Au contraire, avec les noms propres, le ô n'apparaît pas si fréquemment. Dans le poème

Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire
Voltige-t-il encor sur tes os décharnés ?
Ton siècle était, dit-on, trop jeune pour te lire ;
Le nôtre doit te plaire, et tes hommes sont nés.
Il est tombé sur nous, cet édifice immense
Que de tes larges mains tu sapsais nuit et jour.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852]: 216)

Dans « Rolla » aussi, Musset s'adresse à Voltaire à travers la voix du personnage centrale. L'occurrence « Voltaire » se trouve en position incise ou intercalée, entre virgules et sans la présence d'un *ô*. Pourtant, il s'agit des conclusions statistiques plutôt et pas une règle figée, car il y a vraiment plusieurs combinaisons qui entraînent une variété analogue. Même si dans la plupart des cas, ce sont les compléments de *ô* qui imposent son emploi ou pas, sa parution est plus fréquente avant une phrase subordonnée relative ou avec un nom sans déterminant que dans le cas du groupe nominal qui se présente sous forme d'*épithète + nom*. L'occurrence « *ô toi qui fus le nôtre* » ou l'apostrophe de Lamartine adressée aux bois et aux beaux jours dans le poème « L'Automne » constituent deux exemples par excellence : « Salut ! bois couronnés d'un reste de verdure ! / Feuillages jaunissants sur les gazons épars ! / Salut, derniers beaux jours ! Le deuil de la nature / Convient à la douleur et plaît à mes regards ! » (Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 111).

Étant donné que l'apostrophe fait partie d'une opération énonciative, la particule *ô* doit aussi être étudiée sous cette optique. Nous avons essayé de présenter l'origine et l'évolution de cette graphie, tantôt considérée comme particule, tantôt comme interjection, tantôt comme adverbe. Sa présence fréquente accompagnant les apostrophes dans la poésie romantique nous a amené à étudier ce phénomène. Le *ô* trouve ses origines dans la poésie grecque ancienne où il possédait des compétences distinctives du vocatif. Plus tard il se transforma en *oh* souvent suivi d'un point d'exclamation pour exprimer la surprise, l'admiration. La particule *ô* est un signe d'oralité ; son caractère prosodique témoigne ses origines orales. Elle devient presque identifiable à la poésie lyrique et surtout à l'apostrophe. Or, elle reste un facteur faible pour le discernement de l'apostrophe puisqu'elle peut accompagner aussi une exclamation. Le *ô* présente deux aspects ; il s'agit d'une marque de poéticité voire de littérarité quand il accompagne une apostrophe et en même temps il s'agit d'une réflexion de l'héritage littéraire antique surtout quand il essaie d'imiter cette Antiquité ce qui finit par être un trait presque insupportable pour le lecteur du XXI^e siècle. Quelle que soit sa présence, son impact et son pertinence se résument sur l'effet de l'anticipation qui le suit et sur l'intégration en lui de toute la tradition lyrique et toutes les émotions romantiques.

Chapitre 3 : Aspects discursifs de l'apostrophe

Pour accepter une situation comme discursive il faut reconnaître quelques éléments significatifs indispensables comme points de repères pour déployer le fil conducteur de notre pensée. Tout d'abord, afin d'avoir une discussion il faut avoir deux points émetteurs, donc au moins deux locuteurs. Dans le cas de l'apostrophe la locution est régie du dipôle simplifiant entre un émetteur et un récepteur. Cela ne constitue pourtant pas toujours la norme. Pour ce qui est de l'émetteur, celui-ci peut avoir trois dimensions. Il peut correspondre au locuteur intradiégétique ; dans ce cas, il faut chercher le personnage qui est caché derrière l'émission de l'apostrophe ; ceci est plus fréquent dans le cas des pièces de théâtres. Dans la poésie romantique nous repérons souvent des parties dialoguées qui font une lignée avec l'origine lyrique du genre. Ceci fait adopter par le scripteur la création d'un personnage intradiégétique qui correspond au locuteur. Ensuite, l'émetteur peut correspondre aussi au poète lui-même qui à son tour s'identifie soit à la personne qui tient la plume et écrit soit au personnage omniprésent dans le texte poétique qui émet les apostrophes. Finalement, l'émetteur peut correspondre à un locuteur extradiégétique souvent identifié au poète omniprésent ou à un autre personnage qui parle dehors de l'histoire.

Contrairement à l'émetteur, le destinataire se veut un récepteur ou un allocutaire qui à son tour s'avère multidimensionnel. De son côté, le récepteur peut prendre la forme d'une personne, d'un élément de nature, d'un objet inanimé, d'un animal, d'un concept abstrait, d'une entité métaphysique, d'un mort. Les romantiques ouvrent la voie pour cette interaction avec l'univers, ses composants et l'au-delà. Ce n'est pas seulement les choses inanimées et les personnages fictifs qui peuvent se trouver en place de récepteur, mais des concepts abstraits aussi. L'apostrophe même est le facteur le plus vivant de la présence du lyrisme antique dans le romantisme. Mais ce qui fait la différence est la dimension multi-aspectuelle que peut prendre le récepteur de l'adresse. De toute façon, il s'agit d'un dialogue établi entre locuteur et allocutaire. En même temps, l'apostrophe romantique, comme toute autre énonciation discursive peut introduire elle-même des actes illocutoires ou peut constituer elle-même un acte illocutoire ; dans ce cas elle remplit une fonction prédicative voire pragmatique,

susceptible elle aussi de se soumettre à des conditions pragmatiques génératives. Donc, dans ce chapitre, après avoir différencié l'apostrophe de l'interjection de façon encore plus approfondie et après avoir présenté ses emplois interjectifs, nous allons analyser ses différentes fonctions et paramètres pragmatiques. Nous considérons aussi comme indispensable de présenter et analyser la notion de l'altérité dans le discours poétique ce qui servira comme transition aussi pour la deuxième partie de la thèse.

3.1 Emploi interjectif de l'apostrophe

L'emploi interjectif de l'apostrophe romantique concerne surtout les cas d'invocation de la divinité sans la rendre en allocutaire. Les exemples sont nombreux dans tous les poètes romantiques, mais pas suffisants afin de former une norme. Le plus souvent les poètes s'adressent à Dieu afin de lui poser des questions, ou de lui attribuer des commentaires ou des traits pas tellement évidents. Au contraire, il y a des cas où l'invocation de la divinité dissimule le soupir interne et l'impuissance de l'individu auprès de l'injustice de la Providence, même pour un poète *tout-puissant*. Citons un exemple du poème « Où donc est le bonheur ?... » des *Feuilles d'Automne* :

Où donc est le bonheur ? disais-je. – Infortuné !
Le bonheur, ô mon Dieu, vous me l'avez donné.
(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 249)

L'apostrophe adressée à Dieu est bien en position incise, intercalée, entre virgules aussi, ce qui implique encore le rôle souligné de l'interjection adressée à Dieu. Pourtant, cet exemple est une exception par rapport à l'emploi interjectif. L'apostrophe est suivie du déictique « vous ». Qu'est-ce qui amena Hugo de donner la forme d'une apostrophe poétique à l'énoncé au lieu de tout simplement dire par exemple : Dieu m'a donné le bonheur ? Effectivement, il s'agit de la fonction rhétorique de l'apostrophe qui se met en évidence dans cet extrait. L'apostrophe sert à la littérarité et pas à l'interpellation.

Un autre exemple aussi de l'emploi interjectif de l'apostrophe est celui repéré dans le poème « Dolorida » de Vigny :

— La mort n'est que la mort et n'est pas la vengeance.

— Ô Dieux! Si jeune encor ! tout son cœur endurci !
(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 84)

Chez Vigny aussi dans le poème « Les Destinées », les Destinées s'adressent à Dieu :

Nous sommes, ô Seigneur, les froides Destinées
Dont l'antique pouvoir ne devait point faillir.
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 14)

L'apostrophe adressée au Seigneur est une apostrophe à Dieu. Elle n'a rien à faire au contexte, ce qui est bien évident aussi par sa position intercalée au milieu du vers. Plus précisément, Vigny sépare le verbe du prédicat en insérant l'apostrophe incise entre virgules. Au cas où l'apostrophe manque dans la phrase, le sens du vers ne changera pas mais la métrique se modifiera. Les deux vers sont de douze syllabes chacun. Si l'apostrophe « ô Seigneur » manque, le premier vers sera de trois syllabes moins ce qui entraînera un vers en neuf syllabes, ce qui ne sera pas en harmonie avec le vers suivant de douze syllabes. La métrique serait perturbée donc et l'allure lyrique de musicalité manquerait. L'isotopie entre Seigneur et Destinées est à l'origine de cette apostrophe aussi. Pourtant, la fonction de l'apostrophe reste purement injonctive et ne sert rien à l'adresse.

Si l'on tient compte du fait que l'interjection est un mot invariable, autonome, inséré dans le discours pour exprimer d'une manière vive une émotion, un sentiment, un ordre, un appel, pour décrire un bruit, un cri, etc., le ô est un signe fort de cette interjection lyrique afin d'invoquer un être ou un objet, ce qui le rend en même temps une caractéristique essentielle et représentative de l'invocation lyrique. En ce qui concerne l'emploi évocatif, celui-ci implique un surgissement d'une représentation dans l'esprit du locuteur, sans support ni apostrophe ; c'est le cas d'un ô détaché de tout autre contexte.

Or, nous constatons que la particule ô n'est présente que dans le discours littéraire écrit, surtout poétique et fait partie de l'idiolecte poétique depuis le XIXe siècle littéraire. Le ô présente une valeur unique et précieuse, et cette valeur interagit toujours avec le contexte, soit en emploi dépendant, de valeur invocative ou prédicative, soit en emploi autonome, voire indépendant, de valeur soit interjective, soit évocative. Bref, en poésie romantique, le ô ne peut pas être considéré comme interjection, puisqu'il n'a pas de sens sans être accompagné d'un groupe nominal, et que « [...] le ô de l'apostrophe

se réfère à une autre apostrophe, voire à la lignée et aux conventions de la poésie sublime³⁴ » (Culler, 1981 : 158).

Le ô est susceptible de combiner à la fois une valeur énonciative interpellative et une valeur exclamative de *oh* ; il s'agit d'un centrage sur le locuteur tout en exprimant en même temps une émotion de difficulté d'accéder à l'interlocuteur. Le ô est unique et abstrait en même temps et la relation de son caractère unique et abstrait avec le contexte est à l'origine de son interpellation. Il peut aussi manipuler une situation d'énonciation ce qui explique l'emploi particulier de ô dans certains genres du discours. Il y a une grande affinité de ô avec les textes poétiques, puisque cette particule peut déclencher dans la mémoire le prototype associé au groupe nominal qui le suit, un prototype qui est enregistré dans la mémoire de l'auteur et du lecteur.

Dans le recueil poétique *Les Contemplations*, dans les apostrophes adressées à Dieu, Hugo n'emploie pas toujours le mot *Dieu*. *Les Contemplations* constituent une œuvre qui établit un dialogue direct entre le père et sa fille, mais en même temps entre le poète et Dieu. Hugo établit une dualité fondée sur une double inspiration ; il est inspiré aussi bien de la vie (Dieu) que de la mort (Léopoldine). Dans l'extrait qui suit, Hugo s'adresse à Dieu :

Et qu'ainsi les méchants, dans leur haine profonde,
Ont tort d'accuser Dieu. Grand Dieu! Nul homme au monde
N'a droit, en choisissant sa route, en y marchant,
De dire que c'est toi qui l'a rendu méchant ;
Car le méchant, Seigneur, ne t'est pas nécessaire.

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 493-494)

L'apostrophe en position intercalée remplit la fonction interjective puisque sans elle le déictique « t' » ne serait pas justifié. En même temps, Hugo fait allusion à la grandeur de Dieu tout en soutenant qu'aucun homme ne peut juger Dieu. L'influence de la *Bible* y est évidente ; Hugo discute avec Dieu sur la grande question du mal chez l'homme et il y donne la réponse que personne n'est mauvais de naissance. Dieu donne un point de départ de bonté et les hommes choisissent par la suite le bien ou le mal. Cette discussion ne serait pas possible sans l'apostrophe adressée au Seigneur. Le mot « Seigneur » est souvent utilisé dans *Les Contemplations* pour s'adresser à Dieu.

³⁴ Nous avons traduit en français. Le texte original en anglais est le suivant : « [...] the o of apostrophe refers to other apostrophe and thus to the lineage and conventions of sublime poetry » (Culler, 1981 : 158).

Si tu m'as souri, Dieu ! tout mon être bondit !
Si, Madame, au milieu de tous, vous m'avez dit,
À haute voix : « Bonjour, Monsieur », et bas : « Je t'aime ! »
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 542)

Un autre exemple de l'apostrophe adressée à Dieu dans *Les Contemplations* est repéré dans le poème « À propos d'Horace » ; Hugo fait une prière à Dieu de sorte que ce dernier fasse disparaître le temps : « Grand Dieu ! Perdre un tel jour ! le perdre tout entier ! » (Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 508).

Cependant, nous constatons la présence des apostrophes adressées à Dieu qui ne s'inscrivent pas dans le cadre d'un emploi interjectif, comme celle repérée dans l'extrait suivant :

L'eau coule, un verdier passe ; et, moi, je dis : Merci !
Merci, Dieu tout-puissant ! – Ainsi je vis ; ainsi,
Paisible, heure par heure, à petit bruit j'épanche
Mes jours, tout en songeant à vous, ma beauté blanche !
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 541)

Hugo revient à Dieu pour le remercier. Dans un contexte qui abonde en nature, le poète remercie Dieu car de cette façon tous les hommes peuvent profiter de l'environnement naturel et de la vie. C'est la partie des *Contemplations* qui est pleine de vie et pleine d'amour. L'apostrophe n'est pas d'allure interjective. Dans ce cas, elle remplit plutôt une fonction prédicative ; elle s'identifie à un acte illocutoire, celui du remerciement.

Ensuite, l'apostrophe « grand Dieu ! » dans le poème « Melancholia » suggère le positionnement de Hugo contre le travail des enfants :

A dix-sept ans ! grand Dieu ! mais que faire ?... – Voilà
ce qui fait qu'un matin la douce fille alla
Droit au gouffre, et qu'enfin, à présent, ce qui monte
A son front, ce n'est plus la pudeur, c'est la honte.
[...]
O servitude infâme imposée à l'enfant !
Rachitisme ! travail dont le souffle étouffant
Défait ce qu'a fait Dieu ; [...]
O Dieu ! qu'il soit maudit au nom du travail même,
Au nom du vrai travail, sain, fécond, généreux,
Qui fait le peuple libre et qui rend l'homme heureux !
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 570-572)

Cette longue apostrophe adressée à Dieu est en réalité une interjection et pas du tout une apostrophe. Elle exprime l'indignation et le désespoir du poète par rapport à ce phénomène social. Hugo laisse son dernier espoir à Dieu. Dans le même cadre se

place l’apostrophe suivante où le poète invoque Dieu au nom de tous les impuissants, surtout les enfants orphelins. En réalité, l’apostrophe injonctive exprime le soupir et l’indignation d’Hugo :

Ô Dieu ! la sève abonde, et, dans ses flancs troublés,
La terre est pleine d’herbe et de fruits et de blés ;
Dès que l’arbre a fini, le sillon recommence ;
Et, pendant que tout vit, ô Dieu, dans ta clémence,
[...]
Dieu ! pourquoi l’orphelin, dans ses langes funèbres,
Dit-il : « J’ai faim ! » L’enfant, n’est-ce pas un oiseau ?
Pourquoi le nid a-t-il ce qui manque au berceau ?
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 598-599)

Plusieurs sont les cas où Hugo s’adresse à Dieu en employant une autre appellation, comme dans le cas suivant :

J’avais à mes côtés ma fille bien-aimée.
La nuit se répandait ainsi qu’une fumée.
Rêveur, ô Jéhova,
Je regardais en moi, les paupières baissées,
Cette ombre qui se fait aussi dans nos pensées
Quand ton soleil s’en va !
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 615)

Hugo emploie l’appellation hébraïque de Dieu « Jéhova ». Quelle nécessité a poussé le poète à nous offrir cette variété d’appellations puisqu’il n’y a aucun prétexte visible ? Peut-être serait-ce l’idée de l’universalité de Dieu ou une nécessité du mètre et de la rime ; cette idée imprègne toute la pièce, ne serait-ce que l’aspect élégiaque de l’expression intime de la douleur. De toute façon, l’apostrophe dans ce cas n’est pas de fonction interjective non plus.

Il est intéressant de citer aussi un extrait du poème « Le Malheur » :

J’ai crié vers le Ciel du plus profond abîme.
O mon Dieu ! tirez-moi du milieu des méchants !
(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 87)

En effet, l’apostrophe est d’une allure ambiguë puisque l’impératif « tirez » pourrait se référer à Dieu ou avoir une valeur impersonnelle et signifier : je dois être tiré du milieu des méchants. L’apostrophe sert à la simple interjection mais à la littérature aussi.

Pour récapituler, quand l’apostrophe remplit la fonction d’une simple interjection, elle s’identifie à l’exclamation aussi. Certainement elle fait partie de la longue tradition du langage ordinaire et ne sert pas à l’interpellation. Dans ce cas, l’apostrophe est

privée de tout aspect pragmatique. Elle est souvent précédée de *ô* interpellatif et très fréquemment elle se trouve en position incise, au milieu du vers, sans pour autant exclure d'autres positionnements aussi. Ce *ô* est le plus souvent un *ô* exclamatif qui tourne le dos à un dialogue sous-jacent. Dans la plupart des cas il s'agit d'une apostrophe à Dieu ou à la douleur ou à la misère et elle se lance à des moments de passion, d'indignation ou de grand poids émotionnel. Il s'agit d'une interjection qui s'approche assez de l'exclamation.

3.2 Fonctions illocutoires de l'apostrophe

Dans ce chapitre il sera question du rôle illocutoire et pragmatique de l'apostrophe dans les poèmes romantiques. Plus intéressante que toute autre hypothèse est celle qui met l'accent sur la relation entre le temps et l'apostrophe et sur le temps de l'apostrophe aussi. L'apostrophe peut abolir le temps et rendre tout possible. Elle présente une continuité transcendante de la voix poétique et pas un événement. Elle fait partie d'un tout significatif et elle complète la signification poétique ; elle n'est pas isolée et elle n'isole pas non plus la signification du reste de la phrase. En fait, elle crée un événement pragmatique fictif, surtout à travers la prosopopée et la personnification. Par ailleurs, elle est susceptible d'assumer le rôle d'un miroir qui reflète pas l'alter-ego du poète mais plutôt sa projection allégorique qui amplifie le *je* lyrique à un *nous* collectif. Le but d'une apostrophe dans un poème lyrique est de contribuer à l'imagination et à la mystification puisqu'elle peut créer une temporalité d'énonciation fictive en introduisant un échange discursif, en réalité, pas possible de constituer un vrai dialogue. En effet, le dialogue qu'a priori l'apostrophe établit n'existe pas en réalité. En cela réside aussi son allure illusionniste, mais qui ne peut pas s'intégrer comme fonction ou rôle dans le texte poétique. Nous allons essayer d'étudier les différentes situations d'énonciation dans lesquelles une apostrophe est susceptible d'agir comme initiateur d'un acte de parole ou qu'elle est elle-même l'acte illocutoire.

L'apostrophe dans un texte poétique intensifie le référent sémantique dans la situation d'énonciation, tout en renforçant les images de la passion investie. Elle aide le

poète à constituer son soi-même à travers une relation établie entre lui et le référant de l'entité en apostrophe. Les entités en apostrophe acquièrent une puissance potentielle de réponse qu'ils n'auraient pas pu avoir sans l'apostrophe. Cela est son trait le plus distinctif qui la rend un signe de fiction en créant du locuteur une *persona poetica* éternelle et inaltérable dans la continuité poétique. Or, l'apostrophe peut créer elle-même une situation qui anticipe un allocutaire, voire une réponse ; il s'agit d'un acte de révolte à part entière. L'aspect le plus intéressant de cette conception est l'apostrophe adressée aux idées abstraites ou aux objets inanimés. Dans le poème « Les Oracles » de Vigny, le locuteur qui s'identifie au poète établit un dialogue avec les idées abstraites grâce à l'apostrophe ; il s'adresse à la Raison et à la Justice :

VII

Ô de tous les grands cœurs Déesses souveraines,
Qu'avez-vous dit alors, ô Justice ! ô Raison !
Quand, par ce long travail des ruses souterraines,
Sur le maître étonné s'effondra la maison,
Sous le trône écrasant le Divan Doctrinaire
Et l'écu d'Orléans, qu'on croyait Populaire
Parce qu'il n'avait plus Fleurs-de-Lys ni blason ?

VIII

Reines de mes pensers ! ô Raison ! ô Justice !
Vous avez déployé vos balances d'acier
Pour peser ces Esprits d'audace et d'artifice
Que le Destin venait humilier,
Quand son glaive, en coupant le fuseau des intrigues
Trancha le nœud Gordien des tortueuses ligues
Que leurs ongles savaient lier et délirer.
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 167)

Le poème « Les Oracles » résume toute la pensée politique du poète. Quand Vigny écrit ce poème en 1862, il a déjà vécu deux révolutions, celle de 1830 et celle de 1848. Vigny écrit contre les ministres de la Monarchie de Juillet ; il nourrit la haine contre les hommes politiques de Louis-Philippe et le système parlementaire. Il est un penseur ultra, tout en rêvant une restauration de la noblesse. « L'écu d'Orléans n'avait plus Fleur-de-Lys » car une ordonnance supprima les fleurs de lys dans l'écusson royal. Le poème est imprégné d'un ton d'anathème inspiré. L'apostrophe adressée aux idées abstraites établit une sorte de dialogue avec ses propres idées et pensées. Touchant l'apologie de la conscience du juste, Vigny personnifie la Raison et la Justice à l'aide de l'apostrophe et de la phrase interrogative qui les accompagne pour s'interroger et

exprimer alors le doute complet sur les hommes. Par conséquent, l'apostrophe remplit un double acte illocutoire, celui de l'interrogation et celui de l'information. L'apostrophe est suivie des phrases affirmatives qui réalisent l'acte illocutoire de donner des informations. De plus elle est accompagnée des questions adressées à la Justice et à la Raison ce qui implique l'acte de l'interrogation.

Au contraire, les apostrophes adressées à l'amour sont souvent un exemple parfait de l'absence d'aspect pragmatique :

Tient jusqu'au fond du cœur quelque avocat d'un jour.
Lui qui doute de l'âme, il croit à ses paroles.
Poésie, il se rit de tes graves symboles,
Ô toi des vrais penseurs impérissable amour !
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 160)

L'extrait précité constitue une diatribe de Vigny contre la politique. Or, Vigny se présente en 1848 à la députation dans la Charente, d'ailleurs sans succès. Sa haine contre les hommes politiques s'avive, ce qui est exprimé dans les « avocats d'un jour » dans la citation en question. Contre les hommes politiques éphémères et contre les philosophes de la fusion, Vigny donne les réponses solides en ce qui concerne la mission de la poésie. L'apostrophe sert comme un moyen de description de la poésie qui selon Vigny doit être le diamant solide et transparent qui soutient la vérité. Le sujet lyrique est le double du poète et devient le locuteur dans une énonciation qui semble comme l'épée de Damoclès pour les avocats et les hommes politiques. Seule la poésie est l'amour pur pour l'homme sensible. Le caractère de cette apostrophe est purement référentiel et descriptif.

Chez Lamartine, l'apostrophe adressée aux entités abstraites et aux idées est la plus fréquente. Dans le poème « À une fiancée de quinze ans » des *Recueils poétiques* Lamartine semble plus lyrique et plus sentimental :

Cette larme pure
Qui brûle ton front,
Ô triste parure !
Ses doigts la boiront.
[...]
Tu fus, ô mon rêve,
Ce printemps d'un jour :
Mon cœur, c'est la sève ;
La fleur, mon amour !
(Lamartine, *Recueils Poétiques*, 1954 [1839] : 338)

Dans les poèmes romantiques nombreuses sont les apostrophes adressées à des personnes soit vivantes, soit passées, soit historiques, soit imaginées. Hugo et Musset emploient souvent les apostrophes adressées à des personnes. Pour Hugo c'est tantôt un sultan, tantôt un ami, tantôt César. Dans le recueil poétique *Les Orientales* le poète s'adresse au sultan :

Ô sultan Nureddin, calife aimé de Dieu !
Tu gouvernes, seigneur, l'empire du milieu,
De la mer rouge au fleuve jaune.
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 169)

Surtout dans *Les Contemplations* plusieurs apostrophes adressées à des personnes réelles ou à des personnages fictifs sont repérées :

Ô Virgile, verse à boire !
Verse à boire, ô Rabelais !
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 513)

L'apostrophe adressée à Virgile est précédée d'un ô interpellatif et suivie d'un verbe à l'impératif. Donc, cette apostrophe-ci est de fonction pragmatique ; elle effectue l'acte de l'invitation ou de l'ordre atténué. Nous appelons ces apostrophes *performatives*. Une autre proposition terminologique aurait pu être celle de l'apostrophe *illocutoire* ou *prédicative*.

D'habitude la présence des verbes au mode de l'impératif constitue l'indice par excellence d'un acte illocutoire créé par l'apostrophe, mais ce n'est pas toujours l'acte de l'ordre ou de la commande qui sont mis en valeur. Dans le poème suivant des *Contemplations*, Hugo s'adresse à sa fille avec des apostrophes qui impliquent des interjections et des verbes à l'impératif :

Aime celui qui t'aime, et sois heureuse en lui.
– Adieu ! – Sois son trésor, ô toi qui fus le nôtre !
Va, mon enfant béni, d'une famille à l'autre.
Emporte le bonheur et laisse-nous l'ennui !
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 642)

Dans cet extrait plusieurs sont les marqueurs illocutoires : les impératifs « aime » et « sois », la salutation « Adieu ! », l'impératif « va » et l'impératif « emporte ». De plus, il y a les déictiques « t' », « ton », « toi », « mon enfant ». L'apostrophe présente une fonction purement pragmatique. Elle désigne les actes de parole de conseiller, de saluer et de donner des vœux.

En ce qui concerne les apostrophes contenant des noms propres, elles rapprochent beaucoup plus le cas des apostrophes du langage ordinaire où elles remplissent leur fonction discursive d'établir un dialogue. Dans le cas du langage ordinaire le dialogue est réel et normalement l'allocataire répondra. Dans le cas du texte poétique, le dialogue est fictif est l'allocataire est une potentialité de réponse. Dans l'exemple qui suit, Hugo s'adresse à un Marquis qui probablement s'identifie à un personnage extradiégétique réel :

Marquis, je m'en souviens, vous veniez chez ma mère.
Vous me faisiez parfois réciter ma grammaire ;
[...]
Vous aviez de l'esprit marquis. Flux et reflux,
Heur, malheur, vous aviez laissé l'âme assez nette ;
(Hugo, [Les Contemplations 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 671-672)

L'apostrophe « Marquis » n'est pas suivie des marqueurs illocutoires ; il n'y a pas de déictiques, ni d'impératifs. Il n'y a que le pronom « Vous » placé dans un discours affirmatif. L'interjection « Marquis » se trouve détachée en position initiale au début du vers, isolée d'une virgule. L'énonciation par la suite se fait à la première personne du singulier et la seule présence du marquis se fait dans la suite des vers à travers les déictiques « vous ». Par conséquent, il s'agit d'une simple apostrophe *injonctive* ou tout simplement une interpellation pour présenter ce que le locuteur veut dire par la suite ou pour imiter l'établissement d'un dialogue pareil au langage ordinaire.

Chez Musset aussi plusieurs sont les apostrophes adressées à des personnes ou à des personnages. Le poète s'adresse à Don Paez, à Portia, à Mme La Marquise, à Pépa, à Molière, à Leopardi, à Nodier et autres. Par exemple, dans le poème intitulé « Chansons à mettre en musique et fragments » des *Premières Poésies*, Musset s'adresse à son amante :

Gais chérubins ! veillez sur elle.
Planez, oiseaux, sur notre nid ;
[...]
Pose ton souffle sur ma bouche,
Que ton âme y vienne passer !
[...]
Oh ! viens ! dans mon âme froissée
Qui saigne encor d'un mal bien grand,
Viens verser ta blanche pensée,
Comme un ruisseau dans un torrent !
Car sais-tu, seulement pour vivre,

Combien il m'a fallu pleurer ?
 De cet ennui qui désenivre
 Combien en mon cœur dévorer ?
 Donne-moi, ma belle maîtresse,
 Un beau baiser, car je te veux
 [...]

or voyez qui je suis, ma mie,
 [...]

pour ce, madame la marquise,
 Dès qu'à la ville il la fera noir,
 De par le roi serra requise
 De venir en notre manoir ;
 (Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 63-64)

Les apostrophes adressées à la marquise prennent toute forme d'adresse ; Musset l'appelle « ma mie », « madame la marquise », « ma belle maîtresse ». Nombreuses sont les œuvres de Musset à avoir été mises en musique, qu'elles y fussent destinées ou non. En ce moment, la connexion de l'apostrophe avec son héritage oral du passé se déclare de façon la plus intensive. Les impératifs qui accompagnent ces tendres apostrophes sont employés par le poète pour inviter son amante à venir près de lui et pour la prier à lui donner un baiser. Les actes illocutoires réalisés sont celui de l'invitation et celui de la supplication.

Un autre exemple qui mérite notre intérêt et celui dans le poème « Après une lecture » du recueil *Poésies nouvelles*. Musset s'adresse à Giacomo Leopardi, poète italien romantique, considéré comme poète du pessimisme et précurseur des poètes maudits, de Schopenhauer et de Nietzsche. Cette adresse est directe de sorte que le poète puisse déployer ses pensées et ses questionnements sur la poétique même et sur l'existence :

Ô toi qu'appelle encor ta patrie abaissée,
 Dans ta tombe précoce à peine refroidi,
 Sombre amant de la Mort, pauvre Leopardi,
 Si, pour faire une phrase un peu mieux cadencée,
 Il t'eût fallu jamais toucher à ta pensée,
 Qu'aurait-il répondu, ton cœur simple et hardi ?
 (Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 389)

Dans cet extrait Musset s'avère aussi sombre que le « sombre amant de la Mort » et il aboutit à un questionnement sur les pensées intimes de Leopardi. L'apostrophe s'oppose à l'affirmation. L'interrogation qui suit l'apostrophe est une marque d'aspect illocutoire. L'apostrophe est donc de fonction pragmatique aussi.

Dans le cas de l'apostrophe adressée à un personnage avec son titre ou son degré, celle-ci s'inscrit dans le cadre des apostrophes adressées aux noms propres. Hugo s'adresse au calife dans le poème qui porte le titre « Le poète au calife ». Le titre explique en quelque sorte l'apostrophe :

Ô sultan Nouredin, calife aimé de Dieu !
Tu gouvernes, seigneur, l'empire du milieu,
De la mer rouge au fleuve jaune.
Les rois des nations, vers ta face tournés,
Pavent, silencieux, de leurs fronts prosternés
Le chemin qui mène à ton trône.
[...]

Une fée est cachée en tout ce que tu vois.
Quand tu parles, calife, on dirait que ta voix
Descend d'un autre monde au nôtre ;
Dieu lui-même t'admire, et de félicités
Emplit la coupe d'or que tes jours enchantés,
Joyeux, se passent l'un à l'autre.
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 169-170)

Les points de repères des apostrophes se trouvent dans tous les vers et les déictiques de la deuxième personne abondent. Tout le texte est adressé au sultan, mais il n'y a pas d'impératif qui établissait un acte illocutoire. L'apostrophe donne l'impression d'un éloge du poète adressé au sultan.

Dans le poème intitulé « La prière pour tous » des *Feuilles d'Automne*, Hugo crée une apostrophe dont la fonction est difficile de définir. Hugo s'adresse à un ami et nous allons essayer de révéler l'acte illocutoire derrière cette apostrophe :

Et toi, céleste ami qui gardes son enfance,
Qui le jour et la nuit lui fais une défense
De tes ailes d'azur !
Invisible trépied où s'allume sa flamme !
Esprit de sa prière, ange de sa jeune âme,
Cygne de ce lac pur !

Dieu te l'a confiée et je te la confie !
Soutiens, relève, exhorte, inspire et fortifie
Sa frêle humanité !
(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 323)

La structure du poème renvoie à celle d'une prière, mais l'impression générale qui découle du choix du vocabulaire entraîne l'image d'un poème dont le but est de créer des métaphores et des images poétiques. De même, dans le poème « Le Mont des

Oliviers » de Vigny, l'apostrophe exprime le désespoir final de Jésus qui fait le dernier appel adressé à son père. La prière est l'acte de parole qui est mis en relief par Vigny :

Il se courbe, à genoux, le front contre la terre,
Puis regarde le ciel en appelant : Mon Père !
—Mais le ciel reste noir, et Dieu ne répond pas.
[...]
Jésus disait : « Ô Père, encor laisse-moi vivre !
Avant le dernier mot ne ferme pas mon livre !
Ne sens-tu pas le monde et tout le genre humain
Qui souffre avec ma chair et frémit dans ta main ?
(Vigny, [*Les Destinées* 1864], 1973 : 191-192)

Dans le poème intitulé « La Sauvage » Vigny s'adresse à la nature. Cette apostrophe implique une énonciation figurée et crée une personnification imposante :

Solitudes que Dieu fit pour le Nouveau Monde,
Forêts, vierges encor, dont la voûte profonde
A d'éternelles nuits que les brûlants soleils
N'éclairent qu'en tremblant par deux rayons vermeils
(Car le couchant peut seul et seule peut l'aurore
Glisser obliquement aux pieds du sycomore),
Pour qui, dans l'abandon, soupirent vos cyprès ?
Pour qui sont épaissis ? ces joncs luisants et frais ?
Quels pas attendez-vous pour fouler vos prairies ?
De quels peuples éteints étiez-vous les patries ?
Les pieds de vos grands pins, si jeunes et si forts,
Sont-ils entrelacés sur la tête des morts ?
Et vos gémissements sortent-ils de ces urnes
Que trouve l'Indien sous ses pas taciturnes ?
Et ces bruits du désert, dans la plaine entendus,
Est-ce un soupir dernier des royaumes perdus ?
Votre nuit est bien sombre et le vent seul murmure.
—Une peur inconnue accable la nature.
(Vigny, [*Les Destinées* 1864], 1973 : 171)

La longue apostrophe s'inscrit dans le cadre d'une énonciation assez complexe, peut-être ayant comme but de transmettre un certain *embarras* au lecteur, notion que nous allons approfondir dans un chapitre ultérieur de la thèse. La structure de l'apostrophe est du type *apostrophe + interrogation*. L'occurrence en apostrophe a un caractère plutôt descriptif, tandis que la partie des questions répétitives réalise l'acte de parole d'interroger et d'insister.

Nous présentons aussi un type d'apostrophe assez rare qui oscille entre affirmation et performativité. Dans l'extrait suivant, Musset s'adresse à son ami Alfred Tattet dans un poème dont le titre « À mon ami Alfred T. » porte l'aspect de

l'apostrophe et de l'adresse (Musset, [*Premières Poésies* 1852], 1976 : 128) : « Dans mes jours de malheur, Alfred, seule entre mille, / Tu m'es resté fidèle où tant d'autres m'ont fui ». L'acte illocutoire est explicitement lié au destinataire de l'apostrophe ce qui fait que l'adresse se transforme à un outil pour que Musset exprime ses confessions. Le cas est assez ambigu puisque l'apostrophe peut effectuer un acte de parole ou elle peut tout simplement constituer une affirmation. En réalité, il ne s'agit pas d'un acte illocutoire, sauf si l'on accepte a priori que confesser est un acte de parole.

Les fonctions pragmatiques de l'apostrophe romantique peuvent avoir une étendue tellement vaste que les actes de paroles du langage ordinaire. Dans la majorité des cas, les apostrophes de fonction illocutoire sont des apostrophes adressées à des personnes ou personnages et pas à des objets ou à des concepts abstraits. Certes, il y a des apostrophes adressées aux lieux ou aux pays ou aux éléments de la nature susceptibles de remplir une fonction prédicative. De plus, ces apostrophes sont toujours suivies d'une modalité verbale, impérative ou interrogative. En ce qui concerne le cas des apostrophes adressées à l'amour, elles s'avèrent purement descriptives mais dans le cas des apostrophes adressées aux amants, elles sont tout à fait pragmatiques. Les actes illocutoires réalisés les plus fréquemment sont celui de l'invitation, de l'ordre ou de la commande, de la supplication, du conseil, de la salutation. Plus rarement, on rencontre des actes de parole adressés afin de donner des vœux ou de persuader. Finalement, en ce qui concerne les apostrophes censées de donner des informations ou de décrire, elles s'inscrivent plutôt dans le cas de la fonction informative ou descriptive que pragmatique.

3.3 Micro-pragmatique de l'apostrophe

L'apostrophe dans un énoncé du discours oral ou écrit est soumise à des nécessités pragmatiques complexes. Perret (1970 : 112-118) distingue trois rôles essentiels pour l'apostrophe : un rôle d'identification de référent, un rôle prédicatif du sens lexical et un rôle sociolinguistique concernant les relations entre locuteur et allocataire. Pour nous, il s'agit d'une approche pragmatique qui tient compte des

données intratextuelles, intertextuelles, et extratextuelles, ce qui relève à la fois du sémantique, du pragmatique et du stylistique. L'apostrophe dans les textes poétiques crée des univers parallèles complexes, le locuteur étant le poète ou bien un personnage fictif dans la *diégèse*³⁵ du poème. Les spécialistes et les critiques de poésie négligent souvent le fait que quelques poèmes peuvent avoir un cadre qui renvoie plutôt à la structure d'une pièce de théâtre ou d'un roman qu'à l'image que nous avons comme lecteurs de la poésie dès nos jours.

Dans le roman ou le théâtre, l'emploi des apostrophes est pareil à celui dans le cas de la communication ordinaire alors les apostrophes sont soumises aux exigences d'une telle condition. Dans la poésie lyrique, l'apostrophe s'affranchit des contraintes du roman et du théâtre et met au cœur de son discours un locuteur en quête de dialogue, mais avec des allocutaires éphémères et généralement muets. Prenons pour exemple le poème « Don Paez » de Musset. Le poème est un épitomé du lyrisme avec les caractéristiques de l'art mimétique. La moitié du poème est un dialogue entre Don Paez et Belisa d'un côté et Juana de l'autre. En réalité, « Don Paez » est un conte en vers et ce qui y compte est l'émotion et plus précisément la passion que le jeune Musset veut exprimer (Musset, [*Premières Poésies* 1852], 1976 : 23-40).

Dans la situation d'énonciation créée par l'apostrophe, l'interlocuteur pourrait être bien aussi fictif que réel ; réel pour l'histoire intradiégétique du poème ou hors de la diégèse, loin des vers écrits, étant un personnage historique contemporain ou autre. En voilà un exemple représentatif du poème « Splendeurs » du recueil *Châtiments* de Hugo ; toute la strophe est pleine d'apostrophes adressées à des personnes réelles :

Ô Ducos le gascon, ô Rouher l'auvergnat,
Et vous, juifs, Fould Shylock, Sibour Iscariote,
Toi Parieu, toi Bertrand, horreur du patriote,
Bauchart, bourreau douceâtre et proscripteur plaintif,
Baroche, dont le nom n'est plus qu'un vomitif,
Ô valets solennels, ô majestueux fourbes,
Travaillant votre échine à produire des courbes,
Bas, hautains, ravissant les Daumiers enchantés,
Par vos convexités et vos concavités,
Convenez avec moi, vous tous qu'ici je nomme,
Que Dieu dans sa sagesse a fait exprès cet homme
Pour régner sur la France, ou bien sur Haïti.

³⁵ Dans notre recherche nous utilisons le terme *diégèse*, tel qu'il est défini par Weinrich (cf. WEINRICH H., 1964, *Le Temps*, Paris, Éditions du Seuil, 358 p.).

(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 137)

Hugo exerce une critique sévère au Second Empire qui selon lui finit par ressembler à une œuvre grotesque. Le grotesque devient le nouvel épique. Ducos et Rouher ont été des députés sous le Second Empire. Fould fait allusion au personnage du *Marchand de Venise* de Shakespeare. Sibour a été l'archevêque de Paris de 1848 à 1857 ; on lui reprochait une grande influence cléricale et ecclésiastique dans le domaine de l'éducation. Hugo le caractérise comme « Iscariote », surnom de Judas, traître dans les Évangiles. Parieu, connu de nos jours comme un précurseur de l'Union Européenne, a été un homme d'état et par la suite devenu ministre de l'instruction publique et des cultes et plus tard nommé ministre président du Conseil d'État jusqu'à la fin de l'Empire. Bertrand a été un général de l'armée française et Napoléon III lui avait la confiance totale. Bauchart a été un homme politique membre du Conseil d'État sous l'Empire. Baroche a été nommé ministre plusieurs fois sous Napoléon III au Second Empire. Hugo fait le défilé des postes sensibles du Second Empire et les caractérise comme « majestueux fourbes », une apostrophe à but purement descriptif voire attributif ; il s'agit de la fonction référentielle de l'apostrophe. Les apostrophes se développent sous la forme du segment *ô + nom propre* qui est par la suite suivi d'un *article défini + adjectif*, ce qui contribue à la caractérisation des personnages, ceci remplissant la fonction référentielle de l'apostrophe. Hugo utilise souvent dans cet extrait le pronom tonique « toi » qui accompagne les apostrophes et qui sert pour indiquer et distinguer. De plus, avec l'apostrophe « ô volets solennels » Hugo confère le ton ironique à son adresse. Les déictiques « vos » abondent et l'impératif « Convenez » ajoute sur le ton pragmatique de l'extrait imprégné des influences sociopolitiques.

Née sous les influences sociales et adressée à la société, la poésie est créée pour être lue, chantée dans l'Antiquité ; elle s'adresse a priori à un public susceptible de constituer son interlocuteur aussi, le lecteur étant toujours celui à qui s'adresse un poème ou une apostrophe. Selon Culler (1981 : 165), la poésie a deux forces : narrative et apostrophique. Détrie (2006 : 136) attribue trois rôles à l'apostrophe : interactionnel, argumentatif et textuel tout en soulignant des usages spécifiques de l'apostrophe dans des textes romanesques ou poétiques lyriques, sans pour autant distinguer son emploi littéraire des autres emplois. Détrie (2006 : 137) souligne que « l'apostrophe non

seulement efface l'articulation argumentative, mais aussi pose la caractérisation effectuée comme syntaxiquement irréfutable, en cumulant référenciation et qualification ». Cette constatation est justifiée à l'aide de l'extrait précédent des *Châtiments*, où Fould et Sibour sont caractérisés *de facto* « Shylock » et « Iscariote » respectivement (Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 137).

Il faut se demander aussi si l'apostrophe a un rôle et un développement différent et spécifique dans la poésie lyrique que dans d'autres genres poétiques. La réponse serait bien évidente ; l'apostrophe, régie par des nécessités pragmatiques complexes imposées, développe une toute autre allure dans un texte poétique, plus encore dans un texte poétique lyrique. Elle finit par se présenter comme indissociable du lyrisme lui-même, mais elle ne se présente pas de manière tellement différente dans les cas des textes oraux ; c'est pour cette raison que Monte (2008 : 1423-1424) a voulu en comparer l'usage dans les textes littéraires et les discours oraux. Son étude comparative a démontré d'une part une forte analogie entre l'usage littéraire et l'usage dans les discours ordinaires réellement adressés et de l'autre une spécificité de la poésie au sein de ce corpus. Monte aboutit ainsi à la possibilité de rattacher l'usage poétique à des usages courants. Ainsi la poésie apparaît-elle non comme une déviance mais comme une pratique discursive exploitant au maximum le rendement de ce dispositif énonciatif qu'est l'apostrophe en distinguant d'une part les dialogues de roman et de théâtre, pour lesquels les usages de l'apostrophe ne semblent pas très différents de ce que l'on peut observer dans les discours non littéraires, d'autre part les textes poétiques monologués, qui obéissent à des contraintes spécifiques. Monte distingue deux rôles prédominants pour l'apostrophe : un rôle de structuration du discours et un rôle de construction de la coénonciation. Ce deuxième se relève assez proche de la notion des *intonèmes* dans les travaux de Roulet et al. (1985) et de Morel et Danon-Boileau (1998).

Dans son article, Monte (2008 : 1424) souligne le fait qu' « il n'y a pas de dialogue préexistant lors de l'usage de l'apostrophe dans un texte poétique ; c'est l'apostrophe elle-même qui contribue à faire du poème une piste d'échanges dialogués entre le locuteur et les entités en apostrophe ». Prenons pour exemple le poème « Floréal » des *Châtiments* :

Au retour des beaux jours, dans ce vert floréal
 Où meurent les Danton trahis par les Réal,
 Quand l'étable s'agite au fond des métairies,
 [...]

Moi, je crie : ô soleil ! salut ! parmi les fleurs
 J'entends les gais pinsons et les merles siffleurs ;
 L'arbre chante ; j'accours ; ô printemps ! on vit double ;
 [...]

Alors j'absous le sort, je pardonne à la vie,
 Et je dis : Pourquoi faire autre chose qu'aimer ?
 Je sens, comme au dehors, tout en moi s'animer,
 Et je dis aux oiseaux : « Petits oiseaux, vous n'êtes
 Que des chardonnerets et des bergeronnettes,
 Vous ne me connaissez pas même, vous allez
 Au hasard dans les champs, dans les bois, dans les blés,
 Pêle-mêle, pluviers, grimpereaux, hochequeues,
 Dressant vos huppées d'or, lissant vos plumes bleues ;
 Vous êtes, quoique beaux, très bêtes ; votre loi,
 C'est d'errer ; vous chantez en l'air sans savoir quoi ;
 Eh bien, vous m'inondez d'émotions sacrées !
 Et quand je vous entends sur les branches dorées,
 Boit à l'amour sans fond et s'emplit de l'infini ! »
 Et je me laisse aller aux longues rêveries.
 Ô feuilles d'arbre ! oubli ! bœufs mugissants ! prairies !
 (Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 295-297)

Dans cet extrait nous constatons un changement d'ordre énonciatif qui entraîne un changement d'ordre pragmatique. Les premiers vers du poème sont d'une allure descriptive tandis que les vers qui suivent présentent une structure dialoguée entre le locuteur, le poète, et les différents éléments de la nature de printemps ensoleillé. Il s'agit d'un cas typique de l'apostrophe adressée aux éléments de la nature qui contribue à la construction coénonciative. Hugo crée une forme de dialogue pareil à celui des pièces de théâtre en employant les guillemets pour annoncer l'apostrophe adressée aux oiseaux : « Et je dis aux oiseaux : « Petits oiseaux, vous n'êtes / Que des chardonnerets et des bergeronnettes, / Vous ne me connaissez pas même, vous allez / Au hasard dans les champs, dans les bois, dans les blés ».

Mais pourquoi l'apostrophe apparaît-elle dans certains énoncés et non dans d'autres ? Pourquoi, quand elle n'est pas incorporée dans la phrase, n'obéit-elle à aucune contrainte syntaxique ? Tout d'abord, une hypothèse assez négligeable mais bien intéressante est que l'apostrophe peut se trouver soit en début, soit au milieu, soit à la fin d'une phrase. Monte (2008) parle de position initiale, médiane ou finale selon

Monte. Grinshpun (2008) parle de position initiale, incise, finale ou indépendante. Selon sa position dans la phrase, l'apostrophe permet chez le locuteur de saluer ou bien reconnaître son allocataire, ou prendre congé de lui. Ainsi aide-t-elle à distinguer le discours rapporté du récit, surtout dans le cas des pièces de théâtre. Dans le cas du roman ou des pièces de théâtre, l'apostrophe rend un énoncé vraisemblable puisque l'on respecte les règles conversationnelles et que l'apostrophe adressée à l'interlocuteur contribue à la dynamique textuelle, à la structuration discursive et à l'équilibre entre discours et récit.

Nous abordons aussi le cas de l'apostrophe centrée sur le destinataire, souvent avec mention explicite de l'allocataire. Dans ce cas, le rôle primordial de l'apostrophe est l'éloignement ou le rapprochement. Dans le poème de Lamartine « Vers écrits dans la Chambre de J.-J. Rousseau », ce détachement est évident (Lamartine, *Recueils Poétiques*, 1954 [1839] : 88) : « Pourquoi dors-tu si loin de ton lac, ô Rousseau ? ». Il s'agit d'un exemple de cette *déixis* de rupture. En plaçant l'apostrophe adressée à Rousseau dans une position détachée à la fin du vers, précédée aussi d'une virgule, Lamartine crée automatiquement l'effet de l'oralité et de la situation conversationnelle, tout en gardant un détachement de l'interlocuteur qui est Rousseau dans ce cas. Dans le poème de Nerval « À Madame Sand » des *Chimères* l'apostrophe qui ouvre la deuxième strophe se trouve en position initiale :

Ô seigneur Du Bartas ! Je suis de ton lignage,
Moi qui soude mon vers à ton vers d'autrefois :
[...]
(Nerval, *Poésies*, 1964 [1854] : 19)

Du Bartas était un poète français du XVI^e siècle qui a écrit de la poésie assez étrange et immensément apprécié par Nerval. Du Bartas était aussi originaire de l'Armagnac qui se trouve en Aquitaine, d'où le rapport avec le Prince d'Aquitaine du poème de Nerval intitulé « El Desdichado ». C'est pour cette raison que Nerval se dit qu'il est de son lignage et qu'il produit des vers comme il l'avait fait autrefois. Il n'y a guère de détachement dans cet extrait-ci. Au contraire, le poète crée un rapprochement fort en plaçant l'apostrophe adressée à Du Bartas en position initiale et suivie d'un point d'exclamation. Nerval montre son intention d'établir directement une liaison avec l'ancien poète.

Le poème « Madame La Marquise » consiste en une métamorphose de tout le texte en une adresse infinie à la marquise :

Vous connaissez que j'ai pour mie
Une Andalouse à l'œil lutin,
Et sur mon cœur, tout endormie,
Je la berce jusqu'au matin.

Voyez-la, quand son bras m'enlace,
Comme le col d'un cygne blanc,
S'enivrer, oublieuse et lasse,
De quelque rêve nonchalant.

Gais chérubins ! veillez sur elle.
Planez, oiseaux, sur notre nid ;
Dorez du reflet de votre aile
Son doux sommeil, que Dieu bénit !

Car toute chose nous convie
D'oublier tout, fors notre amour :
Nos plaisirs, d'oublier la vie ;
Nos rideaux, d'oublier le jour.

Pose ton souffle sur ma bouche,
Que ton âme y vienne passer !
Oh ! restons ainsi dans ma couche,
Jusqu'à l'heure de trépasser !

Restons ! L'étoile vagabonde
Dont les sages ont peur de loin
Peut-être, emportant le monde,
Nous laissera dans notre coin.

Oh ! viens ! dans mon âme froissée
Qui saigne encor d'un mal bien grand,
Viens verser ta blanche pensée,
Comme un ruisseau dans un torrent !

Car sais-tu, seulement pour vivre,
Combien il m'a fallu pleurer ?
De cet ennui qui désenivre
Combien en mon cœur dévorer ?

Donne-moi, ma belle maîtresse,
Un beau baiser, car je te veux
Raconter ma longue détresse,
En caressant tes beaux cheveux.

Or voyez qui je suis, ma mie,
Car je vous pardonne pourtant

De vous être hier endormie
Sur mes lèvres, en m'écoutant.

Pour ce, madame la marquise,
Dès qu'à la ville il la fera noir,
De par le roi sera requise
De venir en notre manoir ;
Et sur mon cœur, tout endormie,
La bercerai jusqu'au matin,
Car on connaît que j'ai pour mie
Une Andalouse à l'œil lutin.

(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 62-64)

Le poème constitue une longue apostrophe du poète-narrateur adressée à Madame la Marquise, appelée aussi « ma belle maîtresse » et « ma mie ». Le poème commence avec une adresse à la deuxième personne du pluriel qui correspond à une apostrophe adressée au lecteur afin d'établir une relation de confiance et de confession et afin de présenter le cadre de son amour. Dans le premier vers de la cinquième strophe le déictique « ton » est inséré afin d'introduire par la suite l'impératif d'invitation « Restons ! ». La construction constitue une apostrophe incise sous-jacente adressée à la Marquise. Tout au long du poème, le poète adresse des demandes, des ordres et des invitations à la Marquise. La nécessité de la présence de l'être aimé dans le vers « Donne-moi, ma belle maîtresse » porte tout le poids d'une apostrophe d'amour et continue à se déployer ayant la même structure dans les strophes suivantes avec les occurrences « ma mie » et dans « madame la marquise ». Ces apostrophes constituent le moyen de support de l'articulation et de la construction énonciative d'un tel texte ainsi que le moyen d'établir le dialogue avec la personne qui même absente, influe sur la diégèse poétique.

L'apostrophe dans un discours oral ou écrit subit quelques nécessités pragmatiques. En ce qui concerne les rôles pragmatiques de l'apostrophe poétique nous pouvons les classer en trois catégories primordiales, un *rôle référentiel* ou *textuel* concernant les données intratextuelles, un *rôle prédicatif* ou *interactionnel* ou *illocutoire* concernant la création des actes de paroles et des intertextualités pertinentes et un *rôle sociolinguistique* concernant les données extratextuelles de la sémantique et de la stylistique. L'emploi d'une apostrophe dans une pièce de théâtre ou dans un roman est équivalent à celui de la communication ordinaire. Dans le cas de la poésie, l'apostrophe

contourne les contraintes et crée des nouvelles données pragmatiques et énonciatives. Une nouvelle structure énonciative est née par l'emploi de l'apostrophe ; un locuteur se met au milieu du jeu énonciatif comme directeur d'un dialogue avec des allocutaires fictifs, éphémères, muets, inexistantes. Ayant comme axe le texte et l'histoire du poème romantique, nous avons classé les allocutaires en deux catégories principales, les allocutaires *intradiegétiques* qui font partie de la diégèse et qui peuvent être des personnages fictifs ou réels, et les allocutaires *extradiégétiques* qui concernent surtout des personnes historiques réelles. Ce dialogue avec des allocutaires fictifs ou réels n'est pas préexistant de l'apostrophe ; il naît au moment de l'emploi de l'apostrophe dans le texte poétique. Dans tous les cas, l'apostrophe est toujours centrée sur l'allocutaire ; les points de repère d'une apostrophe dans un texte poétique sont l'emploi de la deuxième personne du singulier ou du pluriel et l'emploi de l'impératif. Ces deux points sont indispensables. La présence de la particule *ô* ou du point d'exclamation sont d'une priorité secondaire qui n'est pas toujours présente. Concernant la valeur pragmatique de l'apostrophe, les travaux antérieurs ont surtout insisté sur son rôle à mitiger les menaces vers un allocutaire. Cette approche attribue pourtant une fonction syntaxique et énonciative bien anticipée par la structure de la langue, et une valeur rigoureusement inséparable du contexte. Par conséquent, l'apostrophe est susceptible d'attribuer des gradations perpétuelles et des contre-énoncés. C'est ainsi que notre corpus nous offre des usages dans des cas divergents énonciatifs où l'apostrophe peut vraiment attribuer un allègement, et d'autres où l'apostrophe par son contenu dévalorisant, renforce la tension ou même déséquilibre les rapports énonciatifs interlocutifs.

3.4 L'apostrophe et l'altérité en discours poétique

L'apostrophe par elle-même marque un acte illocutoire et construit une coénonciation et une altérité ; elle est susceptible de resserrer la relation entre locuteur et allocutaire. Elle contribue ainsi à la cohésion textuelle et à la construction référentielle, tout en émergeant à travers le texte. D'une part elle soutient les actes

illocutoires, et d'autre part, elle indique le commencement et la fin d'échange. Au niveau pragmatique, c'est un acte purement déictisant puisqu'elle désigne immédiatement un allocataire. Par ailleurs, telle est sa fonction primordiale, d'impliquer un allocataire à des moments-clés de l'énonciation, tout en affermissant sa propre orientation par le consentement ou par la décomposition, selon le contexte. Elle peut avoir une position indépendante ou intégrée dans un énoncé-hôte. De plus, elle qualifie l'allocataire de manière négative ou positive ou elle peut adoucir des paroles menaçantes pour l'allocataire ; dans ce cas, le rapport entre apostrophe et énoncé est presque identique avec celui de l'apposition.

Dans la poésie romantique, souvent c'est le cas de longues apostrophes ou plutôt de longues parties de poèmes qui constituent une apostrophe à part entière. Cela est fréquent dans les œuvres poétiques de maturité de Hugo et dans les poèmes de Musset, comme par exemple l'apostrophe dans cet extrait du poème « Les secrètes Pensées de Rafael, Gentilhomme français » des *Premières Poésies* :

Ô vous race des Dieux, phalange incorruptible,
Électeurs brevetés des morts et des vivants ;
Porte-clefs éternels du mont inaccessible,
Guindés, guédés, bridés, confortables pédants !
Pharmaciens du bon goût, distillateurs sublimes,
Seuls vraiment immortels, et seuls autorisés ;
Qui, d'un bras dédaigneux, sur vos seins magnanimes,
Secouant le tabac de vos jabots usés,
Avez toussés, - soufflé, - passé sur vos lunettes
Un parement brossé, pour les rendre plus nettes,
Et, d'une main soigneuse ouvrant l'in-octavo,
Sans partialité, sans malveillance aucune,
Sans vouloir faire cas ni des ha ! ni des ho !
Avez lu posément – la Ballade à la Lune !!!

Maîtres, maîtres divins, où trouverai-je, hélas !
Un fleuve où me noyer, une corde où me pendre,
[...]
Ah ! povero, ohimé !
[...]

Et vous, libres penseurs, dont le sobre dîner
Est un conseil d'État, - immortels journalistes !
Vous qui voyez encor, sur vos antiques listes,
Errer de loin en loin le nom d'un abonné !
Savez-vous le Pater, et les péchés des autres
Ont-ils grâce à vos yeux, quand vous comptez les vôtres ?

– Ô vieux sir John Falstaff³⁶ ! quel rire eût soulevé
Ton large et joyeux corps, gonflé de vin d’Espagne,
en voyant ces buveurs, troublés par le champagne,
Pour tuer une mouche apporter un pavé !
Salut, jeunes champions d’une cause un peu vieille,
Classiques bien rasés, à la face vermeille,
Romantiques barbus, aux visages blêmis !
Vous qui des Grecs défunts balayez le rivage,
Ou d’un poignard sanglant fouillez le moyen âge ;
Salut ! – J’ai combattu dans vos champs ennemis.
[...]

Ô jeunesse du siècle ! intrépide jeunesse !
Quitteras-tu pour moi le *Globe*³⁷ ou les *Débats*³⁸ ?
Lisez un paresseux, enfants de la paresse...
Muse, reprends ta lyre, et rouvre-moi tes bras.

France, ô mon beau pays ! J’ai de plus d’un outrage
Offensé ton céleste, harmonieux langage,
Idiome de l’amour, si doux qu’à le parler
Tes femmes sur la lèvre en gardent un sourire ;
[...]
Me pardonneras-tu ? Serai-je digne encor
De faire sous mes doigts vibrer la harpe d’or ?
Ce ne sont plus les fils d’une terre étrangère
Que je veux célébrer, ô ma belle cité !
[...]

Lecteur, puisqu’il faut bien qu’à ce mot redouté
Tôt ou tard, à présent, tout honnête homme en vienne,
[...]
– Ô livres précieux ! serait-ce vous blesser
Que de poser son front sur vos célestes pages,
Que de poser son front sur vos célestes pages,
Tandis que du calice embaumé de l’opium,
Comme une goutte d’eau qu’apportent les orages
Tombe ce fruit des cieux appelé *somnium*³⁹ !
[...]

[...]

³⁶ John Falstaff est un personnage de deux pièces de Shakespeare, le drame historique *Henri IV* et la comédie *Joyeuses Commères de Windsor*. Le nom de ce personnage est souvent utilisé pour désigner quelqu’un de buveur et de gourmand.

³⁷ C’est le nom d’un journal philosophique et littéraire quotidien de 1824. En 1828, il devient aussi politique libéral. En 1831, le journal passera aux mains des saint-simoniens.

³⁸ Le *Journal des Débats* était un de plus fameux quotidiens à Paris à l’époque et soutenait le royalisme libéral en opposition au journal du *Globe*. Les deux journaux soutenaient les idées romantiques.

³⁹ *Somnium* est un mot latin et signifie sommeil et/ou songe.

Reine, reine des cieux, ô mère des amours,
 Noble, pâle beauté, douce Aristocratie !
 Fille de la richesse... ô toi, toi qu'on oublie,
 Que notre pauvre France aimait dans ses vieux jours !
 Toi que jadis, du haut de son paratonnerre,
 Le routier Franklin foudroya sur la terre
 Où le colon grillé gouverne en liberté
 Ses noirs, et son tabac par les lois prohibé ;
 [...]

-As-tu quitté la terre et regagné le ciel ?
 Nous te retrouverons, perle de Cléopâtre,
 [...].

(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 117-121)

Toute la première strophe du poème est une longue apostrophe qui établit cet aspect illocutoire des intentions du poète. Le poème s'oscille entre classicisme et romantisme. En fait, Musset marque sa place à part entière dans la production littéraire de son époque. Il y illustre un art de vivre imprégné de la paresse et du luxe tout en adoptant une allure byronienne. La longue apostrophe de la première strophe embellie des périphrases semi-parodiques voire comiques ; elle s'adresse aux «Porte-clefs éternels du mont inaccessible» qui sont « bridés », voire imbéciles. Le mont inaccessible est le Parnasse, sacrée montagne, lieux où habitent les Muses. Dans ce cas, l'apostrophe fonctionne comme une périphrase ; Musset entend les critiques littéraires et les met en opposition à lui, puisque lui est un pauvre moi « *Ah ! povero, ohimé !* ». Musset prétend essayer de réconcilier les deux tendances de son temps, les classiques et néo-classiques français qui s'inspirent de l'Antiquité grecque et les romantiques de 1830 qui « fouill[aient] le moyen âge ». En essayant cette réconciliation et grâce à ces apostrophes, Musset fait de lui-même un créateur à part entière.

Des signes allocutifs forts, comme par exemple l'impératif qui accompagne souvent une apostrophe, semblent créer une organisation syntactique flexible qui oscille entre les règles orthographiques et syntaxiques pour modifier continuellement la situation d'énonciation. La multiplicité des allocutaires démontre que le rôle d'identification de l'apostrophe est beaucoup plus important que le rôle socio-discursif. C'est pour cette raison que l'apostrophe se lie souvent avec des adjectifs, des propositions relatives, des compléments prépositionnels ou des appositions. L'apostrophe joue un rôle primordial dans la constitution de l'évolution scénographique et dans la cohésion textuelle.

Dans le poème « Rêverie d'un Passant à propos d'un Roi » des *Feuilles d'automne*, Hugo fait allusion au conflit qui opposait le roi à la Chambre qui fut dissoute suite à l'ordonnance du mai 1831. Quelques mois plus tard la révolution éclatait :

– Ô rois, vous êtes rois ! confiez votre tâche
Aux mille bras dorés qui soutiennent vos pas.
Dormez, n'apprenez point et ne méditez pas.
De peur que votre front, qu'un prestige environne,
Fasse en s'élargissant éclater la couronne ! –

Ô rois, veillez, veillez ! tâchez d'avoir régné.
Ne nous reprenez pas ce qu'on avait gagné ;
Ne faites point, des coups d'une bride rebelle,
Cabrer la liberté qui vous porte avec elle ;
Soyez de votre temps, écoutez ce qu'on dit,
Et tâchez d'être grands, car le peuple grandit.

Écoutez ! écoutez, à l'horizon immense,
[...]
(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 201)

Il s'agit d'un extrait du poème qui contient d'autres apostrophes aussi qui semblent articuler la pensée et nourrir la continuité du texte. Par ailleurs, le titre même du poème révèle cet aspect. Hugo commence à faire une description du défilé qui suit le roi, en faisant allusion à la visite du roi de Naples ou des Deux-Siciles qui visita Paris en mai 1830. Par la suite, il emploie l'apostrophe accompagnée des impératifs « confiez », « dormez », « n'apprenez point », « veillez », « tâchez » pour s'adresser au roi. Hugo esquisse ainsi le rôle omniprésent et omnipuissant du poète conseiller et guide ultime du peuple, le poète agissant aussi en tant que conseiller des rois et des gouvernements.

La relation entre apostrophe et énoncé hôte est une relation vice-versa ; l'apostrophe et l'énoncé sont interdépendants. Il y a des énoncés qui ne peuvent pas avoir un sens sans l'apostrophe, et des apostrophes qui ne peuvent pas avoir une présence significative sans l'énoncé, surtout dans les cas des apostrophes référentielles qui contribuent à l'évocation. L'apostrophe renforce l'énoncé dans lequel elle s'insère où elle justifie sa présence par cet énoncé même. En cela réside son caractère appréciatif, surtout dans des énoncés référentiels. Plusieurs sont les cas des apostrophes adressées aux personnes historiques ou personnages intradiégétiques

dans les poèmes romantiques, comme par exemple l'apostrophe adressée aux croyants du Mahomet dans le poème « Cri de guerre du mufti » des *Orientales* :

Écrasez, ô croyants du prophète divin,
Ces chancelants soldats qui s'enivrent de vin,
Ces hommes qui n'ont qu'une femme !
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 70)

La spécificité énonciative de l'apostrophe dans la poésie, par rapport à d'autres genres littéraires, réside dans le fait que la poésie se donne beaucoup de liberté et que le locuteur, souvent le poète lui-même, peut s'adresser à plusieurs allocutaires : il peut interpeller des morts, des êtres inanimés ou même des concepts abstraits. L'apostrophe peut se caractériser comme une activité injonctive aussi, puisqu'elle constitue souvent un appel à réagir soit par l'action réelle, soit par les paroles. Concernant les spécificités de la communication littéraire, Détrie et Verine (2003 : 218) soulignent que

[I]a communication littéraire obéit à l'enchâssement de deux interactions : d'une part, l'interaction enchâssante, représentante, du scripteur avec le lecteur dans le contexte social du marché littéraire ; d'autre part, l'interaction représentée, enchâssée, entre les voix mises en spectacle par le texte.

En ce qui concerne le rôle descriptif de l'apostrophe, surtout en poésie romantique, celui-ci est susceptible de présenter un portrait de l'allocutaire fictif qui à son tour peut avoir plusieurs dimensions⁴⁰. Par ailleurs, la forme des signes dans le discours accueille la confirmation sociale en plein acte d'énonciation. L'itinéraire conversationnel reflète alors la procédure pendant laquelle le *je* et le *tu* se tournent vers la langue elle-même. Pour Saussure (1989 : 52), la langue n'est rien d'autre qu'une individualisation de l'aspect social de la parole dont l'unité élémentaire est celle des deux sujets parlants *je* et *tu* :

On peut dire qu'en prenant un individu nous aurons dans le seul exemplaire l'image de ce qu'est la langue dans la masse sociale. Si nous pouvions examiner le dépôt des images verbales dans un individu, conservées, placées dans un certain ordre et classement, nous verrions là le lien social qui constitue la langue.

Pour Benveniste (1974 [1966] : 68) le *je* « n'est qu'une donnée lexicale pareille à une autre, mais qui, mis en action dans le discours, y introduit la présence de la personne sans laquelle il n'est pas de langage possible ».

⁴⁰ Cf. chapitre 1.4.

En ce qui concerne le contenu des énoncés en apostrophe, nous adoptons les idées de Lambrecht (1998) qui souligne que l'aspect conversationnel que l'apostrophe attribue à l'énonciation est à l'origine aussi de l'extrême multiplicité des noms propres, des noms communs assimilant un statut ou une relation, et des pronoms toniques. Certaines de ces apostrophes interpellent l'allocutaire en utilisant son nom ou en lui attribuant un titre, alors elles confirment ce que le lecteur connaît déjà. D'autres attribuent à l'allocutaire une nouvelle caractéristique, c'est le cas des hypocoristiques ou des connotations ou même des insultes, ce qui est un peu rare en poésie, sauf si militante, comme par exemple l'apostrophe de Vigny adressée aux parlementaires dans le poème « Les Oracles » :

« Maîtres en longs discours à flots intarissables !
Vous qui tout enseignez, n'aviez-vous rien appris ?
Toute démocratie est un désert de sables;
Il y fallait bâtir, si vous l'eussiez compris.
Ce n'était pas assez d'y dresser quelques tentes
Pour un tournoi d'intrigue et de manœuvres lentes
Que le souffle de flamme un matin a surpris.

XI

« Vous avez conservé vos vanités, vos haines,
Au fond du grand abîme où vous êtes couchés,
Comme les corps trouvés sous les cendres romaines
Debout, sous les caveaux de Pompéïa cachés,
L'œil fixe, lèvre ouverte et la main étendue,
Cherchant encor dans l'air leur parole perdue,
Et s'évanouissant sitôt qu'ils sont touchés.

XII

« Partout où vous irez, froids, importants et fourbes,
Vous porterez le trouble. En des sentiers étroits
Des coalitions suivant les lignes courbes,
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 167-168)

A ce sujet, la poésie préserve souvent les insultes dans les apostrophes, de sorte que les insultes profitent d'un aspect informationnel et prédicatif, que les autres apostrophes ne possèdent pas. Tel est l'exemple du poème intitulé « Cette nuit-là » des *Châtiments* :

Ô cosaques ! voleurs ! chauffeurs ! routiers ! bulgares !
Ô généraux brigands ! bagne, je te les rends !
Les juges d'autrefois pour des crimes moins grands

Ont brûlé la Voisin et roué vif Desrues !
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 58)

Ce poème-ci est un signe d'intratextualité aussi, puisqu'il reprend le développement du poème « Nox » du même recueil sur la décision criminelle et désastreuse. Le mot « bulgares » ne se réfère pas aux habitants de Bulgarie, qui à l'époque n'existait pas encore sous ce nom, mais renvoie plutôt au mot bougre qui, à l'époque, décrivait celui qui est hérétique, voire débauché, capable de tout genre de comportement, donc un insulte. La Voisin était une empoisonneuse brûlée vive et Desrues un criminel, empoisonneur lui aussi. Les apostrophes étalées dans les deux premiers vers se présentent l'une après l'autre avec des points d'exclamation aussi qui suivent chacune d'entre elles. Le poids émotionnel est fort, ce qui donne l'impression d'empêcher toute syntaxe au profit d'une asyndète d'apostrophes, capables d'assumer une fonction plutôt prédicative avant tout.

Or, la différence entre apostrophe à valeur prédicative et non prédicative est fondée sur l'intégration d'une apostrophe dans un énoncé hôte, ce qui renvoie à une connaissance présupposée, et pas à leur nature sémantique. L'acte de langage réalisé par l'énoncé attribue le statut discursif des interlocuteurs dans un contexte pragmatiquement justifié par l'apostrophe même ; la fonction illocutoire de l'apostrophe définit le rôle discursif, énonciatif et pragmatique des interlocuteurs dans l'énoncé hôte. Selon Monte (2009b : 67) l'apostrophe est un énoncé qui superpose deux actes de langage :

- un acte de langage allocutif, de valeur illocutoire diverse (appel, reproche, insulte, etc.), indiqué par l'intonation qui fait d'un simple SN un énoncé adressé, à distinguer par exemple d'un énoncé averbal exclamatif ;
- un acte de prédication dont le thème est l'allocutaire présent dans la situation d'énonciation et dont le prédicat résulte de la combinaison dans l'apostrophe d'un signifié lexical et d'un intonème porteur de la valeur illocutoire.

Par exemple, dans le poème « Jocelyn » de Lamartine, l'univers lyrique dévoile une liberté donnée par le locuteur c'est-à-dire le poète qui interpelle de nombreux allocutaires, des morts, des êtres inanimés, des concepts :

Ô travail, sainte loi du monde,
Ton mystère va s'accomplir ;
Pour rendre la glèbe féconde,
De sueur il faut l'amollir !
L'homme, enfant et fruit de la terre,

Ouvre les flancs de cette mère
 Qui germe les fruits et les fleurs ;
 [...]

Il est ouvert, il fume encore
 Sur le sol, ce profond dessin !
 Ô terre ! tu vis tout éclore
 Du premier sillon de ton sein ;
 Il fut un Éden sans culture,
 Mais il semble que la nature,
 Cherchant à l'homme un aiguillon,
 Ait enfoui pour lui sous terre
 Sa destinée et son mystère
 Cachés dans son premier sillon !
 [...]

Oh ! dormez sous le vert nuage
 De feuilles qui couvrent ce nid,
 Homme, femme, enfants leur image,
 Que la loi d'amour réunit !
 Ô famille, abrégé du monde,
 Instinct qui charme et qui féconde
 Les fils de l'homme en ce bas lieu,
 N'est-ce pas toi qui nous rappelle
 Cette parenté dont le père est Dieu ?
 [...]

Prière ! ô voix surnaturelle
 Qui nous précipite à genoux,
 Instinct du ciel qui nous rappelle
 Que la patrie est loin de nous,
 Vent qui souffle sur l'âme humaine
 Et de la paupière trop pleine
 Fait déborder l'eau de ses pleurs,
 [...]

Ô saint murmure des prières,
 Fais aussi dans mon cœur trop plein,
 Comme des ondes sur des pierres,
 Chanter mes peines dans mon sein,
 Que le faible bruit de ma vie
 En extase intime ravie
 S'élève en aspirations,
 [...]

Dans les vallons de ses douleurs,
 Ô Dieu, verse-lui ta rosée,
 Que l'argile fertilisée
 Germe des hommes et des fleurs.

(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 362-373)

Nous observons plein de glissements de l'allocutif au délocutif et vice-versa. L'abondance et l'hétérogénéité des allocutaires et l'allure fictionnelle des énoncés poétiques isolent le rôle d'identification et de description ; au contraire, le rôle socio-

discursif est mis en valeur. Dans la plupart des cas, et surtout dans les discours ordinaires, les objets ou personnes apostrophés invoquent à la mémoire discursive des référents déjà connus chez le lecteur, tandis que dans la poésie romantique, des référents jusqu'alors inconnus sont susceptibles d'être mis en scène. Cela implique des groupes nominaux agrémentés de longues extensions descriptives, tels des adjectifs, des propositions subordonnées relatives, des appositions, des compléments prépositionnels, etc. Cet aspect renvoie aux longues descriptions homériques, souvent remplies d'épithètes, qui sont à l'origine de la tendance souvent épique de la poésie du XIXe siècle.

Hugo dans le poème « Nox » des *Châtiments* n'hésite pas à consacrer une dizaine de vers à une apostrophe aux travailleurs :

Que jamais on ne voie, ô Révolution,
Devant ton fier visage où la colère brille,
L'Humanité, tremblante et te criant : ma fille !
[...]
Ô travailleur robuste, ouvrier demi-nu,
Moissonneur envoyé par Dieu même, et venu
Pour faucher en un jour dix siècles de misère,
Sans peur, sans pitié, vrai, formidable et sincère,
Égal par la sature au colosse romain,
Toi qui vainquis l'Europe et qui pris dans ta main
Les rois, et les brisas les uns contre les autres,
Né pour clore les temps d'où sortirent les nôtres,
Toi qui par la terreur sauvas la liberté,
Toi qui portes ce nom sombre : Nécessité !
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 42)

L'apostrophe aux travailleurs mise en position initiale dans la strophe ne promet pas ce qui suit après. En utilisant des épithètes et des participes, Hugo offre une description détaillée de la position des travailleurs de son époque, sans manquer des subordonnées relatives qui démontrent une autre dimension de cette interpellation. Des phrases entières suivent les participes et les relatifs. Tout cela ne sert pas seulement à la simple interpellation pour mettre celui qui est apostrophé en scène. C'est pour décrire, pour donner un avis, pour déclarer ce qui n'était pas connu jusqu'en ce moment. Dans le même cadre s'inscrit l'apostrophe contenue dans l'extrait suivant du poème « Portia » de Musset :

Ô vieillards décrépits ! têtes chauves et nues !
Cœurs brisés, dont le temps ferme les avenues !

Centenaires voûtés, spectres à chef branlant,
Qui, pâles au soleil, cheminez d'un pied lent !
C'est vous qu'ici j'invoque, et prends en témoignage.
Vous n'avez pas toujours été sans vie, et l'âge
N'a pas toujours plié de ses mains de géant
Votre front à la terre, et votre âme au néant !
Vous avez eu des yeux, des bras et des entrailles !
Dites-nous donc, avant que de vos funérailles
L'heure vous vienne prendre, ô vieillards, dites-nous
Comme un cœur à vingt ans bondit au rendez-vous !
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 47-48)

Portia ne peut s'enfuir avec son amant, le jeune Dalti, qu'après que celui-ci a tué en duel le vieux et jaloux comte Luigi. Les voici en gondole à Venise, dont la langueur perverse cache la trahison et la corruption. Dalti a perdu la veille toute la fortune qu'il avait gagnée au jeu, et avoue à Portia qu'il n'est plus qu'un pauvre pêcheur. Elle accepte pourtant de le suivre, parce qu'elle l'aime. Jusqu'à la fin, le couple est placé sous le signe de la mort, Le locuteur poète déclare clairement dans le texte qu'il invoque les vieux pour avoir leurs conseils. La longue apostrophe est une invocation garnie avec beaucoup d'adjectifs, nominations et propositions relatives ; Musset donne l'impression de vouloir ainsi convaincre les vieillards.

L'apostrophe sert souvent comme support à la cohésion et cohérence du poème, en construisant une sorte de réseau d'allocutaires qui garantit la structure solide de la sémantique discursive, soit par l'introduction à la diégèse des nouveaux actants, soit par leur itération, soit par leur re-description dans le poème.

Or, la particularité de l'apostrophe réside dans sa double allure : elle renforce l'énoncé dans lequel elle apparaît tout en se justifiant par l'énoncé même. Donc, énoncé et apostrophe ne peuvent pas exister l'un sans l'autre dans la poésie. Même s'il y a des poèmes sans aucune apostrophe évidente, c'est-à-dire ô + GN, aucun texte poétique n'en est totalement dépourvu ; il y a toujours des apostrophes sous-jacentes. Même si les apostrophes dans les textes poétiques sont souvent brèves et sobres, même si elles imitent bien sûr la communication ordinaire, ceci n'est pas toujours la règle. Il y a des longues apostrophes ou même des poèmes entiers qui constituent une apostrophe. Tel est le cas du poème « Les Bleuets » dans le recueil *Les Orientales*. En effet, tout le poème est une apostrophe adressée aux jeunes filles. Hugo célèbre-t-il peut-être la jeunesse ? Nous n'allons citer que quelques vers :

Allez, allez, ô jeunes filles,
Cueillir des bleuets dans les blés !
[...]
Allez, allez, ô jeunes filles,
Cueillir des bleuets dans les blés !
[...]
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 144-147)

Tout au long du poème l'itération de l'apostrophe « ô jeunes filles » garantit la cohésion et donne au poème une allure rythmique harmonieuse qui éblouit la littérature et le lyrisme.

C'est l'apostrophe qui fait du texte poétique un champ d'échange interactif entre le locuteur et les entités qu'elle désigne tout d'abord, entre l'énonciation même et le lecteur par la suite. Il y a des similarités entre la présence de l'apostrophe dans la poésie et sa présence dans d'autres genres de discours, mais cela n'empêche pas l'apostrophe de former un éventail de spécificités, qui non seulement soulignent la particularité de la scène énonciative, mais établissent aussi la scénographie de l'énonciation. Le poème romantique est la preuve de la négation du langage de communication habituel puisqu'il s'adresse tout le temps à ce qui n'est pas vraiment un auditeur. Certes, dans une adresse en poésie on entrevoit la preuve d'une émotion forte qui amène le locuteur à prendre la parole ainsi que toute une tradition poétique incarnée par l'apostrophe. La vocation poétique peut s'exprimer souvent de façon excessive mais cela est fait pour que la voix du sujet lyrique se fasse écouter et pour s'entendre appeler. Les impératifs accompagnants une apostrophe marquent des actes illocutoires à jamais réalisables en réalité que dans le poème lui-même. En étant porteuse d'une mémoire de prototype de l'univers discursif, l'apostrophe doit son existence au poème même et c'est pour cette raison que sa double allure reste toujours un acte allocutif, avec l'implication par le locuteur d'un interlocuteur dans la situation d'énonciation, et un acte élocutif en même temps, puisque le locuteur implique nécessairement lui-même dans son propos. Dans la poésie romantique, l'apostrophe est le seul cas de l'interpellation qui puisse combiner la fonction grammaticale et discursive à la fois. Il s'agit d'une forme prototypique d'interpellation qui, non intégrée grammaticalement en réalité, se présente comme acte.

Chapitre 4 : Dispositifs rhétoriques de l'apostrophe

L'emploi de l'apostrophe dans un texte poétique cache des enjeux sur le niveau rhétorique aussi. Plusieurs spécialistes inscrivent l'apostrophe dans le système des figures de rhétorique. Ricalens-Pourchot (2016 [2011] : 38-39) classe l'apostrophe comme une interpellation dérangeante et il soutient que

[c]ette figure consiste donc à interpeller dans le but de prendre à partie, de donner des conseils ou des ordres, de faire des reproches d'exhorter. C'est une interruption brutale s'adressant, à des absents, à des idées ou à des êtres réels ; dans ce dernier cas, elle peut s'adresser directement au lecteur ou à l'auditeur. Elle se rencontre dans les textes littéraires et surtout politiques s'accompagnant souvent de l'exclamation.

En effet, la plupart des apostrophes détectées dans les œuvres de notre corpus sont accompagnées d'un point d'exclamation. Pourtant, nous aurions tort à limiter l'apostrophe dans le cadre d'une simple exclamation ayant comme prétexte le point d'exclamation. Nous allons essayer de démontrer que l'apostrophe ne se borne pas à la simple fonction d'exclamation ou d'interpellation. L'apostrophe peut être accompagnée des figures de rhétorique et vice-versa. Elle peut créer des figures de façon autonome ; elle peut constituer elle-même une figure, autre que celle de l'exclamation ou de l'interpellation.

Pendant notre recherche dans les textes du corpus nous avons repéré les figures de rhétorique les plus fréquents accompagnées d'une apostrophe ou créées d'une apostrophe. Pour leur classification nous allons suivre la catégorisation du *Dictionnaire de Rhétorique*⁴¹ de Molinié (1992) qui distingue les *structures microstructurales* ou *tropes* et les *structures macrostructurales*. Pour Molinié, l'apostrophe même consiste en une figure macrostructurale (1992 : 61) : « L'apostrophe, comme figure macrostructurale, n'est qu'une des formes de détail de la figure plus générale de l'allocution ». En ce qui concerne l'allocution, il la définit ainsi :

L'allocution est une figure macrostructurale : elle n'est pas attachée à la spécificité de tel ou tel mot. Elle consiste en ce qui, dans le discours, apparaît une prise à partie par une adresse de parole du locuteur à un interlocuteur qui n'existe pas, même fictionnellement : c'est donc soit soi-même, soit un être absent ou inanimé, soit une

⁴¹ MOLINIÉ G., 1992, *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Les usuels de poche », 351 p.

entité, soit une pure abstraction. La figure d'allocution ne sert qu'à renforcer la vivacité de l'expression.

(Molinié, 1992 : 43-44)

En effet, l'utilité de l'apostrophe poétique oscille entre description et dialogue. Or, le texte poétique ne s'avère pas mimétique. Le dialogue que l'apostrophe établit est fictif mais il acquiert tous les aspects du mimétique. Par conséquent, fictif et mimétique s'identifient dans un texte poétique à travers l'apostrophe. L'apostrophe peut alors définir le genre et c'est pour cette raison qu'elle devient identifiable à la poésie et surtout à la poésie romantique. Selon Molinié (1992 : 152),

[I]es figures constituent un ensemble majeur dans l'univers rhétorique. Le terme rhétorique est même quelquefois pris, inconsciemment, comme renvoyant à la seule organisation figurée. Proprement, Aristote parle en détail de quelques figures essentielles dans sa Poétique, et non dans sa Rhétorique : c'est dire le lien des figures avec les Belles Lettres.

Les figures de rhétorique macrostructurales créées par l'apostrophe dans un poème romantique sont d'habitude la prosopopée ou la personnification, l'allégorie, le symbole, l'ironie, l'antithèse, l'exclamation, l'allusion. Les figures microstructurales sont la métaphore, la synecdoque, l'anaphore, la métonymie, la périphrase, la disjonction, l'oxymore. Certes, toutes les figures ne paraissent pas de la même fréquence. La nature rhétorique de l'apostrophe même en tant que figure est un facteur qui influe sur la fréquence des figures qui l'accompagnent. Enfin, dans les chapitres qui suivent nous allons étudier aussi le cas de l'image qui, étant une figure microstructurale, implique plusieurs aspects des figures macrostructurales telle la comparaison, la métaphore et la métonymie.

4.1 L'apostrophe et les images poétiques

Pour définir une image poétique nous avons besoin d'avoir recours à plusieurs disciplines de base, telle la sémantique structurale, l'analyse du discours, la linguistique textuelle et la rhétorique. De même, l'image poétique s'inscrit dans le cadre de la pragmatique aussi. Nous allons essayer de délimiter le concept de l'image poétique et de décrire sa relation avec l'apostrophe, la dernière étant un outil d'expression des images poétiques. En effet, l'apostrophe génère des images. L'emploi de l'apostrophe

par le poète romantique est a priori une intention de créer une image. Mais où cette image est-elle créée ? Dans les vers du poème ? Dans un tableau réel quelque part ? Il s'agit d'une création imaginaire qui s'identifie à la fiction poétique même. La dualité du schéma d'énonciation où l'apostrophe implique un locuteur et un allocutaire permet déjà la création d'une image dialoguée pareille à celle du schéma énonciatif de la poésie dramatique. De cette façon, l'image est créée principalement à l'esprit du poète-narrateur et par la suite à l'esprit du lecteur. Pourtant, l'image reste un événement pragmatique à l'esprit du poète-créateur.

L'image est une structure, voire une construction qui se compose de plusieurs paramètres et qui est difficile à être définie. Selon Molinié (1992 : 169)

[L]e terme d'image n'appartient pas en propre au vocabulaire technique de la rhétorique, mais il y est tellement utilisé, et de façon si généralement floue, qu'il importe d'en fixer l'emploi. On notera d'abord que l'image désigne une certaine structuration de l'ensemble comparaison-métaphore-métonymie.

Selon Charaudeau et Maingueneau (2002 : 518) le terme *image* est remplacé par celui de la *schématisation* :

La théorie de la schématisation, développée par J.-B. Grize dans le cadre du Centre de recherches sémiologiques de l'université suisse de Neuchâtel, propose un modèle de l'interaction verbale qui constitue une alternative intéressante aux schémas classiques de la communication.

Ainsi, l'apostrophe qui crée une image s'avère-t-elle communicative et de l'interactive. En fait, toute apostrophe est une image. Mais toute image n'est pas une apostrophe. De même, Adam (1999 : 104-106) soutient qu'une schématisation est à la fois opération et résultat et que tout discours est image où un locuteur et un auditeur sont des partenaires d'échanges.

Hugo dans *Les Contemplations* s'adresse cinq fois à Juliette Drouet, surtout dans la partie du premier livre intitulé « L'âme en fleur ». Dans le poème « Il fait froid » Hugo crée une image de Juliette Drouet qui s'appuie sur l'emploi de l'apostrophe et la création de la métaphore :

Aime, et ne désespère pas.
Dans ton âme, où parfois je passe,
Où mes vers chuchotent tout bas,
Laisse chaque chose à sa place.
[...]
La haine, c'est l'hiver du cœur.

Plains-les ! mais garde ton courage.
Garde ton sourire vainqueur ;
Bel arc-en-ciel, sors de l'orage !
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 554-555)

Hugo s'adresse à Juliette en l'appelant « Bel arc-en-ciel ». Il construit l'image d'un orage où la femme aimée semble à l'arc-en-ciel censé de mettre fin à la grisaille de l'orage. Un cas pareil est celui repéré dans le poème intitulé « Après l'hiver » :

Tout revit, ma bien-aimée !
Le ciel gris perd sa pâleur ;
Quand la terre est embaumée,
Le cœur de l'homme est meilleur.

[...]
Ô douce désuétude
De souffrir et de pleurer !
Veux-tu, dans la solitude,
Nous mettre à nous adorer ?
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 558)

Juliette est encore apostrophée comme le printemps qui arrive après l'hiver. L'hiver symbolise le malheur, la mélancolie et le mal du siècle, tandis que le printemps symbolise la renaissance, l'espoir et l'optimisme. En fait, Hugo s'adresse à son amour idéal et éternel qui ne déçoit jamais.

Dans le recueil *Les Feuilles d'Automne* et plus précisément dans le poème « Novembre », une apostrophe adressée à la Muse évoque une image pleine d'exotisme et d'imagination :

Quand l'Automne, abrégeant les jours qu'elle dévore,
Éteint leurs soirs de flamme et glace leur aurore,
Quand Novembre de brume inonde le ciel bleu,
Que le bois tourbillonne et qu'il neige des feuilles,
Ô ma muse ! en mon âme alors tu te recueilles,
Comme un enfant transi qui s'approche du feu.

Devant le sombre hiver de Paris qui bourdonne,
Ton soleil d'orient s'éclipse, et t'abandonne,
Ton beau rêve d'Asie avorte, et tu ne vois
Sous tes yeux que la rue au bruit accoutumée.
Brouillard à ta fenêtre, et longs flots de fumée
Qui baignent en fuyant l'angle noirci des toits.

[...]
Pleurant ton Orient, alors, muse ingénue,
Tu viens à moi, honteuse, et seule, et presque nue.
– N'as-tu pas, me dis-tu, dans ton cœur jeune encor

Quelque chose à chanter, ami ? car je m'ennuie
À voir ta blanche vitre où ruisselle la pluie,
Moi qui dans mes vitraux avais un soleil d'or !

Puis, tu prends mes deux mains dans tes mains diaphanes ;
Et nous nous asseyons, et, loin des yeux profanes,
Entre mes souvenirs je t'offre les plus doux,
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 178-179)

En effet, l'image est créée pour inciter l'imagination du lecteur. Les images orientales ainsi que l'apostrophe adressée à la Muse ne sont pas au hasard. Le poème constitue le dernier du recueil des *Orientales* afin d'esquisser l'antithèse entre l'atmosphère brillante de l'Orient et la grisaille occidentale. Les oppositions des épithètes ainsi que les adresses « Pleurant ton Orient » et « muse ingénue » démontrent que l'Orient est à l'origine de l'inspiration du poète romantique qui fournit une image inspirée des souvenirs orientaux racontée à sa muse ingénue.

Dans *Les Châtiments* aussi, Hugo s'adresse à la mer dans le poème intitulé « Nox » :

Toi qui bats de ton flux fidèle
La roche où j'ai ployé mon aile,
Vaincu, mais non pas abattu,
Gouffre où l'air joue, où l'esquif sombre,
Pourquoi me parles-tu dans l'ombre ?
Ô sombre mer, que me veux-tu ?

Tu n'y peux rien ! Ronge tes digues,
Épands l'onde que tu prodiges,
Laisse-moi souffrir et rêver ;
Toutes les eaux de ton abîme,
Hélas ! passeraient sur ce crime,
Ô vaste mer, sans le laver !

Je comprends, tu veux m'en distraire ;
Tu me dis : Calme-toi, mon frère,
Calme-toi, penseur orageux !
Mais toi-même alors, mer profonde,
Calme ton flot puissant qui gronde,
Toujours amer, jamais fangeux !

Tu crois en ton pouvoir suprême,
Toi qu'on admire, toi qu'on aime,
Toi qui ressembles au destin,
Toi que les cieux ont azurée,
Toi qui dans ton onde sacrée
Laves l'étoile du matin !

Tu me dis : Viens, contemple, oublie !
Tu me montres le mât qui plie,
[...]

Ô mer ! n'est-ce pas toi, servante,
Qui traînes sur ton eau mouvante,
[...]
N'est-ce pas toi, gouffre exécré,
Qui te mêles à leur supplice,
Et qui de ta rumeur complice
Couvres leur cri désespéré !
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 38-40)

La longueur de l'apostrophe démontre l'intention du poète à insister sur l'adresse et sur l'effet de l'image créée. Le dialogue fictif établi par l'apostrophe sert comme le cadre parfait pour la contemplation de l'âme sensible romantique. Le vocabulaire est inspiré du champ lexical de l'obscurité et insiste sur le caractère vaste et effrayant de la mer. Bref, l'image sert comme support pour le poète afin de présenter ce que la mer symbolise pour les artistes romantiques.

Chez Lamartine, l'image se lie avec l'allégorie dans le poème intitulé « Les Fleurs » :

Et toi, mon cœur, cœur triste et tendre,
Où chantaient de si fraîches voix ;
Toi qui n'es plus qu'un bloc de cendre
Couvert de charbons noirs et froids,

Ah ! laisse reflourir encore
Ces lueurs d'arrière-saison !
Le soir d'été qui s'évapore
Laisse une pourpre à l'horizon.

Oui, meurs en brûlant, ô mon âme,
Sur ton bûcher d'illusions,
Comme l'astre éteignant sa flamme
S'ensevelit dans ses rayons !
(Lamartine, *Recueils poétiques*, 1954 [1839] : 277)

Il s'agit d'une apostrophe qui renvoie à un monologue intérieur puisque Lamartine s'adresse à lui-même avec les occurrences « mon cœur » et « mon âme ». L'extrait précité est régi de l'optimisme et de l'image de l'ancien qui se perd et du nouveau qui émerge. De même, dans le poème intitulé « Les Préludes », Lamartine combine l'apostrophe avec une métaphore :

Ô vallons paternels ! doux champs ! humble chaumière,
Aux bords penchants des bois suspendus aux coteaux,
Dont l'humble toit, caché sous des touffes de lierre,
Ressemble au nid sous les rameaux !
Gazons entrecoupés de ruisseaux et d'ombrages,
Seuil antique où mon père, adoré comme un roi,
Comptait ses gras troupeaux rentrant des pâturages,
Ouvrez-vous ! ouvrez-vous ! c'est moi.

(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 187)

Lamartine s'adresse à ses souvenirs d'enfance. Une relation triangulaire se développe entre le symbole, la métaphore et l'image. Les apostrophes adressées à la nature constituent un symbolisme ; elles consistent en un dialogue avec un passé innocent et doux. L'état d'âme du poète se présente comme une nature qui embrasse avec douceur. Dans le poème « La Chute du Rhin à Laufen », Lamartine s'adresse à lui-même. Encore une fois, l'apostrophe ressemble à un monologue intérieur :

Tombe avec cette chute et rejaillis comme elle,
Ô ma pauvre pensée, et plonges-y ton aile,
Comme l'oiseau du ciel qui vient en tournoyant
Enivrer son regards sur ce gouffre aboyant ;
Puis confonds dans l'horreur d'une extase muette
Ta faible voix au bruit que chaque flot lui jette,
Et que Dieu, qui là-haut écoute dans sa paix
L'écho majestueux des hymnes qu'il s'est faits,
Distingue avec bonté ton sourd et doux murmure
D'avec les milles voix de sa forte nature,
Entre ces éclats d'onde et ces orgues des bois,
À son accent pieux reconnaisse ta voix,
Et dise, en écoutant cette lutte touchante :

« Le fleuve me célèbre et l'insecte me chante ! ».

(Lamartine, *Recueils poétiques*, 1954 [1839] : 159)

L'image consiste en une comparaison implicite qui contraste l'âme du poète à un oiseau qui vole au-dessus de la chute du Rhin. L'image s'enrichit aussi par les descriptions du paysage qui s'identifie aux aspirations romantiques.

En ce qui concerne les images évoquées par Vigny, nous citons la plus représentative qui est repérée dans le poème intitulé « La Frégate la sérieuse » (Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 128) : « Voilà toute la famille / Qu'en mon temps il me fallait ; / Ma Frégate était ma fille. / Va, lui disais-je. – Elle allait, / S'élançait dans la carrière, / Laissant l'écueil en arrière, / Comme un cheval sa barrière ; ». Dans ce cas, l'image se renforce de la métonymie et de la personnification. Le capitaine s'adresse à son navire qui est comparée à sa sœur-compagnon du voyage.

En ce qui concerne Musset, nous allons tirer un exemple du poème intitulé « Chanson » où l’apostrophe se mêle avec la métaphore et la synecdoque :

Lorsque la coquette Espérance
Nous pousse le coude en passant,
Puis à tire-d’aile s’élançe,
Et se retourne en souriant ;

Où va l’homme ? Où son cœur l’appelle.
L’hirondelle suit le zéphyr,
Et moins légère est l’hirondelle
Que l’homme qui suit son désir.

Ah ! fugitive enchanteresse,
Sais-tu seulement ton chemin ?
Faut-il donc que le vieux Destin
Ait une si jeune maîtresse !
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 358)

Musset s’adresse à Espérance avec une métaphore et une synecdoque. L’image est régie de la tripartie apostrophe-métaphore-synecdoque. Le choix du vocabulaire de la nature surligne l’image et renforce le degré de poéticité. Ensuite, Musset s’adresse à la mort dans le poème intitulé « Le Treize Juillet » :

VI

Ô Mort ! tes pas sont lents, mais ils sont bien comptés.
Qui donc t’a jamais crue aveugle, inexorable ?
Qui donc a jamais dit que ton spectre implacable
Errait, ivre de sang, frappant de tous côtés,
Balayant au hasard, comme des grains de sable,
Les temples, les déserts, les champs et les cités ?

VII

Non, non, tu sais choisir. Par instants, sur la terre
Tu peux sembler commettre, il est vrai, quelque erreur :
Ta main n’est pas toujours bien sûre, et ta colère
Ménage obscurément ceux qui savent te plaire,
Épargne l’insensé, respecte l’imposteur,
Laisse blanchir le vice et languir le malheur.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 395)

Le poète emploie l’apostrophe adressée à la mort pour présenter un autre aspect de la fin morbide. Grâce à l’apostrophe Musset attribue des qualités humaines à la mort qui possède des « pas » « lents » mais « comptés », qui frappe « de tous côtés » et qui balaye « au hasard ». La mort possède des pieds et des mains et il peut devenir coléreux. Il s’agit d’une comparaison implicite et d’une métaphore à la fois. Le *topos* de la mort possédant la forme d’un homme constitue une image habituelle, voire

archétypale de la littérature. En ce moment, l'apostrophe établit une relation de convention avec le lecteur. L'énonciation qui se focalise sur l'adresse ajoute à l'animation de l'image et à l'expression des sentiments.

L'image poétique est toujours à la base des métaphores, des comparaisons et des symboles. Elle peut s'identifier à la poéticité même, puisque le poète a un objectif principal, de s'adresser à l'imagination de son lecteur. En effet,

l'image est le produit de l'imagination, non de la perception ; elle réside avant tout dans la sensibilité et naît du rapprochement de deux réalités plus ou moins proches. L'image littéraire est un trope par excellence (= transfert de sens) ; elle est à la base des métaphores.

(Ricalens-Pourchot, 2016 [2011] : 78)

En ce qui concerne l'apostrophe, elle ne résulte pas toujours à la création d'une image poétique. D'habitude les images sont créées par les apostrophes qui s'adressent aux souvenirs du passé de la jeunesse ou de l'enfance, les apostrophes adressées à la nature ainsi que les apostrophes descriptives ou informatives. Le caractère représentatif et versifié de la poésie romantique contribue au développement des images poétiques plutôt que tout autre genre littéraire. De plus, puisque la poésie romantique consiste en une transition entre poésie classique et poésie moderne, elle commence à développer les images poétiques de façon à ce qu'elle introduise les images symbolistes par la suite. Finalement, l'image poétique apostrophique consiste en une construction tripartite qui implique presque toujours une métaphore, une comparaison et un symbole. Surtout en ce qui concerne la métaphore dans le cadre de l'apostrophe, elle s'identifie presque toujours à l'image. Chaque apostrophe crée une nouvelle situation énonciative qui implique de nouveau l'invocation à l'imagination du lecteur. De toute façon toutes les apostrophes créent des images énonciatives représentant des dialogues fictifs.

4.2 Les figures macrostructurales

L'opposition entre figures macrostructurales et microstructurales aide à la classification générale de la catégorie des figures. Les figures macrostructurales sont

plus vagues et ambiguës ; l'énonciation s'avère acceptable même sans leur admission dans l'énonciation. En effet, selon Molinié (1992 : 208),

[d]ans leur tendance fondamentale, les figures macrostructurales ne s'imposent pas d'emblée à réception pour que le discours soit acceptable ; elles sont donc rarement certaines ; elles sont peu isolables sur des éléments formels précis ou, si elles sont isolables, demeurent en cas de changement de ces éléments.

Le cas de l'apostrophe est pareil à celui des figures macrostructurales. Par ailleurs, plusieurs spécialistes comme Molinié (1992 : 61) classent l'apostrophe dans la catégorie des figures macrostructurales. Effectivement, la signification du discours poétique ne manquera rien si l'on substitue l'apostrophe à une phrase affirmative ou même si on l'enlève complètement. Pourtant, le poème manquerait de poéticité ; par conséquent, ce ne serait plus un poème. D'ailleurs, il y a des apostrophes qui portent un poids sémantique plus lourd que les autres. Nous allons étudier les différentes figures macrostructurales que les apostrophes poétiques créent. La plupart de ces figures sont presque identifiables à l'apostrophe. Il s'agit de la prosopopée, de la personnification, de l'allégorie, de l'ironie, de l'éloge, de la description, de l'antithèse, de l'exclamation et de l'allusion.

4.2.1 Les métaphores et les concepts abstraits

Les apostrophes créent souvent des schémas figuratifs multiples ; la métaphore s'accompagne de la métonymie ou de la comparaison. La poésie romantique est par excellence le domaine du triomphe de la métaphore. Les poèmes romantiques sont riches en métaphores. Les apostrophes sont presque toujours identifiables aux métaphores. La situation d'énonciation fictive que l'apostrophe crée contribue au développement de l'imagination et de la dénomination.

Considérée comme la figure du discours la plus importante, la métaphore a d'abord désigné divers transferts de dénomination dans la Poétique d'Aristote, avant de définir les seuls transferts par analogie. La rhétorique traditionnelle envisage la métaphore comme un trope « par lequel on met un nom étranger pour un nom propre, que l'on emprunte d'une chose semblable à celle dont on parle » (Lamy 1701 : 121). Par exemple, « mon voisin est un ours » pour /un homme solitaire/. La métaphore se présente ainsi comme une *substitution de mot par analogie*, souvent liée à une « comparaison abrégée » (Quintilien 1978 : 106). (Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 375)

Par conséquent, la métaphore se rapproche de la comparaison et de la métonymie. En effet, Jakobson a donné une allure non-linguistique à la métaphore et il l'a mis en parallèle avec la métonymie (Jakobson, 1969 : 109).

En ce qui concerne les apostrophes la frontière entre métonymie, métaphore et synecdoque est encore plus difficile à être discernée. Par exemple, dans le poème intitulé « Madrigal triste » de Baudelaire, la différence entre métaphore et métonymie dans l'apostrophe est assez fine (Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 1972 [1861] 229) : « J'aspire, volupté divine ! / Hymne profond, délicieux ! / Tous les sanglots de la poitrine ». L'occurrence « volupté divine » est une métaphore, tandis que l'occurrence « hymne profond » est une métonymie.

Dans le poème de Musset intitulé « Sur la Naissance du Comte de Paris », l'apostrophe de France entend le peuple français :

De tant de jours de deuil, de crainte et d'espérance,
De tant d'efforts perdus, de tant de maux soufferts,
En es-tu lasse enfin, pauvre terre de France,
Et de tes vieux enfants l'éternelle inconstance
Laissera-t-elle un jour le calme à l'univers ?

[...]

Ce n'est qu'un fils de plus que le ciel t'a donné,
France, ouvre-lui tes bras sans peur, sans flatterie ;
Soulève doucement ta mamelle meurtrie,
Et verse en souriant, vieille mère patrie,
Une goutte de lait à l'enfant nouveau-né.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 308-312)

Musset choisit pourtant d'utiliser une apostrophe adressée à la France au lieu de s'adresser au peuple français ou aux français. Il appelle le pays « pauvre terre de France » et « vieille mère patrie ». Effectivement, il s'agit d'une métaphore de la patrie et sa comparaison à une mère avec ses enfants qui représentent le peuple français. La métaphore implique aussi une convention avec le lecteur, puisque le schéma de la comparaison de la patrie à une mère est assez habituel dans les textes littéraires. Dans les *Poésies nouvelles* et plus précisément dans le poème « Sur trois Marches de Marbre rose », Musset s'adresse au marbre des escaliers et à son siècle :

Et toi, siècle à l'humeur badine,
Siècle tout couvert d'amidon,
Ceux qui méprisent ta farine
Sont en horreur à Cupidon ! ...
Est-ce ton avis, marbre rose ?

Malgré moi, pourtant, je suppose
Que le hasard qui t'a mis là
Ne t'avait pas fait pour cela.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 426)

Dans l'extrait précité, il y a deux apostrophes, une adressée aux marbres et une adressée au siècle. Sans l'apostrophe la métaphore n'aurait pas pu avoir lieu. C'est à travers l'apostrophe que Musset parle avec les marbres et avec son siècle. Les deux entités en apostrophe sont des concepts abstraits ce qui contribue à la métaphore aussi.

En outre, dans le poème « La Maison du Berger », Vigny s'adresse à la poésie même :

Poésie ! ô trésor ! perle de la pensée !
Les tumultes du cœur, comme ceux de la mer,
Ne sauraient empêcher ta robe nuancée
D'amasser les couleurs qui doivent te former.
Mais sitôt qu'il te voit briller sur un front mâle,
Troublé de ta lueur mystérieuse et pâle,
Le vulgaire effrayé commence à blasphémer.
[...]
Ah ! Fille sans pudeur ! Fille du Saint Orphée,
Que n'as-tu conservé ta belle gravité !
Tu n'irais pas ainsi, d'une voix étouffée,
Chanter aux carrefours impurs de la cité,
Tu n'aurais pas collé sur le coin de ta bouche
Le coquet madrigal, piquant comme une mouche,
Et, près de ton œil bleu, l'équivoque effronté.
[...]
Poésie, il se rit de tes graves symboles,
Ô toi des vrais penseurs impérissable amour !

Comment se garderaient les profondes pensées
Sans rassembler leurs feux dans ton diamant pur
Qui conserve si bien leurs splendeurs condensées ?
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 158-160)

« La Maison du Berger » est un poème d'amour et de symbole. L'apostrophe adressée à la poésie porte une métaphore, une comparaison et une synecdoque à la fois. Vigny compare la poésie à une femme. La robe de la femme porte plusieurs couleurs. Vigny compare les couleurs de la robe aux instruments musicaux d'un orchestre dont le conducteur est lui-même. De plus, il y a une deuxième métaphore dans l'apostrophe adressée à la Grèce ; Vigny compare la Grèce à une jeune femme, « Fille du Saint

Orphée ». L'allusion à l'Antiquité est utilisée pour marquer la liaison étroite de la poésie romantique avec son prédécesseur ancien lyrique.

En ce qui concerne, les apostrophes adressées à la nature ou aux éléments de la nature, la métaphore est par excellence la figure macrostructurale produite. Pour Lamartine les éléments de la nature sont des métaphores de ses souvenirs d'enfance dans le poème « Les Préludes » :

Ô vallons paternels ! doux champs ! humble chaumière,
Aux bords penchants des bois suspendus aux coteaux,
Dont l'humble toit, caché sous des touffes de lierre,
Ressemble au nid sous les rameaux !
Gazons entrecoupés de ruisseaux et d'ombrages,
Seuil antique où mon père, adoré comme un roi,
Comptait ses gras troupeaux rentrant des pâturages,
Ouvrez-vous ! ouvrez-vous ! c'est moi.
(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 187)

Les apostrophes adressées aux éléments de la nature symbolisent le passé innocent et consolateur. Elles ne constituent pas toujours une métaphore ou un symbolisme, comme par exemple l'apostrophe adressée à la nature dans le poème « Épitaphe » de Hugo (Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 593) : « Il vivait, il jouait, riante créature. / Que te sert d'avoir pris cet enfant, ô nature ? / N'as-tu pas les oiseaux peints de mille couleurs, / Les astres, les grands bois, le ciel bleu, l'onde amère ? ». Dans ce cas, l'apostrophe est accompagnée d'une interrogation qui exprime plutôt le désespoir suite à la mort de sa fille.

Pour Hugo, dans le poème « Mugitusque Boum » les mugissements des bœufs sont à l'origine d'une métaphore et d'une allusion à la fois :

Mugissement des bœufs, au temps du doux Virgile,
Comme aujourd'hui, le soir, quand fuit la nuit agile,
Ou le matin, quand l'aube aux champs extasiés
Verse à flots la rosée et le jour, vous disiez :
» Mûrissez, blés mouvants ! prés, emplissez-vous d'herbes !
[...]
Ainsi, vous parlez, voix, grandes voix solennelles ;
Et Virgile écoutait comme j'écoute, et l'eau
Voyait passer le cygne auguste, et le bouleau
Le vent, et le rocher l'écume, et le ciel sombre
L'homme... Ô nature ! abîme ! immensité de l'ombre !
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 701)

Hugo s'adresse de façon implicite à la nature à travers l'apostrophe des mugissements. Le vocabulaire romantique innove et renouvelle les formes et les significations. La

métaphore des mugissements des bœufs qui se transforment en « grandes voix solennelles » font allusion à l'inspiration virgilienne⁴². De cette façon l'apostrophe implique deux autres figures macrostructurales, la métaphore et l'allusion. Ensuite, dans le poème intitulé « Le Danube en colère » des *Orientales*, Hugo crée une apostrophe originale qui renvoie à la disposition du genre dramatique. La poéticité s'appuie sur la métaphore aussi :

Belgrade et Semlin sont en guerre,
Dans son lit, paisible naguère,
Le vieillard Danube leur père
S'éveille au bruit de leur canon.
Il doute s'il rêve, il tressaille,
Puis entend gronder la bataille,
Et frappe dans ses mains d'écaille,
Et les appelle par leur nom.

« Allons ! la turque et la chrétienne !
» Semlin ! Belgrade ! qu'avez-vous ?
[...]

Quoi ? ne pouvez-vous vivre ensemble,
Mes filles ? Faut-il que je tremble
Du destin qui ne vous rassemble
Que pour vous haïr de plus près,
Quand vous pourriez, sœurs pacifiques,
Mirer dans mes eaux magnifiques,
Semlin, tes noirs clochers gothiques,
Belgrade, tes blancs minarets ?
[...]

Trêve ! taisez-vous, les deux villes !
Je m'ennuie aux guerres civiles.
Nous sommes vieux, soyons tranquilles.
[...]

Sœurs, à vous cribler de blessures
Espérez-vous un grand renom ?
Vos palais deviendront mesures.
Ah ! qu'en vos noires embrasures
La guerre se taise, ou sinon
J'éteindrai, moi, votre canon.
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 161-165)

En réalité, l'apostrophe est une métaphore, une personnification et une prosopopée à la fois. Hugo rend le fleuve de Danube en un énonciateur de l'apostrophe qui s'adresse à

⁴² VIRGILE, sixième livre de l'*Énéide*, Paris, Hachette, 1881, p. 33.

la ville de Semlin et à la ville de Belgrade. Il présente Danube comme un vieux père dont les deux filles, Semlin et Belgrade, sont en guerre.

Pour conclure, la figure macrostructurale de la métaphore est la plus importante des figures créées par l'apostrophe poétique. Pourtant, ce ne sont pas toutes les apostrophes qui créent une métaphore, même si parfois il n'y a pas de métaphore sans l'apostrophe. Les apostrophes dont les entités en apostrophe sont des idées ou des concepts abstraits sont toutes des métaphores. Les apostrophes adressées à la nature ou aux éléments de la nature ne sont pas toujours des métaphores. Une adresse littérale à la montagne ou à l'oiseau renvoyait à une impertinence du langage humain, tandis que l'apostrophe adressée aux mêmes éléments est le trait qui impose la littérarité et ajoute à la poéticité du texte poétique. Ainsi, l'apostrophe s'avère-t-elle pertinente comme critère de poéticité par excellence. Nous discernons donc trois types principaux d'apostrophes par rapport à la métaphore : les apostrophes qui sont dépourvues de métaphore, celles qui créent nécessairement une métaphore souvent renvoyant à un archétype et celles qui empêchent la création d'une métaphore à cause d'une isotopie. La dernière n'est pas tellement fréquente dans la poésie romantique, tandis que la deuxième est celle qui se rencontre le plus fréquemment dans les poèmes du XIXe siècle.

4.2.2 La prosopopée

L'apostrophe poétique prête a priori une voix à un locuteur et à un allocutaire. L'analyse de la figure de la prosopopée par rapport à l'apostrophe est un essai de présenter en détail les différents aspects de la micro-pragmatique et de la force poétique qu'elle génère. Nous allons présenter les deux aspects de la même figure qui se distinguent d'un raffinement qualitatif. La prosopopée d'une apostrophe inclut-elle la personnification ? Ou la personnification inclut la prosopopée ? En effet, toute apostrophe est une prosopopée car elle soutient deux rôles énonciatifs à la fois, celui du locuteur et celui de l'allocutaire.

La prosopopée est une figure macrostructurale. Elle consiste à faire parler les mots, les absents, les animaux, les inanimés ou les abstractions. Elle s'étale donc dans tout un discours, dont seul le déclenchement et l'articulation énonciatifs sont figurés (très macrostructuralement). Il est nécessaire qu'apparaissent concrètement des marques d'un système énonciatif. La prosopopée est donc une sorte de symétrique d'allocution ; elle est parfois liée à la personnification ; il arrive aussi qu'elle anime des déterminations figurées complexes, mêlant plusieurs figures microstructurales comme des métaphores ou des métonymies du signe ou du rapport concret-abstrait.
(Molinié, 1992 : 280)

De toute façon, Molinié a voulu souligner la place de la prosopopée dans le système énonciatif et il n'avait pas en tête le cas de l'apostrophe. Pourtant, les deux figures coïncident à un degré élevé. Pour Ricalens-Pourchot (2016 [2011] : 112), la prosopopée signifie « mettre en scène un être absent ou mort, des objets inanimés, en les invoquant et leur parlant comme à des êtres animés, les prenant souvent comme témoins ou confidents ». On ne tient pas compte de l'apostrophe dans ce cas non plus. Or, la prosopopée d'une idée abstraite ou d'un concept indéfini apostrophé consiste vraiment en une véritable mise en scène, même si l'allocutaire de l'apostrophe est par définition muet.

Dans le cas de l'apostrophe, la personnification s'identifie plutôt à la figure de la métaphore. En tous cas, les deux figures, la prosopopée et la personnification apparaissent plutôt dans les apostrophes adressées aux idées abstraites, aux objets inanimés et aux animaux. Dans le cas d'un animal apostrophé, on parle plutôt de la personnification.

La personnification est une figure macrostructurale. Elle consiste évidemment à personnifier des choses abstraites, des inanimés ou des animaux, ce qui apparaît dans la mesure où les termes qui réfèrent à ces réalités sont employés comme sujet ou objet de verbes impliquant une relation personnelle humaine, ou, plus largement, en construction syntaxique avec des adjectifs, adverbes ou compléments quelconques impliquant aussi une relation personnelle humaine, ou encore dans une situation d'allocution qui en fait des interlocuteurs. Seule la culture des lecteurs ou des auditeurs détecte là le procédé figuré.
(Molinié, 1992 : 269)

Par exemple, dans le cas du poème suivant des *Feuilles d'Automne*, Hugo établit un dialogue entre le mont Atlas et ses collines :

Un jour au mont Atlas les collines jalouses
Dirent : – Vois nos prés verts, vois nos fraîches pelouses
[...]
Mais toi, géant ! – d'où vient que sur ta tête chauve
Planent incessamment des aigles à l'œil fauve ?

[...]

Atlas leur répondit : – C'est que je porte un monde.

(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 269)

Il s'agit d'une personnification et plus précisément d'une prosopopée. Sans l'apostrophe, le dialogue n'existerait pas, la prosopopée non plus. Les traits attribués aux collines sont des caractéristiques humaines. Les deux interlocuteurs n'auraient pas eu une voix sans la mise en scène et la mise en apostrophe. Selon Ricalens-Pourchot (2016 [2011] : 105), la personnification est une « Figure qui consiste à attribuer à une chose abstraite ou concrète et inanimée les traits, les propriétés d'un être vivant réel, personne ou animal ».

Dans le recueil *Les Châtiments* et plus précisément dans le poème intitulé « Confrontations », la prosopopée se rend encore plus explicite :

Ô cadavres, parlez ! quels sont vos assassins ?
Quelles mains ont plongé ces stylets dans vos seins ?
Toi d'abord, que je vois dans cette ombre apparaître,
Ton nom ? – Religion. – Ton meurtrier ? – Le prêtre.
– Vous, vos noms ? – Probité, pudeur, raison, vertu.
– Et qui vous égorgera ? – L'église. – Toi, qu'es-tu ?
– Je suis la foi publique. – Et qui t'a poignardée ?
– Le serment. – Toi qui dors de ton sang inondée ?
– Mon nom était justice. – Et quel est ton bourreau ?
– Le juge. – Et toi, géant, sans glaive en ton fourreau
Et dont la boue éteint l'auréole, enflammée ?
– Je m'appelle Austerlitz. – Qui t'a tué ? – L'armée.
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 84)

L'impératif « parlez ! » introduit l'apostrophe qui se renforce des interrogations qui suivent. Hugo adresse les interrogations aux concepts abstraits, la religion, la probité, la pudeur, la vertu, la raison, la foi, la justice et Austerlitz qui est pourtant un nom de lieu. Le poète instaure un dialogue avec tous ces concepts abstraits. L'apostrophe consiste en une prosopopée puisque les concepts répondent à la fin du poème.

Finalement, l'apostrophe qui crée une prosopopée est susceptible de créer nécessairement une métaphore et une image. Il ne s'agit pas d'une admission absolue ; le phénomène se passe fréquemment, comme par exemple l'apostrophe adressée aux villes de Belgrade et de Semlin par le fleuve de Danube dans le poème « Le Danube en colère » (Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 161-165) : « Trêve ! taisez-vous, les deux villes ! / Je m'ennuie aux guerres civiles. / Nous sommes vieux, soyons tranquilles. / [...] Sœurs, à vous cribler de blessures / Espérez-vous un grand renom ? » En effet, le

schéma apostrophe-prosopopée attribue au poème un effet unique qui dépasse les limites de la simple personnification ou de la simple figure macrostructurale ; cette apostrophe crée un résultat de multiniveaux qui contribue davantage à la poéticité. L’apostrophe qui crée une prosopopée est susceptible de contribuer à la vivacité du poème, à la dramatisation de la mise en scène, à l’argumentation renforcée et à la production des allégories poétiques.

4.2.3 L’allusion

L’allusion fait partie des figures macrostructurales. Selon Molinié (1992 : 44) elle « consiste en ce que, dans un segment de discours s’étendant en général sur plusieurs phrases, un terme a un sens à l’égard d’un autre terme de la phrase, et un sens différent par rapport à la situation ou à l’univers de culture ». Selon Ricalens-Pourchot (2016 [2011] : 116) il n’y a que la syllepse à la place de l’allusion, mais la syllepse « repose sur la polysémie des mots », tandis que l’allusion s’étend à des niveaux beaucoup plus complexes que la simple distinction entre sens littéral ou sens figuré. L’apostrophe qui crée une allusion s’avère un outil préféré pour le poète romantique. Tous les poètes du corpus emploient l’allusion. L’allusion peut être créée même inconsciemment par le poète, grâce à ses expériences préalables, voire son vécu ou ses aspirations.

Par exemple, dans le poème intitulé « À ceux qui dorment », Hugo utilise l’apostrophe et la périphrase pour faire une allusion à la Révolution française :

Réveillez-vous, assez de honte !
Bravez boulets et biscayens.
Il est temps qu'enfin le flot monte.
Assez de honte, citoyens !
Troussez les manches de la blouse.
Les hommes de quatre-vingt-douze
Affrontaient vingt rois combattants.
Brisez vos fers, forcez vos geôles !
Quoi ! vous avez peur de ces drôles !
Vos pères bravaient les titans !

Levez-vous ! foudroyez et la horde et le maître !
Vous avez Dieu pour vous et contre vous le prêtre

Dieu seul est souverain.
Devant lui nul n'est fort et tous sont périssables.
Il chasse comme un chien le grand tigre des sables
Et le dragon marin ;
Rien qu'en soufflant dessus, comme un oiseau d'un arbre,
Il peut faire envoler de leur temple de marbre
Les idoles d'airain.

Vous n'êtes pas armés ? qu'importe !
Prends ta fourche, prends ton marteau !
Arrache le gond de ta porte,
Emplis de pierres ton manteau !
Et poussez le cri d'espérance !
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 268)

Hugo emploie l'apostrophe pour faire révolter le peuple contre l'Empire et pour renforcer la nécessité immédiate d'une telle action ; pour cette raison il fait allusion au peuple qui a contribué à la Révolution française. Dans le même recueil aussi, dans le poème intitulé « Nox », Hugo s'adresse à Louis-Napoléon :

C'est la date choisie au fond de ta pensée,
Prince ! Il faut en finir. – Cette nuit est glacée,
Viens, lève-toi ! Flairant dans l'ombre les escrocs,
La dogue Liberté gronde et montre ses crocs ;
Quoique mis par Carlier à la chaîne, il aboie ;
N'attends pas plus longtemps ! C'est l'heure de la proie.
Vois, décembre épaissit son brouillard le plus noir.
Comme un baron voleur qui sort de son manoir,
Surprends, brusque assaillant, l'ennemi que tu cernes.
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 29)

L'interjection « brusque assaillant » fait appel à l'origine corse de Bonaparte. De même, l'adresse implicite de Hugo à Louis-Napoléon dans le poème « L'expiation » génère une allusion (Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 29) : « Ô noirs événements, vous fuyez dans la nuit ! / L'empereur mort tomba sur l'empire détruit ». Encore une fois, l'apostrophe et l'allusion renforcent l'immédiateté. Chez Hugo, l'allusion sert comme paradigme pour les générations futures.

Les allusions musséliennes ne concernent pas tellement les événements du passé mais plutôt les aventures amoureuses avec des femmes trompeuses. Dans le poème intitulé « Octave », Musset s'adresse à une femme trompeuse :

Hélas ! c'en est fait, Mariette,
Maintenant te voilà solitaire et muette.
Tu te mires dans l'eau ; sur ce corps si vanté
Tes yeux cherchent en vain ta fatale beauté.

Va courir maintenant sur les places publiques.
Tire par les manteaux tes amants magnifiques.
Ceux qui, l'hiver dernier, t'ont bâti ton palais,
T'enverront demander ton nom par leurs valets.
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 115)

En créant l'apostrophe adressée à la femme trompeuse, Musset fait allusion à l'archétype biblique de Maria de Magdala ou Marie-Madeleine. En effet, il s'agit d'un symbole de la ruse féminine et des stéréotypes qui l'accompagnent. Dans le poème « Namouna », en s'adressant à Manon, Musset crée un autre archétype :

LIX

Manon ! sphinx étonnant ! véritable sirène,
Cœur trois fois féminin, Cléopâtre en paniers !
Quoi qu'on dise ou qu'on fasse, et bien qu'à Sainte-Hélène
On ait trouvé ton livre écrit pour des portiers,
Tu n'es pas moins vraie infâme, et Cléomène
N'est pas digne, à mon sens, de te baiser les pieds.

LX

Tu m'amuses autant que Tiberge m'ennuie.
Comme je crois en toi ! que je t'aime et te hais !
Quelle perversité ! quelle ardeur inouïe
Pour l'or et le plaisir ! Comme toute la vie
Est dans tes moindres mots ! Ah ! folle que tu es,
Comme je t'aimerais bien, si tu vivais !
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 173)

L'apostrophe adressée à Manon est une allusion de l'archétype de Vénus, de la féminité éternelle et absolue. Les occurrences utilisées « sphinx étonnant » et « véritable sirène » contribuent à l'allusion archétypale ainsi qu'à l'aspect mystérieux de la femme. Dans la mythologie grecque, la Sphynx représentait le mystère et l'énigme, et les Sirènes parfois la séduction et la malveillance. L'allusion à la beauté accompagnée du mystère constitue elle-même une allusion à l'image que Musset avait pour George Sand. Musset continue les apostrophes-allusions dans le poème « Adieu à Suzon » où il s'adresse à Diane :

Comme après la douleur, comme après la tempête,
L'homme supplie encore et regarde le ciel,
Le voyageur, levant la tête,
Vit les Alpes debout dans leur calme éternel,

Et, devant lui, le sommet du mont Rose,
Où la neige et l'azur se disputaient gaiement ;
Si parmi nous tu descends un moment,
C'est là, blanche Diane, où ton beau pied se pose.

(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 432)

L'apostrophe est adressée à une femme dont l'allure est tout à fait différente de celle de Vénus. Cette fois-ci, Musset fait allusion à l'archétype de la femme innocente mais dynamique et audacieuse. Encore une fois, Musset fait allusion au caractère indépendant de George Sand.

Par conséquent, les allusions créées par les apostrophes ne doivent pas se passer pour des symboles, même si leur nature se rapproche. Nous pouvons synthétiser trois catégories des apostrophes-allusions. D'abord, ce sont les apostrophes qui font allusion à des événements sociaux ou politiques du passé. Dans ce cas, le côté du poète romantique guide du peuple est à l'origine des apostrophes-allusions. Ensuite, il y a des apostrophes qui s'adressent à des conceptions figées, voire des archétypes des mythes ou des légendes, ou des aspects figés des personnages symboles. Dans cette catégorie nous plaçons aussi les apostrophes adressées à des *topoi*. Finalement, ce sont les apostrophes qui font allusion aux personnes réelles de la vie du poète. Ce n'est pas toujours facile de repérer une telle allusion ; il faut un savoir profond sur la vie et le vécu du poète ainsi qu'une analyse psychologique et psychocritique. Le but du poète romantique qui crée une apostrophe-allusion est plutôt de produire un effet d'immédiateté ou de donner un conseil ou de cacher des significations pour contribuer à la poéticité.

4.2.4 L'allégorie et l'ironie

De la même façon que l'apostrophe-allusion se glisse vers la représentation symbolique, l'allégorie le peut aussi. Plus précisément, selon plusieurs spécialistes l'allégorie est considérée comme un prédécesseur du symbolisme. Selon Molinié l'allégorie est une figure complexe et composée.

Une allégorie est une figure macrostructurale de type complexe. On dit traditionnellement qu'elle consiste en une suite des métaphores continuées, dont le comparant désigne des êtres animés. Cette approche [...] évacue le fait que tout discours allégorique peut être lu non allégoriquement, tout en restant tout à fait acceptable et cohérent, ce qui est impossible en cas de réduction de la figure à une stricte détermination microstructurale.

(Molinié, 1992 : 42)

Pour Ricalens-Pourchot l'allégorie est un discours métaphorique

L'allégorie suppose, au départ, une métaphore (transfert de sens par substitution analogique) représentant une notion abstraite et générale sous la forme, le plus souvent, d'un être animé et subtilement une métonymie (l'image est en relation d'appartenance ou de contiguïté avec son référent).

(Ricalens-Pourchot, 2016 [2011] : 18)

Les apostrophes-allégories apparaissent souvent dans des cas où le degré de l'ambiguïté est élevé ou dans des cas où l'entité en apostrophe est une personne ou un animal. Les cas des apostrophes qui créent une allégorie sont rares dans les textes du corpus.

Nous allons citer un exemple tiré du poème « La Semaine Sainte à la Roche-Guyon » de Lamartine ; nous y repérons une apostrophe ambiguë adressée au lecteur :

Ici viennent mourir les derniers bruits du monde
Nautoniers sans étoile, abordez ! c'est le port :
Ici l'âme se plonge en une paix profonde,
Et cette paix n'est pas la mort.

[...]

Comme un homme éveillé longtemps avant l'aurore
Jeunes, nous avons fui dans cet heureux séjour,
Notre rêve est fini, le vôtre dure encore ;
Eveillez-vous ! voilà le jour.
Cœurs tendres, approchez ! Ici l'on aime encore ;
Mais l'amour, épuré, s'allume sur l'autel.
Tout ce qu'il a d'humain, à ce feu s'évapore ;
Tout ce qui reste est immortel !

(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 103-104)

Lamartine emploie l'occurrence « nautoniers » pour s'adresser au lecteur. L'apostrophe est en même temps une métaphore et une allégorie des hommes, voire des fidèles. Les occurrences se succèdent : « nautoniers », « Jeunes », « Cœurs tendres », « Favoris du Seigneur ». L'allégorie des nautoniers « jeunes » et « cœurs tendres » oppose l'innocence à la spiritualité. Enfin, les jeunes nautoniers deviennent les favoris du Seigneur.

À l'encontre de l'allégorie, l'ironie est beaucoup plus fréquente dans les apostrophes de notre corpus. La définition que Molinié (1992 : 180) attribue à l'ironie est qu'elle consiste en une figure macrostructurale « qui joue sur la caractérisation intensive de l'énoncé : comme chacun sait on dit le contraire de ce que l'on veut faire entendre ». De plus, l'ironie peut s'étendre à plusieurs vers. Par exemple, dans le

poème intitulé « Fable ou Histoire », nous observons une longue apostrophe qui crée plusieurs images et métaphores :

Troupeau que la peur mène paître
Entre le sacristain et le garde champêtre,
Vous qui, pleins de terreur, voyez pour manger,
Pour manger vos maisons, vos bois, votre verger,
Vos meules de luzerne et vos pommes à cidre,
S'ouvrir tous les matins les mâchoires d'une hydre ;
Braves gens, qui croyez en vos foins, et mettez
De la religion dans vos propriétés ;
Âmes que l'argent touche et que l'or fait dévotes ;
Maires narquois, traînant vos paysans aux votes ;
Marguilliers aux regards vitreux ; curés camus
Hurlant à vos lutrins : *Daemonem laudamus* ;
Sots, qui vous courroucez comme flambe une bûche ;
Marchands dont la balance incorrecte trébuche ;
Vieux bonshommes crochus, hiboux hommes d'état,
Qui déclarez, devant la fraude et l'attentat,
La tribune fatale et la presse funeste ;
Fats, qui, tout effrayés de l'esprit, cette peste,
Criez, quoique à l'abri de la contagion ;
Voltairiens, viveurs, fervente légion,
Saints gaillards, qui jetez dans la même gamelle
Dieu, l'orgie et la messe, et prenez pêle-mêle
La défense du ciel et la taille à Goton ;
Bons dos, qui vous courbez, adorant le bâton ;
Contemplateurs béats des gibets de l'Autriche ;
Gens de bourse effarés, qui trichez et qu'on triche ;
Invalides, lions transformés en toutous ;
Niais, pour qui cet homme est un sauveur ; vous tous
Qui vous ébahissez, bestiaux de Panurge,
Aux miracles que fait Cartouche thaumaturge ;
Noircisseurs de papier timbré, planteurs de choux,
Est-ce que vous croyez que la France, c'est vous,
Que vous êtes le peuple, et que jamais vous eûtes
Le droit de nous donner un maître, ô tas de brutes ?
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 126-127)

Il s'agit d'une apostrophe parmi les plus longues des apostrophes des poèmes de notre corpus. La partie qui nous intéresse est plutôt celle contenant les derniers vers de l'extrait précité. Hugo crée une ironie à travers l'apostrophe. L'interrogation incluse dans le dernier vers incarne une question rhétorique. En même temps, elle introduit une insulte avec l'occurrence « ô tas de brutes ».

Dans le poème « Namouna », Musset s'adresse au lecteur d'une façon brut et original :

XX

Cette vie est à tous, et celle que je mène,
Quand le diable y serait, est une vie humaine.
« Alors, me dira-t-on, c'est vous que vous peignez,
Vous êtes le héros, vous vous mettez en scène. »
– Pas du tout, – cher lecteur, – je prends à l'un le nez,
– À l'autre, le talon, – à l'autre, – devinez.

XXI

« En ce cas vous créez un monstre, une chimère,
Vous faites un enfant qui n'aura point de père. »
– Point de père, grand Dieu ! quand, comme Trissotin,
J'en suis chez mon libraire accouché ce matin !
D'ailleurs *is pater est quem nuptiae* ... j'espère
Que vous m'épargnerez de vous parler latin.

[...]

XXIV

Si d'un coup de pinceau je vous avais bâti
Quelque ville *aux toits bleus*, quelque *blanche* mosquée,
Quelque tirade en vers, d'or et d'argent plaquée,
Quelque description de minarets flanquée,
Avec l'horizon *rouge* et le ciel assorti,
M'auriez-vous répondu : « Vous en avez menti » ?

XXV

Je vous dis tout cela, lecteur, pour qu'en échange
Vous me fassiez aussi quelque concession.
J'ai peur que mon héros ne vous paraisse étrange ;
Car l'étrange à vrai dire, était sa passion.
« Mais, madame, après tout, je ne suis pas un ange. »
Et qui l'est ici-bas ? – Tartuffe a bien raison.
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 162-163)

Le dialogue que Musset établit avec son lecteur se fonde sur la base d'une hypothèse. L'allocutaire peut être un homme ou une femme. Musset répond au nom du lecteur. En réalité, le poète veut exprimer ses réflexions sur la poésie et l'inspiration poétique à travers l'ironie qui touche même les limites de la parodie pour ses contemporains. Musset s'avère le paria du romantisme surtout avec son humeur sarcastique et ses vers ironiques. Un autre exemple de l'apostrophe adressée à ses contemporains est celle repérée dans le poème « Les secrètes pensées de Rafael, gentilhomme français » :

Ô vous, race des dieux, phalange incorruptible,
Électeurs brevetés des morts et des vivants ;
Porte-clefs éternels du mont inaccessible,
Guindés, guédés, bridés, confortables pédants,
Pharmaciens du bon goût, distillateurs sublimes,
Seuls vraiment immortels, et seuls autorisés ;
Qui, d'un bras dédaigneux, sur vos seins magnanimes
Secouant le tabac de vos jabots usés,
Avez toussé, – soufflé, – passé sur vos lunettes

Un parement brossé pour les rendre plus nettes,
Et, d'une main soigneuse ouvrant l'in-octavo,
Sans partialité, sans malveillance aucune,
Sans vouloir faire cas ni des ha ! ni des ho !
Avez lu posément – la Ballade à la Lune !!!
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 117)

Devant la facilité des autres poètes, de ses contemporains, Musset s'avère ironique en son adresse. En cela réside le fait que le caractère du paria est un trait qui accompagnera le poète dans tout le recueil. Musset devient souvent assez précis en ce qui concerne l'adresse de l'ironie, comme c'est le cas de l'apostrophe suivante :

Et vous, libres penseurs, dont le sobre dîner
Est un conseil d'État, – immortels journalistes !
Vous qui voyez encor, sur vos antiques listes,
Errer de loin en loin le nom d'un abonné !
Savez-vous le *Pater*, et les péchés des autres
Ont-ils grâce à vos yeux, quand vous comptez les vôtres ?
– Ô vieux sir John Falstaff ! quel rire eût soulevé
Ton large et joyeux corps, gonflé de vin d'Espagne,
En voyant ces buveurs, troublés par le Champagne,
Pour tuer une mouche apporter un pavé !

Salut, jeunes champions d'une cause un peu vieille,
Classiques bien rasés, à la face vermeille,
Romantiques barbus, aux visages blêmis !
Vous qui des Grecs défunts balayez le rivage,
Ou d'un poignard sanglant fouillez le moyen âge,
Salut ! – J'ai combattu dans vos camps ennemis.
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 118)

Musset s'adresse à John Falstaff, personnage du théâtre romantique shakespearien. Les occurrences « jeunes champions d'une cause un peu vieille » et « barbus, aux visages blêmis » présentent un ton ironique. L'apostrophe se mêle à l'ironie et à l'allusion.

Pour conclure, l'apostrophe qui crée des allégories ou des ironies s'inscrit dans le cadre des figures macrostructurales. Les allégories dans les apostrophes romantiques sont rares, tandis que le ton ironique se rencontre assez fréquemment et surtout dans les poèmes du recueil des *Premières Poésies* de Musset. En ce qui concerne l'ironie, elle consiste en une figure assez complexe dont le caractère polyvalent la rend encore plus difficile à discerner. Pourtant, elle s'avère facilement détectable si l'on tient compte des conventions sous-entendues. Le lecteur ou le chercheur doit avoir une connaissance préalable des différentes références du texte

poétique. Lorsqu'une apostrophe est adressée aux hommes politiques, la connaissance préalable du climat politique et des événements sociaux aident au repérage du ton ironique. Lorsqu'une apostrophe est adressée à d'autres poètes, comme les apostrophes satiriques de Musset adressée à ses contemporains, la combinaison de l'interpellation avec la raillerie ou le sarcasme contribuent au ton ironique.

4.2.5 L'antithèse

La structure de l'antithèse consiste par définition en une de plus fortes des figures macrostructurales. Les antithèses, qui par ailleurs abondent dans la poésie romantique, sont souvent accompagnées des antithèses.

La force de l'antithèse réside dans l'expression de contrastes à l'état pur et dans la forme symétrique qui les met en valeur. Les termes antithétiques appartiennent à la même catégorie grammaticale (= verbe ou nom, ou adjectif...) et n'ont pas le plus souvent la même fonction grammaticale (sujet, complément, attribut...).

(Ricalens-Pourchot, 2016 [2011] : 33)

Plusieurs apostrophes sont accompagnées des antithèses s'inscrivant au niveau thématique, discursif ou syntaxique. Selon Molinié,

[l]'antithèse est une figure macrostructurale. Elle consiste en l'expression d'une opposition conceptuelle forte dans un discours, opposition demeurant même si les termes qui l'expriment en étaient changés, le sens global résidant aussi plus entre les pôles de la contradiction que dans la valeur de chacun des deux – tous traits caractérisant parfaitement une figure de type macrostructural.

(Molinié, 1992 : 57)

Nous allons analyser les différents types d'antithèse parus dans les apostrophes des poèmes romantiques du corpus.

Dans le poème « L'Enfant », Hugo s'adresse à un enfant grec dont l'identité exacte n'est pas connue. Certes, il s'agit d'un symbole qui inclut tous les enfants grecs et tout le peuple grec. Hugo transforme l'enfant grec en un symbole d'espoir et de liberté :

Ah ! pauvre enfant, pieds nus sur les rocs anguleux !
[...]
Que veux-tu ? Bel enfant, que te faut-il donner
Pour rattacher gaîment et gaîment ramener
En boucles sur ta blanche épaule

Ces cheveux, qui du fer n'ont pas subi l'affront,
Et qui pleurent épars autour de ton beau front,
Comme les feuilles sur le saule ?

Qui pourrait dissiper tes chagrins nébuleux ?
Est-ce d'avoir ce lus, bleu comme tes yeux bleus,
[...]

Veux-tu, pour me sourire, un bel oiseau des bois,
Qui chante avec un chant plus doux que le hautbois,
Plus éclatant que les cymbales ?
Que veux-tu ? fleur, beau fruit, ou l'oiseau merveilleux ?
– Ami, dit l'enfant grec, dit l'enfant aux yeux bleus,
Je veux de la poudre et des balles.
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 102)

La structure de l'apostrophe s'appuie sur le schéma adresse-interrogation-réponse. Hugo crée deux strophes avec la structure adresse-interrogation et ce n'est qu'à la dernière strophe que la réplique de l'enfant apparaît. L'apostrophe est aussi descriptive de la situation à laquelle se trouve l'enfant grec. Hugo établit ainsi une antithèse entre la situation de l'enfant et le soulagement pour le conforter. Il s'agit plutôt d'une antithèse au niveau thématique.

Dans le poème « Joyeuse vie », Hugo emploie une antithèse au niveau syntaxique pour marquer une opposition au niveau social :

Bien ! pillards, intrigants, fourbes, crétiens, puissances !
Attalez-vous en hâte autour des jouissances !
Accourez ! place à vous !
Maîtres, buvez, mangez, car la vie est rapide.
Tout ce peuple conquis, tout ce peuple stupide,
Tout ce peuple est à vous !

Vendez l'état ! coupez les bois ! coupez les bourses !
Videz les réservoirs et tarissez les sources !
Les temps sont arrivés.
Prenez le dernier sou ! prenez, gais et faciles,
Aux travailleurs des champs, aux travailleurs des villes !
Prenez, riez, vivez !
[...]

Jamais de feu ; la pluie inonde la lucarne ;
L'œil en ces souterrains où le malheur s'acharne
Sur vous, ô travailleurs,
Près du rouet qui tourne et du fil qu'on dévide,
Voit des larves errer dans la lueur livide
Du soupirail en pleurs.
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 142-143)

L'apostrophe adressée aux hommes d'État se transpose en une apostrophe adressée aux travailleurs, voire au peuple. Au niveau grammatical, Hugo choisit d'employer une personne différente. Il emploie la deuxième personne du singulier pour s'adresser au peuple et la deuxième personne du pluriel pour s'adresser aux hommes d'État. De cette façon, il souligne sa place à part entière : il se trouve à une certaine distance par rapport aux hommes d'État, tandis que le singulier établit une relation d'intimité avec le peuple. Le poète romantique accompagne ainsi le peuple dans les grandes luttes sociales. De cette façon, il fait aussi allusion aux différences des classes sociales telles qu'elles ont été créées à la suite de la Révolution française.

De même dans le poème « Les Révolutions », Lamartine attribue une dimension politique à sa parole poétique :

Marchez ! l'humanité ne vit pas d'une idée !
Elle éteint chaque soir celle qui l'a guidée,
Elle en allume une autre à l'immortel flambeau :
[...]
Robes, toges, turbans, tunique, pourpre, bure,
Sceptres, glaives, faisceaux, haches, houlette, armure,
Symboles vermoulus fondent sous votre main,
Tour à tour au plus fort, au plus fourbe, au plus digne,
Et vous vous demandez vainement sous quel signe
Monte ou baisse le genre humain.

Sous le vôtre, ô chrétiens ! L'homme en qui Dieu travaille
Change éternellement de formes et de taille :
(Lamartine, *Recueils poétiques*, 1954 [1839] : 217)

Lamartine introduit une liste d'éléments ecclésiastiques « Robes, toges, turbans, tunique, pourpre, bure, / sceptres, glaives, faisceaux, haches, houlette, armure, ». Ensuite, il s'adresse aux « chrétiens ». De cette façon, il crée une antithèse entre les vers narratifs et les vers d'adresse ; il s'agit d'une antithèse au niveau discursif. Au niveau thématique, l'antithèse entre le passé et l'avenir complète le schéma antinomique du poème. Les antithèses consistent en un effort du poète à argumenter et convaincre son lecteur, le « chrétien » à croire en son avenir et en ses propres possibilités.

Plusieurs apostrophes mettent en valeur une antithèse au niveau lexical ou plutôt sémantique.

L'analyse du discours n'a pas de problématique propre de l'antithèse, notion héritée de la rhétorique et qui est passée dans la langue commune, avec le flou inévitable que cela

entraîne. L'antithèse prototypique met en contraste deux termes opposés placés sur un même axe sémantique et disposés dans des constructions parallèles [...].
(Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 50)

Par exemple, dans le poème « La Mort du Loup » Vigny s'adresse à un loup et ensuite, le loup s'adresse au poète. En effet, il s'agit d'un dialogue entre l'homme et les animaux, l'homme et la nature :

Hélas ! ai-je pensé, malgré ce grand nom d'Hommes,
Que j'ai honte de nous, débiles que nous sommes !
Comment on doit quitter la vie et tous ses maux,
C'est vous qui le savez, sublimes animaux !
A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse
Seul le silence est grand ; tout le reste est faiblesse.
– Ah ! je t'ai bien compris, sauvage voyageur,
Et ton dernier regard m'est allé jusqu'au cœur !
Il disait : » Si tu peux, fais que ton âme arrive,
A force de rester studieuse et pensive,
Jusqu'à ce haut degré de stoïque fierté
Où, naissant dans les bois, j'ai tout d'abord monté.
Gémir, pleurer, prier est également lâche.
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
Dans la voie où le Sort a voulu t'appeler,
Puis après, comme moi, souffre et meurs sans parler. »
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 185)

L'apostrophe met en place une antithèse entre l'homme et l'animal. L'animale rappelle les faiblesses de l'homme. Les occurrences choisies pour les entités en apostrophe « sublimes animaux » et « sauvage voyageur » établissent l'antithèse qui a pour but l'exposition de l'état de l'homme auprès d'un animale. En effet, Vigny fait allusion aux idées des Lumières sur la nature et son opposition au progrès de la civilisation humaine ; pour les philosophes des Lumières, la nature était tantôt un état, tantôt un devoir (Ehrard, 2014 [1963] : 580).

Figure parmi les plus fortes et les plus fréquentes de la poésie romantique, l'antithèse peut s'exprimer à plusieurs niveaux. Suite à l'étude détaillée des poèmes du corpus nous avons constaté que plusieurs apostrophes créent une antithèse et que plusieurs apostrophes s'expriment à travers les apostrophes. De plus, nous avons remarqué que souvent les apostrophes-antithèses concernent une thématique sociale ou le sujet de l'opposition entre l'homme et l'état ou l'homme et la nature. En effet, au sein des apostrophes poétiques se créent des antithèses qui concernent le niveau thématique. Plusieurs apostrophes-antithèses se développent au niveau discursif et

opposent le locuteur à l'allocutaire, ce qui consiste de toute façon en une opposition a priori. Il y a aussi des apostrophes-antithèses au niveau syntaxique et enfin au niveau lexical. Les apostrophes-antithèses développées au niveau lexical concernent les occurrences choisies pour l'entité en apostrophe de sorte qu'elles mettent en place une antithèse.

4.2 Les figures microstructurales ou tropes

Si l'apostrophe s'inscrit dans le cadre des figures macrostructurales, les figures microstructurales ou tropes en revanche tombent dans le cadre d'un microcosmos langagier d'aspects interdépendants. En ce qui concerne le cas des interpellations, l'apostrophe crée ou accompagne des tropes. La liste de tropes s'avère longue ; en ce qui concerne la poésie romantique et plus précisément les apostrophes, les tropes les plus fréquentes sont la métaphore, la métonymie, la synecdoque, la périphrase, l'antithèse et l'anaphore. Nous constatons une référence parmi les plus anciennes concernant les tropes dans l'œuvre *Des tropes ou des différents sens* de Dumarsais (Dumarsais, 1988 [1730] : 69) qui définit que les tropes sont « des figures par lesquelles on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot ». La distinction ultérieure entre le sens figuré et le sens littéral fait allusion à cette définition de Dumarsais. Selon Molinié (1992 : 218)

[l]es figures microstructurales, dans leur détermination forte, se signalent d'emblée à l'interprétation pour que le discours ait un sens acceptable ; elles dépendent précisément du matériel langagier mis en jeu dans un segment déterminé. Elles servent quelques fois de matériaux constituant partiellement des figures macrostructurales, de même qu'elles sont mêlées entre elles.

Selon Ricalens-Pourchot (2016 [2011] : 122)

[t]rope est un mot générique exprimant tout transfert ou modification de sens d'un mot ou d'une expression. Il y a autant de tropes qu'il y a des manières différentes de détourner la signification première d'un mot, et ils sont à la base des catachrèses de toutes les formes de métaphores et de métonymies.

Un autre trait des tropes est qu'elles sont mêlées les unes aux autres. Par conséquent, dans la poésie romantique nous rencontrons souvent des apostrophes qui consistent

par exemple en une métaphore, une métonymie et une périphrase à la fois, ce qui enrichit la construction et renforce la poéticité.

4.2.1 La synecdoque, la métonymie et la métaphore

Selon plusieurs spécialistes la synecdoque est considérée comme un autre aspect de la métonymie et vice-versa ou, au moins, une sous-catégorie de la métonymie. Selon d'autres spécialistes, la métonymie englobe la synecdoque. Les trois figures microstructurales, la métonymie, la métaphore et la synecdoque s'entremêlent et parfois elles se superposent, surtout dans le cas des apostrophes poétiques. Certainement, la synecdoque et la métonymie se rapprochent le plus, tandis que la métaphore se focalise sur la notion de la contiguïté entre deux entités ou deux notions ayant des points communs. Leur relation avec l'apostrophe est étroitement liée de sorte que l'effet d'affinité soit renforcé davantage. L'apostrophe poétique est susceptible de créer par définition une métaphore puisqu'elle ne consiste pas à une adresse réelle demandant une réponse. De plus, le poète romantique peut combiner l'apostrophe avec la métonymie et la synecdoque. Initialement, nous allons présenter des exemples des métaphores et ensuite, nous allons illustrer nos remarques théoriques sur la synecdoque et la métonymie avec des exemples du corpus.

La métaphore est considérée par les spécialistes comme la plus importante des figures de rhétorique. En effet, la fréquence par laquelle on rencontre des métaphores dans les poèmes romantiques, encore plus dans les apostrophes, témoigne l'importance considérable de cette figure. La métaphore englobe des transferts sémantiques entre deux ou plusieurs entités qui présentent des traits communs. Dans le cadre d'une apostrophe, les notions se mêlent encore plus. Par exemple, dans le poème de Lamartine « La Semaine Sainte à la Roche-Guyon », nous remarquons une apostrophe assez ambiguë :

Ici viennent mourir les derniers bruits du monde
Nautoniers sans étoile, abordez ! c'est le port :
Ici l'âme se plonge en une paix profonde,
Et cette paix n'est pas la mort.

[...]
Comme un homme éveillé longtemps avant l'aurore
Jeunes, nous avons fui dans cet heureux séjour,
Notre rêve est fini, le vôtre dure encore ;
Eveillez-vous ! voilà le jour.
Cœurs tendres, approchez ! Ici l'on aime encore ;
Mais l'amour, épuré, s'allume sur l'autel.
Tout ce qu'il a d'humain, à ce feu s'évapore ;
Tout ce qui reste est immortel !
(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 103-104)

L'apostrophe adressée aux « nautoniers » est en réalité une métaphore et une allégorie. Lamartine s'adresse aux hommes, voire à l'humanité et par conséquent au lecteur. Les nautoniers représentent les fidèles qui sont « jeunes » et « cœurs tendres ». L'apostrophe s'accompagne des impératifs « abordez ! », « approchez ! », « éveillez-vous » qui créent une invitation et un conseil du poète-guide.

La notion de l'apostrophe adressé au lecteur qui représente l'humanité est présente aussi dans le poème « Sur la Naissance du Comte de Paris » :

De tant de jours de deuil, de crainte et d'espérance,
De tant d'efforts perdus, de tant de maux soufferts,
En es-tu lasse enfin, pauvre terre de France,
Et de tes vieux enfants l'éternelle inconstance
Laissera-t-elle un jour le calme à l'univers ?
[...]
Ce n'est qu'un fils de plus que le ciel t'a donné,
France, ouvre-lui tes bras sans peur, sans flatterie ;
Soulève doucement ta mamelle meurtrie,
Et verse en souriant, vieille mère patrie,
Une goutte de lait à l'enfant nouveau-né.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 308-312)

Musset s'adresse à la France avec les occurrences « pauvre terre de France » et « vieille mère patrie ». Il présente la France comme une mère dont le peuple est ses enfants. Cette présentation est une métaphore par excellence. Selon Molinié (1992 : 213) « [La métaphore] est le plus important de tous les tropes, et l'une des plus considérables de toutes les figures, aussi bien dans l'histoire que dans la pratique actuelle, [...] ».

« Considérée comme la figure du discours la plus importante, la métaphore a d'abord désigné divers transferts de dénomination dans la Poétique d'Aristote, avant de définir les seuls transferts par analogie » (Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 375).

Dans le poème « Les Vœux stériles », Musset s'adresse aux concepts abstraits, à la médiocrité et à la vieillesse :

Ô médiocrité, celui qui pour tout bien
T'apporte à ce tripot dégoûtant de la vie,
Est bien poltron au jeu, s'il ne dit : Tout ou rien.
[...]
Ô vieillesse ! à quoi donc sert ton expérience ?
Que te sert, spectre vain, de te courber d'avance
Vers le commun tombeau des hommes, si la mort
Se tait en y rentrant, lorsque la vie en sort ?
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 109-110)

Les apostrophes adressées à la médiocrité et à la vieillesse créent une métaphore ou plutôt l'apostrophe même est l'outil utilisé pour créer la métaphore. L'adresse aux concepts abstraits est le transfert de dénominations par analogie ; le fait de s'adresser aux concepts abstraits crée un interlocuteur pas présent, pas réel mais qui possède par analogie tous les traits d'un interlocuteur réel.

La même idée de l'apostrophe qui s'identifie à la métaphore et vice-versa se présente dans le poème « Mardoche » de Musset :

Ô bois silencieux ! ô lacs ! – Ô murs gardés !
Balcons quittés si tard ! si vite escaladés !
Masques, qui ne laissez entrevoir d'une femme
Que deux trous sous le front, qui lui vont jusqu'à l'âme !
Ô capuchons discrets ! – Ô manteaux de satin,
Que presse sur la taille une amoureuse main !
Amour, mystérieux amour, douce misère !
Et toi, lampe d'argent, pâle et fraîche lumière
Qui fait les douces nuits plus blanches que le lait !
– Soutenez mon haleine en ce divin couplet !
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 95)

Musset y apostrophe les éléments de la nature en leur attribuant des qualités uniques. L'apostrophe agit comme un outil de comparaison qui entraîne la métaphore ; la métaphore présente les éléments de la nature qui s'opposent aux éléments de la vie quotidienne, les masques, les murs, les capuchons. Ainsi, l'apostrophe-métaphore comprend-elle une antithèse.

En outre, selon Ricalens-Pourchot (2016 [2011] : 86) « [La métaphore] consiste en un rapprochement de deux réalités distinctes. Il s'agit du remplacement du mot « normal » par un autre mot appartenant à un champ sémantique (= ensemble structuré de sens) différent mais tous deux présentant des similitudes ». Ainsi, quand Hugo

s'adresse au vent dans le poème « Pleurs dans la Nuit », il remplace l'adresse à l'esprit à celle au vent :

Qu'est-ce que tu feras de tant d'herbes fauchées,
O vent ? que feras-tu des pailles desséchées
Et de l'arbre abattu ?
Que feras-tu de ceux qui s'en vont avant l'heure,
Et de celui qui rit et de celui qui pleure,
O vent, qu'en feras-tu ?
[...]
Ô vent, que feras-tu de ces tourbillons d'êtres,
Hommes, femmes, vieillards, enfants, esclaves, maîtres,
Souffrant, priant, aimant,
Doutant, peut-être cendre et peut-être semence,
Qui roulent, frémissants et pâles, vers l'immense
Évanouissement!

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 746-747)

En effet, le poème de Hugo est une discussion sur la vie après la mort et sur la métaphysique. Dans l'extrait précité, Hugo oppose la réalité surnaturelle à la réalité matérielle. L'apostrophe adressée au vent crée une hyper-métaphore ou méta-métaphore ; l'adresse au vent englobe l'adresse à la nature elle-même.

Plusieurs métaphores s'entremêlent avec la synecdoque comme dans le cas de l'apostrophe adressée à Espérance dans le poème « Chanson » de Musset :

Lorsque la coquette Espérance
Nous pousse le coude en passant,
Puis à tire-d'aile s'élance,
Et se retourne en souriant ;

Où va l'homme ? Où son cœur l'appelle.
L'hirondelle suit le zéphyr,
Et moins légère est l'hirondelle
Que l'homme qui suit son désir.

Ah ! fugitive enchanteresse,
Sais-tu seulement ton chemin ?
Faut-il donc que le vieux Destin
Ait une si jeune maîtresse !

(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 358)

L'apostrophe crée une image métaphorique et une synecdoque à la fois. De cette façon, la combinaison contribue à la poéticité, surtout avec l'occurrence « fugitive enchanteresse » adressée à Espérance. Le cas de la combinaison de l'apostrophe créant une métaphore-synecdoque est un peu rare dans les poèmes romantiques du corpus.

Or, selon Molinié (1992 : 317) « [l]a synecdoque n'est qu'une variété de métonymie (c'est-à-dire une figure microstructurale du type des tropes). Le rapport entre les deux valeurs en jeu [...] est un rapport de contiguïté ou d'englobement sémantiques ». De même, selon Ricalens-Pourchot (2016 [2011] : 120), « [la synecdoque] est une métonymie spécialisée qui consiste à donner à un mot un sens plus large ou plus restreint que son sens habituel et cela par des moyens divers. Il existe en fait un rapport d'inclusion entre le mot et la chose ou la chose et le mot ». Par exemple, dans le poème « Hélène », nous remarquons les apostrophes adressées à la Grèce et au peuple grec :

Hélène se leva : « Lune mélancolique,
« Dit-elle, ô montre-moi les rives de l'Attique !
« Que tes chastes rayons, dorant ses bois anciens,
« L'éclairent à mes yeux sans m'éclairer aux siens !
« Ô Grèce ! je t'aimais comme on aime sa mère !
« Que ce vent conducteur qui rase l'onde amère,
« Emporte mon adieu, que tu n'entendras pas,
« Jusqu'aux lauriers amis de mes plus jeunes pas,
« De mes pas curieux.
[...]
« Se mesurant en chœur, que nos voix cadencées
« Suivent le mouvement des poupes balancées.
« Ô jeunes Grecs ! chantons ; que la nuit et ces bords
« Retentissent émus de nos derniers accords.
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 234-235)

Le personnage central d'Hélène consiste en une jeune grecque qui devient guerrière pendant la guerre des Grecs pour l'indépendance contre les Turcs. Les vers consistent en un dialogue entre Hélène et le chœur qui représente le peuple grec. Les apostrophes mutuelles sont celles établies entre Hélène et le peuple grec s'adressant l'un à l'autre. La Grèce est comparée encore à une mère qui reçoit l'amour de son peuple, l'amour de ses enfants. L'apostrophe adressée à la Grèce est une synecdoque puisque l'occurrence englobe une relation d'inclusion entendant les Grecs.

La notion d'inclusion est valable pour Charaudeau et Maingueneau aussi (2002 : 563) qui, en citant Meyer, soutiennent que « [la synecdoque] définit les transferts de dénomination entre des notions qui s'intègrent l'une dans l'autre : « Un terme désignant ordinairement un objet réfère à un autre objet lié au premier par une relation d'inclusion » (Meyer 1995 : 168). Par exemple, dans le poème de Musset intitulé « Portia » (Musset, [*Premières Poésies* 1852], 1976 : 46) le poète s'adresse à Dieu de

façon implicite : « Solitudes de Dieu ! qui ne vous connaît pas ? / Dômes mystérieux, solennité sacrée, / Quelle âme, en vous voyant, est jamais demeurée / sans doute ou sans terreur ? ». Les occurrences en apostrophe « Solitudes de Dieu » et « Dômes mystérieux » constituent une synecdoque ; Musset sous-entend Dieu.

En ce qui concerne la métonymie, elle « consiste à remplacer le nom d'un objet par le nom d'un autre : l'un est en relation avec l'autre, relation d'appartenance ou de contiguïté » (Ricalens-Pourchot, 2016 [2011] : 90). Par exemple, dans le poème « Amitié de femme » Lamartine s'adresse à l'amitié de la femme (Lamartine, [Recueils poétiques 1839], 1954 : 33) : « Amitié, doux repos de l'âme, / Crépuscule charmant des cœurs, / Pourquoi dans les yeux d'une femme / As-tu de plus tendres langueurs ? ». L'apostrophe y crée une métonymie car le concept de l'amitié est une idée abstraite, donc incapable de répondre, mais la femme pourrait être un interlocuteur réel et répondre. De plus, l'amitié de la femme est un concept qui appartient au concept plus large, celui de la femme. La relation de contiguïté est ainsi accomplie.

La métonymie est un trope qui peut inclure une métaphore aussi. De plus, selon Molinié (1992 : 217)

La métonymie est un trope, c'est-à-dire une figure de type microstructural. On peut considérer que, par rapport à la métaphore, elle constitue l'autre trope majeur. La tradition a répertorié un nombre fixe de métonymies canoniques, selon le sens de la relation entre les termes effectivement occurants dans le discours et l'organisation verbale qu'il faut reconstituer pour interpréter correctement le passage.

Par exemple, dans le poème « Ressouvenir du Lac Léman » Lamartine s'adresse à la patrie (Lamartine, [Recueils poétiques 1839], 1954 : 294) : « Voilà donc ces rochers à qui ton amour crie / Le plus nom de l'homme à la terre : « Ô patrie ! ... » / Ah ! Tu tiens à ce ciel par un double lien : / Qui chérit la nature est deux fois citoyen ! ». En fait, Lamartine s'adresse à la nature et il l'appelle « patrie ». L'apostrophe est une métaphore et une métonymie à la fois car elle crée une association qui renvoie aux sentiments du poète pour la nature.

Dans le poème « La Frégate la sérieuse », un personnage intradiégétique, le capitaine, s'adresse à son navire (Vigny, [Poèmes antiques et modernes 1826], 1973 : 128) : « Voilà toute la famille / Qu'en mon temps il me fallait ; / Ma Frégate était ma fille.

/ Va, lui disais-je. —Elle allait, / S'élançait dans la carrière, / Laissant l'écueil en arrière, / Comme un cheval sa barrière ; ». Certes, le capitaine incarne le poète lui-même qui à l'aide de l'apostrophe crée une métonymie et une personnification en même temps, puisque « [sa] frégate était [sa] fille ». Dans le poème « Éloa » Vigny crée le personnage du Tentateur qui à son tour s'adresse aux larmes des humains (Vigny, [Poèmes antiques et modernes 1826], 1973 : 43) : « Le Tentateur lui-même était presque charmé, / Il avait oublié son art et sa victime, / Et son cœur un moment se reposa du crime. / Il répétait tout bas, et le front dans ses mains : « Si je vous connaissais, ô larmes des humains ! ». L'apostrophe des larmes humaines est une métaphore et une métonymie. La relation triangulaire entre apostrophe, métaphore et métonymie déploie la réflexion profonde et philosophique au milieu de l'environnement poétique. L'apostrophe porte aussi une personnification des larmes des humains.

Effectivement, dans une apostrophe poétique la métaphore, la métonymie et la synecdoque souvent coexistent. Dans plusieurs cas, il est difficile de distinguer les trois. Leur point commun est la relation d'analogie qu'elles établissent entre le tout et la partie, entre l'entité comparante et l'entité comparée, dans le cas de l'apostrophe poétique, entre le locuteur et l'interlocuteur ou entre le sens littéral et le sens figuré de l'entité en apostrophe. Cette conclusion est conforme à la définition de Charaudeau et Maingueneau pour la métonymie :

L'une des principales figures du discours, avec la métaphore, depuis l'Antiquité grecque. La métonymie désigne globalement les opérations rhétoriques touchant la combinatoire des termes au sein des énoncés. Au degré fort, ces opérations rhétoriques sont de nature tropique (substitution des termes). Au degré faible, elles concernent le fonctionnement non-tropique du langage.

(Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 379)

Il semble que pour avoir une métaphore ou une synecdoque dans la poésie romantique il faut nécessairement et préalablement avoir une métonymie. Ainsi, la métonymie agit-elle comme un terme englobant la métaphore et la synecdoque. D'habitude, les métonymies et les synecdoques sont créées par les apostrophes adressées aux concepts abstraits ou aux éléments de la nature. De cette façon, la métonymie, la métaphore et la synecdoque peuvent aussi assumer une allure symboliste ou au moins représentative.

4.2.2 L'anaphore

Dans les textes poétiques romantiques, les apostrophes se répètent souvent d'un rythme soit interne soit externe. Le rythme interne concerne les apostrophes dont les vers se répètent tels quels et le rythme externe concerne les apostrophes dont l'entité en apostrophe se répète au niveau sémantique. Selon Molinié (1992 : 49) « [u]ne anaphore est une figure de type microstructural, variété de répétition ; on peut même dire que l'anaphore est la variété la plus élémentaire de répétition. C'est donc une figure qui joue matériellement et uniquement sur le son des termes ».

La répétition est une figure de type microstructural, spécialement à l'œuvre dans les figures d'élocution et même dans celles de construction. On peut soutenir que la répétition constitue la plus puissante de toutes les figures : en réalité, dès que l'on passe à la question des contenus textuels, on déborde la limite microstructurale propre à la nature de la figure, qui peut dès lors servir de base formelle éventuelle à des figures macrostructurales.

(Molinié, 1992 : 290)

Par conséquent, la répétition est un terme plus général que celui de l'anaphore. Charaudeau et Maingueneau (2002 : 45) n'emploient que le terme anaphore et ils le définissent de la façon suivante : « La question de l'anaphore (du grec *ana* – « vers le haut », « en arrière », et – *phorein* « porter ») appartient à celle plus générale des chaînes de référence, de la cohésion textuelle et de la progression thématique ». L'anaphore des apostrophes sert souvent à la métrique aussi ou à un effet de chanson que le poète romantique veut attribuer à son texte. Plusieurs poèmes romantiques sont ainsi produits pour qu'ils soient mis en musique ou pour rapprocher un rythme musical. L'anaphore des apostrophes contribue au rythme, à l'intonation et à la métrique. Certes, plusieurs spécialistes distinguent l'anaphore de la répétition.

Dans le poème « Chanson » des *Châtiments*, Hugo établit un dialogue entre l'océan et la nature. L'océan s'adresse à la nature laquelle assume le rôle de la mère éternelle protectrice :

L'énorme océan, -car nous entendîmes
Ses vagues chansons, -
Disait : « Paraissez, vérités sublimes
Et bleus horizons !

« Le monde captif, sans lois et sans règles,
Est aux oppresseurs ;
Volez dans les cieux, ailes de grands aigles,
Esprits des penseurs !

« Naissez, levez-vous sur les flots sonores,
Sur les flots vermeils,
Faites dans la nuit poindre vos aurores,
Peuples et soleils !

« Vous, laissez passer la foudre et la brume,
Les vents et les cris,
Affrontez l'orage, affrontez l'écume,
Rochers et proscrits ! »

(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 258-259)

Pour les poètes romantiques la nature est souvent synonyme de la consolation. Hugo emploie l'apostrophe afin de faire parler l'océan qui s'adresse aux différents éléments de la nature, les « vérités sublimes », les « bleus horizons », les « ailes des grands aigles », les « peuples et soleils », les « rochers et proscrits ». La structure du poème est celle d'une chanson grâce à l'anaphore des apostrophes qui servent de *leitmotiv* imitant le bruit des vagues de l'océan. Par conséquent, les apostrophes contribuent à un double effet : la contribution à la musicalité et la création d'un rythme interne qui rapproche à celui des éléments de la nature ; dans ce cas, il s'agit d'une anaphore.

Dans le poème intitulé « Quia pulvis es » de *Contemplations*, Hugo s'adresse aux hommes, voire à son lecteur hypothétique, afin de créer une méditation sur la mort après avoir perdu sa fille :

Ceux qui restent à ceux qui passent
Disent : — Infortunés ! déjà vos fronts s'effacent.
Quoi ! vous n'entendrez plus la parole et le bruit !
Quoi ! vous ne verrez plus ni le ciel ni les arbres !
Vous allez dormir sous les marbres !
Vous allez tomber dans la nuit ! —

Ceux qui passent à ceux qui restent
Disent : — Vous n'avez rien à vous ! vos pleurs l'attestent !
Pour vous, gloire et bonheur sont des mots décevants,
Dieu donne aux morts les biens réels, les vrais royaumes.
Vivants ! vous êtes des fantômes ;
C'est nous qui sommes les vivants ! —

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 581)

Le rythme poétique rappelle celui des propos dans des funérailles. Pour les hommes, la mort représente la fin et le mal. Pour Hugo, la mort incarne une fin et une délibération en même temps. L'itération de « Quoi » exprime le désarroi des hommes auprès de la mort ; il s'agit d'une répétition et pas d'une anaphore. De plus, la répétition ne se crée pas au cœur de l'apostrophe, mais elle accompagne plutôt l'apostrophe.

Une autre définition de l'anaphore, plus détaillée, est désignée par Ricalens-Pourchot qui y donne une dimension plutôt musicale :

Cette figure consiste à répéter successivement le même mot ou groupe de mots au début de chaque phrase ou membre de phrase dans le but de produire un effet d'insistance ou de symétrie, de souligner une idée. L'anaphore semble se pratiquer beaucoup dans la littérature. On la retrouve surtout en poésie et son schéma est le suivant : A —, A —, A —, ...

(Ricalens-Pourchot, 2016 [2011] : 25)

Ce type d'anaphore se rencontre souvent dans des apostrophes ambiguës où l'allocutaire est difficilement défini ou même indéfini. Par exemple, dans le poème « Amour » des *Contemplations*, la définition de l'allocutaire est ambiguë et le rôle du locuteur reste assez neutre :

Amour ! « Loi, » dit Jésus. « Mystère, » dit Platon.
Sait-on quel fil nous lie au firmament ? Sait-on
Ce que les mains de Dieu dans l'immensité sèment ?
Est-on maître d'aimer ? pourquoi deux êtres s'aiment,
Demande à l'eau qui court, demande à l'air qui fuit,
Au moucheron qui vole à la flamme la nuit,
Au rayon d'or qui veut baiser la grappe mûre !
Demande à ce qui chante, appelle, attend, murmure !
Demande aux nids profonds qu'avril met en émoi
Le cœur éperdu crie : « Est-ce que je sais, moi ?
Cette femme a passé : je suis fou. C'est l'histoire.
Ses cheveux étaient blonds, sa prunelle était noire ;
En plein midi, joyeuse, une fleur au corset,
Illumination du jour, elle passait ;
Elle allait, la charmante, et riait, la superbe ;
Ses petits pieds semblaient chuchoter avec l'herbe ;
Un oiseau bleu volait dans l'air, et me parla ;
Et comment voulez-vous que j'échappe à cela ?
(Hugo, [Les Contemplations 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 581)

En fait, l'apostrophant et l'apostrophé restent assez ambiguës. Certes, l'émetteur de l'apostrophe est le poète mais il n'assume aucun rôle explicite dans l'histoire intradiégétique ; il reste plutôt un observateur externe ou plutôt un créateur externe qui ne semble pas faire partie de l'émission de l'apostrophe. Le sujet « on » des

interrogations « Sait-on » renforce l'idée de cette ambiguïté au moins superficielle. Cependant, l'apostrophe crée une sûreté en ce qui concerne l'allocutaire qui est le lecteur. Puisqu'il y a un lecteur, il y a un auteur aussi, le poète. Puisque le lecteur est l'allocutaire, le poète devient le locuteur de l'apostrophe. L'impératif « Demande », étant un des indications de l'apostrophe, se trouve en anaphore afin de créer un effet d'insistance et de souligner l'idée d'un lecteur hypothétique.

Dans le poème « Le Lac », nous constatons une apostrophe qui n'est pas ambiguë mais qui est adressée aux concepts inanimés, aux éléments de la nature. Plus précisément, Lamartine s'adresse au lac et au temps afin de traiter une réflexion sur la relation de l'esprit humain avec la nature et sur la fluidité du temps :

Ô lac ! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir !
[...]
" Ô temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices !
Suspendez votre cours :
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours !

" Assez de malheureux ici-bas vous implorent,
Coulez, coulez pour eux ;
Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent ;
Oubliez les heureux.

[...]
Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
Vous, que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir !
(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 64-65)

Le verbe « suspendre » est en anaphore dans l'adresse de Julie au temps qui passe. Le verbe se trouve sous deux formes, l'impératif à la deuxième personne du singulier adressé au « temps » et l'impératif à la deuxième personne du pluriel adressé aux « heures propices ». L'anaphore exprime l'insistance afin que le temps s'arrête.

L'emploi de l'anaphore ou de la répétition avec une apostrophe souvent insiste sur une comparaison ou une opposition. Par exemple, dans le poème intitulé « À mon ami Édouard B. », Musset s'adresse à son condisciple à Henri-IV, Édouard Bocher :

Tu te frappais le front en lisant Lamartine,
Édouard, tu pâlassais comme un joueur maudit ;

Le frisson te prenait, et la foudre divine,
Tombant dans ta poitrine,
T'épouvantait toi-même en traversant ta nuit.

Ah ! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie.
C'est là qu'est la pitié, la souffrance et l'amour ;
C'est là qu'est le rocher du désert de la vie,
D'où les flots d'harmonie,
Quand Moïse viendra, jailliront quelque jour.
[...]

Ah ! tu sauras alors ce que vaut la paresse ;
Sur les rameaux voisins tu voudras revenir.
Edouard, Edouard, ton front est encor sans tristesse,
Ton cœur plein de jeunesse...
Ah ! ne les frappe pas, ils n'auraient qu'à s'ouvrir !
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 127)

Effectivement, tout le poème est une longue apostrophe de Musset adressé à son ami. L'anaphore du verbe frapper dans « Tu te frappais le front », « Ah ! frappe-toi le cœur » et « Edouard, Edouard, ton front est encor sans tristesse, / Ton cœur plein de jeunesse... / Ah ! ne les frappe pas, ils n'auraient qu'à s'ouvrir ! » insiste sur la comparaison entre le processus de la logique et la voie du cœur, entre rationalisme et idéalisme.

Dans un premier temps, nous avons défini les différences entre anaphore et répétition. Il semble que la figure de la répétition est un terme englobant l'anaphore qui paraît comme une variante de la première. Une autre variante est l'itération qui présente les termes répétés sous la même forme, tandis que l'anaphore s'avère plutôt du niveau sémantique. Dans un deuxième temps, nous avons démontré que les apostrophes répétées ou les anaphores des entités en apostrophe contribuent à l'établissement d'un rythme et d'une musicalité. Le rythme peut être interne ou externe. Le rythme interne coïncide avec les *apostrophes-leitmotiv* et avec les apostrophes contenant des répétitions, tandis que le rythme externe coïncide avec les apostrophes contenant des anaphores. Dans un dernier temps, nous avons constaté que l'anaphore ou la répétition combinées avec une apostrophe créent d'autres figures microstructurales aussi, telle l'antithèse, et contribuent à un effet d'insistance de la part du locuteur.

4.2.3 L'apostrophe-périphrase

Étant une des figures de style les plus poétiques, la périphrase est vastement employée par les poètes romantiques afin d'achever dans un premier temps un effet d'amplification et dans un deuxième temps de contribuer à l'établissement des connotations susceptibles de renforcer la poéticité. « Figure qui consiste à exprimer par un groupe de mots une notion qu'un seul mot pourrait désigner » (Ricalens-Pourchot, 2016 [2011] : 102), la périphrase s'avère le trope le plus approprié pour l'apostrophe. Dans les poèmes du corpus nous avons constaté plusieurs apostrophes qui sont soit descriptives, soit narratives, et dont la plupart s'avère périphrastiques. Selon Molinié (1992 : 267),

La périphrase est une figure macrostructurale qui consiste en ce que l'on désigne des objets non par leur dénomination habituelle, mais par un tour plus compliqué, généralement plus noble, présentant spécialement l'objet sous une qualité particulière.

Le caractère noble de la périphrase s'identifie aux traits poétiques de l'apostrophe afin de créer plusieurs effets ; les principaux effets d'une apostrophe contenant une périphrase sont celui de la description et celui de la contribution à la poéticité de l'apostrophe. De plus, la périphrase renforce l'image poétique et par conséquent la création des métaphores. En ce qui concerne le lecteur, le décodage d'une périphrase ne prend-il pas d'allure de devinette ? Nous allons voir à quel point le lecteur arrive à démystifier l'apostrophe périphrastique.

Dans le poème « Nox » des *Châtiments* Hugo s'adresse à la classe ouvrière avec une apostrophe contenant une périphrase :

Ô travailleur robuste, ouvrier demi-nu,
Moissonneur envoyé par Dieu même, et venu
Pour faucher en un jour dix siècles de misère,
Sans peur, sans pitié, vrai, formidable et sincère,
Égal par la sature au colosse romain,
Toi qui vainquis l'Europe et qui pris dans ta main
Les rois, et les brisas les uns contre les autres,
Né pour clore les temps d'où sortirent les nôtres,
Toi qui par la terreur sauvas la liberté,
Toi qui portes ce nom sombre : Nécessité !
Dans l'histoire où tu luis comme en une fournaise,
Reste seul à jamais, Titan quatrevingt-treize !
Rien d'aussi grand que toi ne viendrait après toi.
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 42)

En effet, tout l'extrait précité constitue une apostrophe et une périphrase qui décrit et qualifie la classe ouvrière, le poème étant un vrai éloge de la Révolution française. De même dans le poème intitulé « À Elvire » des *Méditations poétiques*, Lamartine s'adresse à Julie avec une apostrophe-périphrase :

Toi, qu'en secret son culte honore,
Tu peux, tu peux mourir ! dans la postérité
Il lègue à ce qu'il aime une éternelle vie,
Et l'amante et l'amant sur l'aile du génie
Montent, d'un vol égal, à l'immortalité !
(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 34)

La construction *apostrophe + subordonnée* relative crée une périphrase qui représente un amour synonyme d'inspiration. De cette façon la périphrase s'avère un symbole aussi.

Effectivement, l'apostrophe périphrastique poétique exprime quelque chose inattendue ; il ne s'agit pas d'une apostrophe contenant une périphrase figée ou habituelle dans le langage familier. L'apostrophe-périphrase de la poésie romantique crée une image qui amène à l'activation des émotions. Par exemple, dans le poème intitulé « À Madame O. », Musset s'adresse à ses pensées (Musset, [*Poésies nouvelles* 1852], 1976 : 430) : « Pauvre et pâle bouquet, ô mes chères pensées, / Dans ce bruyant torrent où vous devez mourir, / Heureuse soit la main qui vous a ramassées ! ». L'apostrophe consiste en une périphrase qui renvoie à une métaphore aussi et qui amène à la création d'une image poétique unique.

Une autre dimension de l'apostrophe-périphrase est celle créée par un dialogue et les apostrophes qu'il contient. Par exemple, dans le poème « La Nuit de Décembre », Musset établit un dialogue entre le poète et un spectre :

Mais tout à coup j'ai vu dans la nuit sombre
Une forme glisser sans bruit.
Sur mon rideau j'ai vu passer une ombre ;
Elle vient s'asseoir sur mon lit.
Qui donc es-tu, morne et pâle visage,
Sombre portrait vêtu de noir ?
Que me veux-tu, triste oiseau de passage ?
Est-ce un vain rêve ? est-ce ma propre image
Que j'aperçois dans ce miroir ?

Qui donc es-tu, spectre de ma jeunesse,
Pèlerin que rien n'a lassé ?
Dis-moi pourquoi je te trouve sans cesse

Assis dans l'ombre où j'ai passé.
Qui donc es-tu, visiteur solitaire,
Hôte assidu de mes douleurs ?
Qu'as-tu donc fait pour me suivre sur terre ?
Qui donc es-tu, qui donc es-tu, mon frère,
Qui n'apparais qu'au jour des pleurs ?

LA VISION

– Ami, notre père est le tien.
Je ne suis ni l'ange gardien,
Ni le mauvais destin des hommes.
Ceux que j'aime, je ne sais pas
De quel côté s'en vont leurs pas
Sur ce peu de fange où nous sommes.

Je ne suis ni dieu ni démon,
Et tu m'as nommé par mon nom
Quand tu m'as appelé ton frère ;
Où tu vas, j'y serai toujours,
Jusques au dernier de tes jours,
Où j'irai m'asseoir sur ta pierre.

Je ne suis ni dieu ni démon,
Et tu m'as nommé par mon nom
Quand tu m'as appelé ton frère ;
Où tu vas, j'y serai toujours,
Jusques au dernier de tes jours,
Où j'irai m'asseoir sur ta pierre.

Le ciel m'a confié ton cœur.
Quand tu seras dans la douleur,
Viens à moi sans inquiétude.
Je te suivrai sur le chemin ;
Mais je ne puis toucher ta main,
Ami, je suis la Solitude.

(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 254-255)

Les apostrophes « morne et pâle visage », « sombre portrait vêtu de noir », « triste oiseau de passage », « Pèlerin que rien n'a lassé », « visiteur solitaire », « Hôte assidu de mes douleurs » sont toutes des périphrases. Musset emploie la périphrase afin de s'adresser au spectre. Au contraire, quand le spectre s'adresse au poète la périphrase disparaît. La création d'une atmosphère de mystère et d'une allure vague et ambiguë du spectre sont à l'origine de l'emploi de ces périphrases. Notons aussi que les périphrases sont suivies des interrogations répétitives, ce qui renforce l'effet de devinette. Par ailleurs, ces apostrophes-périphrases avec les interrogations consistent

en un questionnement du poète sur son propre ennui, le spectre étant un symbole de cette transformation.

Dans le poème « Quia pulvis es » des *Contemplations*, Hugo s'adresse au lecteur en utilisant plusieurs occurrences :

Ceux qui restent à ceux qui passent
Disent : — Infortunés ! déjà vos fronts s'effacent.
Quoi ! vous n'entendrez plus la parole et le bruit !
Quoi ! vous ne verrez plus ni le ciel ni les arbres !
Vous allez dormir sous les marbres !
Vous allez tomber dans la nuit ! —

Ceux qui passent à ceux qui restent
Disent : — Vous n'avez rien à vous ! vos pleurs l'attestent !
Pour vous, gloire et bonheur sont des mots décevants,
Dieu donne aux morts les biens réels, les vrais royaumes.
Vivants ! vous êtes des fantômes ;
C'est nous qui sommes les vivants ! —

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 581)

Les occurrences « infortunés » et « vivants » sont en réalité des périphrases que Hugo crée afin d'établir un dialogue entre la vie et la mort, les vivants et les morts. En fait, Hugo s'adresse aux hommes, voire à son lecteur, à toute l'humanité. Le but de la périphrase est de créer aussi une antithèse qui renforce le questionnement du lecteur sur la mort.

La périphrase est le trope le plus inséparable de l'apostrophe. En effet, les apostrophes les plus intéressantes contiennent une périphrase et pas une simple appellation ou évocation d'un nom. Ainsi, l'apostrophe-périphrase contribue au processus de la *poétisation* et au résultat de la *poéticité*. La structure la plus fréquente d'une telle apostrophe-périphrase est la construction *pronom tonique + subordonnée relative*. Une telle apostrophe est souvent accompagnée d'une ou plusieurs interrogations. Le but principal d'une telle apostrophe est de transmettre une allure de démystification et de décodage au lecteur. Elle s'avère ainsi source de symboles. Les effets créés par l'apostrophe-périphrase sont multiples. Elle peut donner un effet d'insistance afin de surligner une caractéristique significative. De plus, elle contribue à la poéticité puisqu'elle entraîne l'emploi d'un vocabulaire plutôt poétique et figuré que littéral ou régulier. Ensuite, elle est susceptible de créer des images poétiques fortes qui sont souvent accompagnées des métaphores aussi. Elle sert pour offrir une description

ou une qualification ou à donner des informations supplémentaires sur l'entité en apostrophe. Par conséquent, l'apostrophe-périphrase peut amener à la création des symboles et elle finit souvent par s'identifier à l'apostrophe poétique.

DEUXIÈME PARTIE

L'appareil énonciatif de l'apostrophe

Dans cette partie, nous analysons tous les aspects énonciatifs de l'apostrophe. Nous commençons par l'étude de la poésie lyrique et des genres littéraires afin de délimiter le cadre dans lequel l'apostrophe s'est développée pendant les années. Plus précisément, nous suivons l'évolution des typologies des textes littéraires et surtout des textes poétiques lyriques afin de révéler la place et le rôle principal de l'apostrophe. Ensuite, nous étudions l'inspiration lyrique qui est à l'origine de la création romantique et comment ces deux aspects s'interagissent à travers l'outil de l'apostrophe. Dans la poésie romantique, l'apostrophe fut un facteur important pour le développement d'une nouvelle poésie émotionnelle ; en même temps, le romantisme a gardé une certaine intertextualité tout en renouvelant les formes. Nous voyons la place de l'apostrophe dans ce développement et le degré auquel elle s'est intégrée dans les poèmes romantiques. Nous étudions si elle a pu être renouvelée ou si elle est restée la même, du point de vue forme, structure et thématique. En plus, nous analysons le statut modal et formel de l'apostrophe dans la poésie lyrique pour présenter jusqu'à quel point elle s'avère polyphonique et performante dans la poésie romantique. En ce qui concerne l'analyse énonciative, nous nous concentrons sur les fonctions énonciatives de l'apostrophe par rapport à la voix du poète lyrique et par rapport au sujet lyrique. De plus, nous présentons les figures de l'énonciation qui accompagnent l'apostrophe dans les poèmes romantiques ainsi que le schéma dramaturgique qu'elle établit. Nous discernons aussi la différence entre le statut de l'énonciateur et l'éthos du poète romantique qui fait les apostrophes. Finalement, nous analysons aussi la place du lecteur dans l'univers apostrophique et plus précisément dans l'énonciation apostrophique. En fait, le rôle du lecteur est primordial pour la genèse même de l'apostrophe ainsi que pour le caractère universel qu'elle assume.

Chapitre 5 : Genres littéraires et énonciation romantique

La typologie des textes littéraires et plus précisément des textes poétiques littéraires est étroitement liée à l'existence même de l'apostrophe. L'apostrophe semble tellement liée au genre poétique lyrique que pour plusieurs spécialistes elle finit par s'identifier au genre. Nous suivons l'évolution chronologique de la poésie lyrique ainsi que son héritage pour la poésie romantique. En même temps, nous illustrons notre étude avec des exemples des apostrophes tirés des textes poétiques romantiques du corpus et autres. Quelle est la particularité énonciative de la poésie lyrique et quelle est la place de l'apostrophe dans ce jeu énonciatif ? Au fait, il s'agit d'un jeu énonciatif complexe dont les aspects s'étendent du simple discours monologue jusqu'à une dramaturgie des personnages intradiégétiques et extradiégétiques qui s'impose à travers l'apostrophe. En effet, l'apostrophe met les fondations pour une expression lyrique mais en même temps elle est l'expression du lyrisme par excellence. Ainsi, semble-t-elle héritée aussi à la poésie romantique tout en développant une nouvelle forme et un nouveau vocabulaire. Sa dimension autoréflexive aussi ne l'empêche pas d'établir une communication multidimensionnelle entre le poète et le texte, le poète et le lecteur et même entre l'entité en apostrophe et le lecteur.

5.1 Les typologies des textes littéraires et l'apostrophe

Une œuvre littéraire est une représentation spécifique du genre auquel elle appartient. Cette perception forme les concepts à attendre chez le percepteur ; elle sert aussi comme support pour interpréter le sens. Il semble que le lecteur a besoin de connaître et de reconnaître à quelle typologie un texte littéraire appartient afin de l'appréhender entièrement. Si par exemple, nous comptons le recueil poétique *Les Feuilles d'automne* pour un texte satirique ou une pièce de théâtre, nous prenons le risque d'interpréter faussement le sens du texte et de glisser à des malentendus. La notion même de *genre* est tellement floue que l'adaptation d'un roman policier en pièce

de théâtre prouve ce glissement silencieux et ce mélange des genres de sorte qu'il est assez difficile d'en cerner parfois la catégorie. Par ses origines, la poésie lyrique se lie essentiellement avec le chant ; en Grèce antique, les poèmes étaient composés pour être chantés avec l'accompagnement de la lyre ou de la flûte et dansés par des chœurs devant de grands publics. Dans la littérature française, la séparation entre poésie et musique se fait approximativement dès le XIII^e siècle, mais le poème reste loin d'être considéré comme un texte pur appartenant à la catégorie de l'écriture. De nos jours, les rapports de la poésie avec la musique ne se maintiennent plus. Selon la plupart des chercheurs la versification et le rythme restent les seuls témoins du lyrisme.

Le récepteur sent qu'il s'agit d'une autre échelle, voire d'un autre niveau, sans pouvoir toujours discerner les différences, par exemple le poème « Don Paez » de Musset (Musset, *Premières poésies*, 1976 [1852] : 23-40) oscille entre genre poétique et genre dramatique. Le poème appartient au recueil *Contes d'Espagne et d'Italie*. Le poète a dix-neuf ans quand il publie ce recueil qui joue sur la diversité à plusieurs niveaux. Musset varie les textes et mélange les genres ; on y trouve des ballades, des stances, des sonnets, des poèmes narratifs, du théâtre. « Don Paez » est un dialogue rimé qui déstructure aussi le vers, puisque Musset utilise un mélange d'alexandrins et d'octosyllabes, tout en jouant avec le rythme aussi, pour aller plus loin de l'environnement du Cénacle hugolien auquel le jeune Musset était habitué. Sans avoir visité ni l'Espagne, ni l'Italie, Musset doit puiser dans l'imagination et dans les récits de voyage de l'époque pour esquisser les mystères des pays du Sud.

Nous pouvons ainsi prétendre qu'un sonnet, une stance, un poème narratif, un dialogue rimé ou même la poésie lyrique sont des genres. Il s'agit de propriétés textuelles diverses et complexes qui font la différence. Une fois créée, l'œuvre littéraire doit être jugée pour ce qu'elle l'est, pour son contexte et son apport. Les propriétés diverses des œuvres littéraires dérivent du perceptif et de l'esthétique et elles peuvent être découvertes grâce à l'examen et l'interprétation des œuvres mêmes. Les faits concernant l'origine des œuvres jouent un rôle primordial dans la critique et dans l'établissement d'une typologie des textes. Reconnaître donc une œuvre littéraire signifie être familier à sa classification, voire à son genre et être susceptible de

percevoir les caractéristiques particulières de sa catégorie. Le premier qui aborda la question des genres littéraires était Aristote :

Nous allons parler de l'art poétique en lui-même et de ses espèces, de l'effet propre à chacune d'elles, de la façon de composer la fable si on veut que la composition poétique soit belle, puis du nombre et de la nature des parties ainsi que de tous les autres sujets qui se rattachent à la même recherche ; et, selon l'ordre naturel, nous traiterons d'abord de ce qui vient en premier lieu.

L'épopée et le poème tragique, comme aussi la comédie, le dithyrambe et, pour la plus grande partie, le jeu de la flûte et le jeu de la cithare, sont tous d'une manière générale des imitations ; mais ils diffèrent entre eux de trois façons : ou ils imitent par des moyens différents, ou ils imitent des choses différentes ou ils imitent d'une manière différente et non de la même manière.

[...]

Quant à l'art qui imite par le langage seul, prose ou vers, vers différents mélangés ou vers tous du même genre, il est resté sans dénomination jusqu'à ce jour.
(Aristote, [1990] : 77-78)

Pour aborder la question des genres littéraires par rapport à l'énonciation textuelle, il est évident de vouloir remonter aux anciens et plutôt aux Grecs anciens et plus précisément à Aristote. Pour Aristote la rhétorique est la théorie de la littérature qui constitue plutôt l'approche du style du langage. Au fil du temps la rhétorique s'est réduite à l'emploi et à l'étude des figures qui tricotent la narration et l'arrangement du discours. Aristote a fait de la métaphore la figure par excellence, utilisée surtout par des poètes pour illustrer ce qu'ils ont à dire afin de plaire aux auditeurs, voire lecteurs.

Or, la rhétorique, la dialectique et la poétique s'entremêlent souvent tout en maintenant un certain niveau d'ambiguïté et d'incertitude.

La culture antique distingue ainsi nettement *la dialectique* (l'art de parvenir au vrai par la discussion), *la rhétorique* (l'art de convaincre par une argumentation ordonnée) et *la poétique* (l'art de l'imitation). Un dépôt moderne, la tradition occidentale maintiendra, parfois sans le savoir, la distinction entre une rhétorique persuasive, que l'orateur utilise à son profit pour obtenir un effet maximal, et une rhétorique littéraire, dont la fonction est l'embellissement.

(Vaillant, 1992 : 12)

En ce qui concerne les genres littéraires, Aristote les distingue en genre dramatique et genre lyrique. À partir de cette typologie générale, Aristote définira par la suite des sous-catégories beaucoup plus complexes, qui groupent les genres selon les moyens de la représentation, les objets de la représentation et les modes de la représentation (Aristote, *Poétique*, 1990 : 70). L'objectif pour Aristote était plutôt de souligner la supériorité de la tragédie comme mode représentatif à l'aide de quelques discernements qui arrivent à développer un système solide ; toutes les sous-catégories

des genres prennent place à côté du genre mimétique. Il faut remarquer donc l'absence totale de reconnaissance du lyrisme. Cela ne veut pas dire que la poésie lyrique n'existait pas en Grèce antique ; au contraire, la poésie lyrique était très populaire chez les Grecs anciens.

Pour Aristote il semble que le lyrisme fut totalement ignoré ; Platon aussi s'occupe du couple narration (*diégésis*) et imitation (*mimésis*) et il exclut encore le lyrisme.

Le mot poésie vient du verbe grec *poiein* (fabriquer, produire) ; si cette étymologie a donné lieu à quelques exégèses enthousiastes (le poète est un créateur de beautés réelles, non un technicien ou un illusionniste), elle laisse sur sa faim celui qui en train de donner une définition précise de la poésie. La tâche paraît particulièrement urgente depuis que, il y a près d'un siècle, l'application de règles métriques n'a plus paru indispensable. [...] Pendant longtemps, on s'est donc interrogé sur l'essence de la poésie, mais sans inquiétude et comme on ferait d'un sujet d'école, puisque chacun avait, par le moyen du vers, la perception intuitive et quasi immédiate de la ligne de démarcation qui séparait la poésie d'avec la prose.
(Vaillant, 1992 : 10)

La situation se bouleverse au XVIIIe siècle avec l'avènement des Lumières ; la triade des genres s'installe et elle connaît un tel succès qu'elle sera valable jusqu'à l'ère romantique. Les genres se distinguent en genre épique, genre dramatique et genre lyrique. La distinction reste vivante jusqu'à nos jours. Le romantisme allemand introduit la classification de la typologie triadique du lyrique, épique, dramatique. En même temps, le système classique des genres utilisait les modes d'énonciation pour établir des archétypes universels, susceptibles de s'adapter à tout niveau de production artistique, voire littéraire. L'archétype classique se situait hors de l'histoire humaine, loin d'une classification spécifique, dans la quintessence de la généralité. Selon Vaillant (1992 : 27-28) :

[...] les études littéraires (osons l'anachronisme) formaient un ensemble de trois disciplines connexes, le trivium : la grammaire, qui regroupait notre grammaire moderne et la connaissance des grands textes, la logique ou l'art de raisonner, et la rhétorique. La rhétorique elle-même comportait deux techniques propres à l'art oratoire (*l'actio* : gestes et diction ; la *memoria* : procédés mnémotechniques indispensables à l'orateur), et trois sciences plus générales, *l'inventio* (trouver la matière du discours), la *dispositio* (la mettre en ordre), *l'elocutio* (la traduire en mots). La poésie est alors intégrée à la rhétorique : le choix du sujet dépend de *l'inventio*, la composition d'ensemble de la *dispositio*, la détermination du vocabulaire et des structures rythmiques de *l'elocutio*. [...] Au XVe siècle, l'art poétique se définit comme une seconde rhétorique, qui ajoute aux règles de la première rhétorique (la rhétorique de la prose) des contraintes

supplémentaires. La supériorité de la poésie sur les autres emplois du langage résulte alors d'un degré supplémentaire de difficulté.

Le mouvement romantique régénère les concepts historiques des genres ; on y crée une pléthore de variantes de la tripartition classique qui synthétise dans le genre dramatique les deux autres. Ainsi, les genres adoptent petit à petit leurs caractéristiques distinctives : l'objectivité pour le genre épique, la subjectivité pour le genre lyrique et la synthèse pour le genre dramatique (Schelling, 1999 : 325-329). Hugo, dans la fameuse préface de *Cromwell*, soutient que la séparation des genres ne peut offrir que la sècheresse artistique, tandis que le mélange des genres et des styles peut représenter l'homme dans sa complétude et dans son entité ; il s'agit vraiment d'une approche anthropologique. Le lyrisme représente les temps primitifs pendant lesquels l'homme est encore l'adolescent qui découvre le monde. L'épique représente les temps antiques pendant lesquels tout est solide et fixe, et le drame représente la modernité sous l'influence de la foi chrétienne qui distingue le corps de l'âme. Une telle catégorisation s'appuie sur le contenu, il s'agit d'une classification thématique, mais elle s'appuie sur les formes d'énonciation aussi. Le *je* est la personne par excellence exprimée dans le genre lyrique, car le *je* garantit la subjectivité.

À cet égard, Genette, en rajeunissant la vision platonicienne, propose une distinction entre la *mimésis*, qui représente la narration d'un procès temporel, et la *diégèsis* ou *diégèse*, qui implique un certain détachement du locuteur et du lecteur par rapport à la narration intérieure. L'approche est compatible à la notion de l'intertextualité qui se focalise sur le texte plutôt que sur le créateur. Selon Genette (1979 : 50), il y a une tripartition de genres qui surgit avec le romantisme : le genre lyrique, le genre épique et le genre dramatique. Genette (1979 : 33) reconnaît deux façons de faire entrer le lyrique dans le système des genres anciens ; soit en rattachant la poésie lyrique au principe général de l'imitation, à la *mimésis*, soit en acceptant qu'un art littéraire non représentatif mérite de figurer dans le système des genres littéraires. Historiquement, ces deux solutions ont été successivement adoptées. C'est le cas des typologies modernes comme celle de Käte Hamburger dans sa *Logique des genres littéraires* ou celle de Genette même dans son *Introduction à l'architexte*. Hamburger discerne les genres fictionnels aux genres existentiels, les premiers comprenant

l'épique et le dramatique et les deuxièmes le lyrique et le récit à la première personne. En plus, elle sépare la narration historique des autres genres. Plus précisément Hamburger (1986 [1970] : 220-222) insiste sur le rôle de l'énonciation et des contextes d'usages pour la classification des genres existentiels ; elle distingue la ballade, qui renvoie à la fiction sous la forme d'une poésie lyrique, du récit à la première personne qui, ayant la forme du roman, participe au genre existentiel à la fois. Hamburger définit le genre lyrique en tant que « énoncé de réalité » (1986 [1970] : 220) ayant un sens complexe, mais elle n'arrive pas à donner des interprétations précises des textes lyriques, tandis qu'elle fournit des indices analytiques du genre fictionnel. Hamburger insiste sur la nature expérientielle du *je* lyrique en précisant que « nous n'avons la possibilité, et donc le droit, ni de soutenir que le poète présence ce qu'énonce le poème – que ce soit ou non sous la forme d'un *je* – comme étant sa propre expérience, ni d'affirmer le contraire » (Hamburger, 1986 [1970] : 240). Inspirés des travaux de Hamburger, nous adoptons souvent dans notre travail une distinction entre poète-scripteur et poète-locuteur. Genette, partant de la typologie aristotélicienne, propose une répartition des genres fondée sur le mode de narration et sur les situations d'énonciation :

On pourrait donc envisager une grille de type aristotélicien, mais beaucoup plus complexe que celle d'Aristote, où n classes thématiques recoupées par p classes modales et submodales détermineraient un nombre considérable (c'est-à-dire np , ni plus ni moins) de genres existants ou possibles.
(Genette, 1979 : 82)

La question de la définition de la poésie coïncide avec celle de la définition du lyrisme.

À défaut de critère stable, la poésie récupère la définition d'un de ses modes, le lyrique : marginalisé chez Aristote, assimilé aux «petits genres» dans les poétiques classiques, le mode lyrique valorisé depuis le romantisme est devenu mode dominant, creuset et aune de la littérature.
(Combe, 1992 : 16)

Pour Benveniste (1966 : 241-242), il y a deux plans d'énonciation : l'*histoire*, qui dépend de l'énonciation même et exclut les déictiques, et le *discours*. Selon Weinrich (1973 : 79-81) la même distinction est toujours valable mais avec des termes différents. Pour lui, c'est le *récit*, qui montre une relation détendue entre le locuteur et l'allocutaire, et le *commentaire*, qui montre une relation tendue entre les deux. Pour la poésie lyrique,

puisqu'émotive selon l'emploi fréquent de la première personne, c'est la part individuelle aussi de l'écriture, une sorte de déviation entre le langage de l'auteur et le langage ordinaire. Chaque genre littéraire représente une manière particulière d'utiliser la langue. Pour la poésie lyrique, surtout à partir du XIXe siècle, la configuration se déplace à la lecture silencieuse, déjà démontrée par Northrop Frye ; selon Frye la situation de communication, ou plutôt d'énonciation, offre une grille de classification excellente. Partant de la *Poétique* d'Aristote, Frye propose une catégorisation chronologique des genres fondée sur les « aptitudes du héros, qui peuvent être supérieures ou égales aux nôtres » (1969 : 47).

Pour Käte Hamburger (1986 : 239-240), il y a trois sujets d'énonciation pour tout genre littéraire : l'*historique*, le *théorique* et le *pragmatique*. Le poème renvoie le lecteur à un champ d'expériences qui lui sont déjà familières, par exemple, les sensations, les paysages, l'amour, sans pour autant être nécessairement un aperçu empirique du vécu de l'auteur. Continuant sa réflexion sur la temporalité et le lieu du genre lyrique dans le système littéraire, elle note (1986 : 236) qu'

[...] il faut distinguer nettement le sujet d'énonciation lyrique de la forme qui est celle du genre lyrique en général. Le genre lyrique étant fixé dans le système énonciatif de la langue, la forme qui lui est propre peut être transférée à toute énonciation ; inversement, là où existe un sujet d'énonciation lyrique, la forme sous laquelle il s'exprime n'a pas à satisfaire à l'exigence esthétique d'un poème lyrique considéré comme œuvre d'art.

La réflexion de Hamburger sur le statut du sujet d'énonciation inaugure les travaux des nombreux universitaires français sur le lyrisme romantique, le sujet lyrique et sa pratique. Avec le sujet d'énonciation non fictif et le discours orienté sur le sujet, le genre lyrique se différencie considérablement des autres genres littéraires. Le sujet lyrique reste toujours relativement flou et difficilement fonctionnel car chacun des travaux des chercheurs élabore un de ses aspects différents selon le champ de recherche de chacun. Pour Hamon (1996 : 19), le sujet lyrique recouvre plusieurs domaines de recherche, alors il déplace la notion du *sujet* vers celle de *texte à effet de sujet*.

La réflexion sur les genres littéraires et plus précisément sur le genre lyrique a amené à l'étude de l'énonciation lyrique et plus précisément du sujet lyrique. Charles-Wurtz a formulé le lyrisme dialogique dans sa *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*. Ses constatations sur la théorie du Moi et de l'Autre trouvent une

adaptation parfaite à notre hypothèse sur la nature énonciative de l'apostrophe. Pour Charles-Wurtz (1998 : 359) avec la poésie lyrique, l'art du Moi s'ouvre à l'Autre. En fait, il y a un dialogue et une interdépendance entre le Moi et l'Autre de sorte que le *je* lyrique n'existe que par la reconnaissance de l'Autre (Charles-Wurtz, 1998 : 336). De même, l'apostrophe romantique consiste en l'expression parfaite de cette interlocution qui est établie entre le *je* lyrique, le *je* empirique, le texte poétique et le lecteur. L'allocutaire de l'apostrophe est un interlocuteur de ce lyrisme dialogique et il assure l'entité du *je* lyrique. Par exemple, dans le poème intitulé « Les Têtes du Sérail », inspiré par la chute de la ville de Missolonghi pendant la guerre d'indépendance des Grecs, Hugo s'adresse aux commandants grecs avec les occurrences « Frères » et « ô capitaines ! » :

- » Frères, Missolonghi fumante nous réclame,
 - » Les turcs ont investi ses remparts généreux.
 - » Renvoyons leurs vaisseaux à leurs villes lointaines,
 - » Et que ma torche, ô capitaines !
 - » Soit un phare pour vous, soit un foudre pour eux !
- (Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 47)

L'occurrence « Frères » met en place l'identification de l'allocutaire au *je* lyrique. Dans un premier niveau, les compatriotes grecs s'adressent les uns aux autres. Dans un second niveau, Hugo parle comme un compatriote. Dans un troisième niveau, le lecteur s'identifie au locuteur. Le *je* lyrique incarne ainsi d'autres locuteurs aussi ; celui qui lance l'apostrophe serait un Grec ou le poète-narrateur ou le *je-locuteur* ou le lecteur. L'apostrophe s'avère l'indice de cette transfiguration tripartite et aboutit à s'identifier au lyrisme même. Par conséquent, l'apostrophe consiste en un processus d'universalisation du sujet lyrique. Or, Charles-Wurtz échoue à accorder à l'apostrophe la reconnaissance comme un des indices primordiaux de l'énonciation lyrique.

Vadé, étant plus explicite, insiste sur le schéma triangulaire entre le *je* lyrique, le *tu* allocutaire et le lecteur (Vadé, 1996 : 17-19) :

Ce sujet clivé entre le « je » et « l'autre » peut être mieux encore représenté comme un sujet triangulé entre trois types de relations : relations du « je » lyrique avec un « tu », allocutaire dont le lecteur est la figure privilégiée – avec un « tout » qui lui parle et dont il est lui-même l'allocutaire, ou dans lequel il tend à se fondre —, avec un « il » enfin qui lui confère son énergie et dont il pourrait n'être que le porte-parole. Soit trois formules paradoxales (« je suis toi », « je suis tout », « je est un autre ») [...]. L'apostrophe est chose commune dans la poésie lyrique. [...] À cet égard, rien ne distingue *a priori*

l'énonciation romantique de l'énonciation lyrique (élégiaque en particulier) telle qu'elle s'est constituée depuis la poésie antique.

Vadé soutient de la façon la plus explicite la multiplicité et la variété des locuteurs de l'apostrophe qui s'identifient aux locuteurs de l'énonciation poétique. Il caractérise les apostrophes comme traditionnelles dans la poésie lyrique puisqu'elles se présentent comme un *topos* figé. Par exemple, les apostrophes adressées aux éléments de la nature dans *Les Contemplations* déclarent le rapprochement d'un énonciateur humain avec des allocutaires inanimés :

Ô coteaux ! ô sillons ! souffles, soupirs, haleines !
L'hosanna des forêts, des fleuves, et des plaines,
S'élève gravement vers Dieu, père du jour ;
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 490)

Dans le poème « Rolla » aussi Musset renforce la fluidité de l'énonciateur et la multiplicité de l'allocutaire. En fait, il s'agit d'un long poème qui contient beaucoup d'apostrophes variées ; Musset (Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 205-217) s'adresse à des personnages intradiégétiques (« C'est toi, maigre Rolla ? »), à des personnages extradiégétiques (« Ô Faust ! n'étais-tu pas prêt à quitter la terre ?), aux femmes du monde (« mères de famille », « Nègres de Saint-Domingue), à Voltaire (« Dors-tu content, Voltaire, [...]»), à son siècle et à un fleuve (« Ô mon siècle ! est-il vrai que ce qu'on te voit faire / Se soit vu de tout temps ? Ô fleuve impétueux ! / Tu portes à la mer des cadavres hideux ; »), aux éléments de la nature (« Roi du monde, ô soleil ! »). Le sujet lyrique présente une fluidité étonnante puisqu'il se déplace d'un rôle à l'autre. L'apostrophe réussit à établir une vraie mise en scène énonciative qui renvoie aussi à un lecteur supposant ayant une connaissance préalable afin de pouvoir appréhender les connexions des adresses à des personnages extradiégétiques par exemple.

Plusieurs spécialistes essaient d'établir une liaison entre l'énonciation et les interpellations dans un texte littéraire, ce qui démontre encore une fois le lien réciproque et incontestable entre l'apostrophe et le lyrisme. Selon Rodriguez (2003 : 245),

L'évocation s'appuie fréquemment sur l'interpellation de la chose par son nom. La tradition lyrique a ainsi fréquemment utilisé le procédé d'invocation lié à la conjonction «ô» suivie du substantif. De telles tournures font du nom le noyau autour duquel se composent les développements métaphoriques. La suggestion et la nomination s'allient

dans les principes de l'évocation afin d'engager un effet de présence qui permet de donner à sentir la relation charnelle au monde.

Le lyrisme ajoute au caractère de la poésie à se faire retenir ; c'est la répétition d'un énoncé poétique qui fait sa force même. Un poème est une imitation de l'énonciation, puisque le lecteur crée l'idée d'un énonciateur et d'un énonciataire. Le poème même n'est pas un acte de communication réelle et c'est en cela que réside la précarité du lyrisme. L'idée de l'énonciation performative a été développée par Austin dans les années 1950 ; « Les philosophes ont trop longtemps supposé que le rôle d'une affirmation (*statement*) ne pouvait être que de "décrire" un état de choses, ou d'"affirmer un fait quelconque", ce qu'elle ne saurait faire sans être vraie ou fausse » soutient Austin (1970 : 37). Les critiques littéraires ont adopté l'idée du langage performatif pour analyser le discours littéraire ; le langage littéraire peut donc faire et dire à la fois. Or, certains énoncés littéraires peuvent agir et faire quelque chose car ils produisent l'état des événements auxquels ils se réfèrent. Le langage littéraire crée des personnages, des actions, des événements. Selon Culler (2006 : 90)

[...] l'acte de constitution, comme l'acte de littérature, dépend d'un mélange complexe et paradoxal de constatif et de performatif : pour réussir, l'acte doit convaincre en faisant référence à des états de chose, mais la réussite consiste à faire exister les conditions auxquelles il fait référence. Les œuvres littéraires prétendent nous parler du monde, mais elles n'y parviennent qu'en faisant exister les personnages et les événements dont elles racontent l'histoire.

Mais le langage littéraire est en réalité un langage hors situation. L'auteur recrée dans son texte une situation extralinguistique à l'aide des éléments linguistiques. Frycer donne une analyse assez fertile sur ce sujet ; il soutient que (1977 : 32)

[p]armi les conditions nécessaires à la compréhension d'un message littéraire, il sera utile de distinguer deux grands groupes : celles qui doivent être satisfaites pour qu'une communication littéraire soit possible, et celles qui permettent au lecteur l'identification des personnages, de leurs paroles, de leurs actes, etc.

La poésie possède donc un aspect performatif aussi car elle peut créer son lecteur mais elle est incapable de créer un événement lyrique parce que le présent d'un poème ne coïncide pas toujours avec le présent de la lecture. Le lecteur est toujours conscient des conventions que la lecture du texte poétique implique ; il connaît a priori le caractère artificiel et conventionnel de l'énonciation lyrique.

Pour récapituler, les événements accompagnant un texte littéraire, parmi autres facteurs aussi, jouent un rôle crucial en ce qui concerne sa critique et sa classification par rapport aux genres littéraires. Le lecteur qui est susceptible de reconnaître une œuvre littéraire est aussi familiarisé avec la classification de cette œuvre et les caractéristiques essentiels de son genre. Aristote fut le premier qui essaya une classification des textes littéraires en distinguant le genre dramatique du genre lyrique ; son but fut essentiellement la mise en valeur de la tragédie comme genre supérieur des modes représentatifs. Avec les Lumières, les genres se distinguent en trois grandes catégories, le genre épique, le genre dramatique et le genre lyrique. Cet héritage sera valable jusqu'au XIXe siècle romantique. Les romantiques font renaître les concepts historiques des genres et ils renouvellent la tripartition classique avec des variantes innovantes. De plus, les romantiques accordent aux genres des caractéristiques distincts. Le genre épique représente l'objectivité, le genre lyrique la subjectivité et le genre dramatique synthétise les deux. Hugo s'occupe de la théorie des genres littéraires dans la préface de *Cromwell*. Pour les théoriciens du XXe siècle, la distinction réside dans le fait de la différenciation de l'énonciation entre *histoire* et *discours* pour Benveniste (1966 : 24 -242) et *récit* et *commentaire* pour Wienrich (1973 : 79-81). Käthe Hamburger (1986 : 239-240) distingue trois sujets d'énonciation chacun correspondant à un genre littéraire différent, le sujet historique, le sujet théorique, le sujet pragmatique. Elle sépare aussi le sujet lyrique de tous les autres car il reste relativement flou et il « peut être transférée à toute énonciation ». Par conséquent, nous constatons que la typologie des textes littéraires est étroitement liée à la théorie de l'énonciation. La théorie de l'énonciation à son tour établit un rapport crucial entre la présence des interpellations dans un texte littéraire et sa catégorisation. La connexion incontestable de l'apostrophe et du genre lyrique est à l'origine d'un tel rapport. La poésie lyrique peut créer un lecteur par l'emploi de l'apostrophe, mais elle ne peut pas créer un événement lyrique car le temps du poème ne coïncide pas toujours avec le temps de l'écriture et encore moins avec le temps de la lecture. De plus, un lecteur est toujours conscient des conventions que la lecture du texte poétique implique. L'apostrophe s'oppose à la simple énonciation lyrique ; étant dotée d'une dimension *autoréflexive*, elle marque l'absence de l'énonciation lyrique tout en faisant que le lecteur assume le rôle du

locuteur, ou de l'allocutaire, ou même de deux à la fois, pour créer une communauté performative humaine qui lie le monde avec la littérature et vice-versa. Certes, nous ne pouvons pas exclure le cas spécifique des poèmes en prose qui présentent des affinités de la description avec l'imagination poétique. Selon Todorov (1978 : 53) c'est la *présentation* (vers) et la *représentation* (prose). La théorie de Todorov rapproche les idées de Pierre Reverdy (1918 : 242) sur l'art *présentatif*⁴³ qui est la poésie et qui montre la réalité sans la représenter et de Mallarmé ([1998] : 870)⁴⁴ qui soutenait que la poétique s'est définie comme essentiellement lyrique. Actuellement, on assiste à une transgression des genres par le biais de textes polyphoniques présentant une intertextualité qui fait que la pureté des genres ressemble à un mythe.

5.2 Lyrisme et poésie : une réciprocité en diachronie

La poésie s'identifie-t-elle au lyrisme et vice-versa ? Faut-il distinguer la poésie du lyrisme et vice-versa ? La poésie épique ou dramatique ne s'identifie pas au lyrisme. La poésie lyrique exprime des sentiments personnels ; il s'agit de l'expression subjective d'une intimité du *moi*. Le terme lyrique inclut toute une histoire archétypale et diachronique provenant de l'Antiquité grecque où les poèmes ont été chantés avec l'accompagnement de la lyre. Le discours poétique lyrique, voyant ses sous catégories modelées selon la rhétorique, se présente comme un discours qui s'adresse à un destinataire inscrit dans le texte ; ce destinataire marque l'altérité au *je* lyrique, le *tu* réplique à la subjectivité. Cette adresse est définie linguistiquement par la situation d'énonciation. Le poème lyrique est toujours en situation de double allocution, puisqu'il vise avant tout à un lecteur réel ou imaginé ; le lecteur réel est celui qui a le texte sous ses yeux et le lit, tandis que le lecteur imaginé est la réflexion intime ou subconsciente du poète par rapport à l'image d'un lecteur idéal. Dans la rhétorique, le discours est

⁴³ Dans un article dans la revue *Sic* Reverdy (1918 : 242) soutient que :

[p]our celui qui crée, l'étrangeté de cette création n'existe pas : c'est un fait, le seul admissible et passionnant. Il en résulte seulement une indifférence insurmontable pour le reste. [...] Une œuvre d'art ne peut se contenter d'être une représentation ; elle doit être une présentation. On présente un enfant qui naît, il ne représente rien. Une œuvre d'art représentatif est toujours fausse.

⁴⁴ Il s'agit d'une édition complète des œuvres de Mallarmé qui a été publiée en 1998.

lancé afin d'essentiellement convaincre. Dans la poésie, le poème est créé afin d'émouvoir ses destinataires, soit intradiégétiques, soit extradiégétiques. Monte (2003 : 159) nous informe que « [...] la poésie lyrique apparaît comme éminemment contradictoire, puisque dans le moment même où elle ouvre la poésie à l'expression du moi, elle dilue les contours de celui-ci dans une entité qui dépasse de loin la dimension autobiographique ».

Dans l'Antiquité, la poésie lyrique était destinée à être chantée ou psalmodiée avec accompagnement d'un instrument de musique et des chœurs de danse. On retrouve cet aspect ressuscité dans le théâtre lyrique, l'opéra. Le lyrisme donc s'oppose à l'épique et au dramatique car il exprime les sentiments et les sensations, souvent individuelles, mais collectives aussi.

Pourtant, dès les origines gréco-latines de la littérature occidentale, un consensus théorique semble s'établir assez vite, non pas sur une seule définition, mais autour d'un ensemble d'éléments définitionnels complémentaires. Dès lors, les kyrielles esthétiques s'expliquent surtout par l'importance variable accordée, au cours des histoires littéraires, à tel ou tel de ces éléments, ou par les conséquences concrètes que chacun en tire, sur le terrain de la création poétique. [...] Dans son recueil des *Regrets* (1558), Du Bellay évoquait les Muses [...]. Les Muses occupaient une place précise et éminente dans la mythologie grecque. [...] elles jouissent d'une position hiérarchique très élevée, comparable à celle des grands dieux olympiens. [...] Si Platon chasse le poète de la cité idéale qu'il imagine dans la *République*, Aristote fait figure, depuis le quatrième siècle, de grands législateurs littéraires. Son œuvre doctrinale, donc s'inspirer à, directement ou indirectement, toute la culture intellectuelle de l'Occident, couvre tout le champ de la logique, de la rhétorique et de la poétique. Pour cette dernière, le traité fondamental est la *Poétique*, études incomplète, et probablement inachevée, de trois genres majeurs (l'épopée, la tragédie, la comédie).
(Vaillant, 1992 : 10-12)

Le lyrisme s'éblouit de nouveau à l'époque romantique parce que le romantisme trouve son emblème dans l'expression de la subjectivité et de l'individualité. Depuis le XIIIe siècle, l'énonciation lyrique a rompu avec le chant. Au Moyen-Âge, selon Lavis (1972 : 525) « la thématique et la phraséologie du lyrisme courtois [consiste en] l'opposition entre la loyauté de l'amour et la souffrance endurée ». Ensuite, les romantiques travailleront sur le vers et la versification. Les romantiques seront les porteurs de cette longue tradition de l'oralité, l'apostrophe étant le résidu écrit de cet héritage. Maulpoix (2000 : 72) soutient que « la parole poétique révèle sa vertu proprement hallucinatoire de susciter de l'innommable et de l'indicible ». Jakobson (1981 [1963] : 238) remarque que la poésie lyrique est porteur des messages subjectifs.

Le lyrisme romantique s'esquisse sous la contradiction du genre écrit qui se présente comme parole ; l'apostrophe contribue vers cette direction comme dans le poème « Le Chasseur noir » de Victor Hugo dans le recueil des *Châtiments* :

[...]
Voici le soir.
Chasse le czar, chasse l'Autriche,
Ô Chasseur Noir !

[...]
Près du manoir.
Chasse le roi, chasse le prêtre,
Ô Chasseur Noir !

[...]
Et pas d'espoir !
Chasse l'espion, chasse le juge,
Ô Chasseur Noir !

[...]
Sans t'émouvoir ;
Chasse l'abée, chasse le moine,
Ô Chasseur Noir !

[...]
Fais ton devoir !
Chasse César, chasse le pape,
Ô Chasseur Noir !

[...]
Cours ! fais-le choir !
Chasse le brigand Bonaparte,
Ô Chasseur Noir !

[...]
Si belle à voir,
L'ange blanc vêtu de lumière,
Ô Chasseur Noir !
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 317 – 319)

Victor Hugo décrit plusieurs situations sombres où « Chasseur noir » apparaît afin de protéger ou de punir ou de chasser le « prêtre », « Bonaparte », « l'espion », « le juge », etc. Le « Chasseur Noir » qui est inspiré d'une légende rhénane allemande. Dans ce poème, le « Chasseur Noir », représente le poète, le peuple, le destin, Némésis. Plusieurs spécialistes soutiennent que Hugo écrivit ce poème le lendemain de l'annonce du Second Empire et d'autres qu'il s'agit d'une sorte de réponse de Hugo à

l'Empire. Dans l'extrait précité le *je* historique et personnel s'efface graduellement devant un moi abstrait et idéal où celui qui parle affirme l'origine vraisemblable de son discours. En fait, il s'agit d'une désindividualisation qui passe à la deuxième personne du singulier de l'impératif de sorte que le *je* lyrique puisse s'identifier ; il permet au poète de s'identifier dans son rôle et de justifier ainsi l'ordre qu'il donne. Le « Chasseur Noir » est donc le poète lui-même. Tel est le rôle du poète romantique omniprésent qui est en même temps, celui qui parle, celui qui écoute et celui qui connaît. La figure du « Chasseur Noir » auquel le poète s'identifie introduit un autre type de modèle discursif : il s'agit du discours de la non-personne. Ce genre de discours est proche de celui de la chanson populaire. De plus l'apostrophe complète chaque strophe de manière répétitive en introduisant ainsi une sorte de *leitmotiv* qui garantit la cohérence et qui se réfère à la musicalité de la poésie lyrique orale. L'itération continue et harmonieuse de l'apostrophe « Ô Chasseur Noir » assure le ton musical sous-jacent et garantit le caractère oral inspiré du lyrisme classique.

Avec le romantisme on assiste à un véritable manifeste de naissance d'une nouvelle poésie lyrique contre tout classicisme et toute tradition, en exprimant l'intime, tout en le gardant comme une pierre précieuse. La voix de l'intime s'identifie à la voix lyrique qui adresse souvent des apostrophes, des interpellations afin de garder ses liens avec l'oralité. Les romantiques gardent aussi le caractère musical en renouvelant le vers ; on veut réconcilier une énonciation lyrique écrite, tant que possible, avec tout aspect réservé à la performance orale. Lamartine dans la préface des *Méditations poétiques* de l'édition de 1849 déclare :

Je suis le premier qui ait fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ait donné à ce qu'on nommait la Muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature.

Tandis que le sujet lyrique lamartinien donne l'impression qu'il s'identifie à l'auteur lui-même, dans le poème « Ode sur la naissance du duc de Bordeaux », Lamartine paraît beaucoup plus traditionnel avec ses octosyllabes descriptifs :

Versez du sang ! frappez encore !
Plus vous retranchez ses rameaux,
Plus le tronc sacré voit éclore
Ses rejetons toujours nouveaux !
[...]

Il est né l'enfant du miracle !
Héritier du sang d'un martyr,
Il est né d'un tardif oracle,
Il est né d'un dernier soupir !
[...]

L'autre, du sombre oubli des âges,
Tombeau des peuples et des rois,
Ne sauve que les siècles sages,
Et les légitimes exploits :
Ses clartés immenses et pures,
Traversant les races futures,
Vont s'unir au jour éternel ;
Pareil à ces feux pacifiques,
Ô Vesta ! que des mains pudiques
Entretenaient sur ton autel !
[...]

(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 69-72)

Lamartine commence le poème avec une énonciation à la deuxième personne du pluriel de l'impératif pour aboutir à un *il* descriptif et pour adresser finalement une apostrophe à Vesta, déesse du foyer pour les Romains. Il ne s'agit plus d'un poète ouvrier du vers, mais plutôt d'un poète qui est un être privilégié susceptible de lier la musicalité et l'oralité à l'intimité.

Avant le romantisme, le lyrisme n'était point défini et le flou théorique dominait les cercles des savants. Jusqu'à l'époque classique, le style qui renvoie à l'imagination était suffisant pour caractériser les genres lyriques. Il est indéniable que juste avant le romantisme, la tripartition des styles, sublime, médiocre et simple, s'appliquait même à l'intérieur du genre lyrique pour faire ressortir les sous-genres de l'idylle, de l'éloge, de l'épigramme, de l'ode, du sonnet, de la ballade, de l'épigramme, etc. Vaillant donne un palmarès assez dense et claire des événements évolutifs littéraires (1992 : 15-16):

Marmontel rappelle, dans la *Poétique française* (1763), ce principe qui fut considéré, jusqu'au romantisme, comme la base incontestable de toute composition poétique : « l'idée que j'attache à la Poésie est [...] celle d'une imitation en style harmonieux, tantôt fidèle, tantôt embellie, de ce que la Nature, dans le physique et dans le moral, peut avoir de plus capable d'affecter, au gré du Poète, l'imagination et le sentiment».

[...] L'art classique offrait au lecteur la reproduction des spectacles offerts aux yeux de tous. Avec le XIXe siècle commence les des initiateurs, capable d'enseigner les mystères du monde, imperceptible par les sens humains. La poésie des biens de connaissance du réel. [...] une consommation de la poésie, dont la finalité réelle verra plus désormais de l'esthétique (la science du beau) mais de l'heuristique (la recherche de la vérité). Et cette vérité est toujours élémentaire, primitive, essentielle [...].

Le poète romantique devient un poète en un sens nouveau ; ce n'est pas seulement la technique ou le style qui intéresse un tel artisan de l'art mais plutôt un être à part entière, ultérieurement renfermée dans sa vie intime, qui possède toute connaissance, toute vérité, toute intimité, toute sensibilité et qui est capable d'unir la musicalité et le rythme lyrique avec tous ces aspects que les autres êtres humains, soit ignorent, soit ne perçoivent pas, soit gardent pour eux, par pudeur ou par inhabileté. Le poète romantique est là pour accéder à la réalité, à la nature et à l'existence et pour exprimer les goûts les plus intimes et les sentiments les plus privés ; le poète romantique s'adresse à un lecteur qui retrouve ses propres pensées, ses propres sensations et sa propre intimité dans ce que le poète ressent et exprime. Le lecteur romantique s'identifie au poète romantique. Par ailleurs, c'était Madame de Staël qui a été la première à déclarer (*De l'Allemagne*, [1813] 1968 : 205-206) :

Le don de révéler par la parole ce qu'on ressent au fond du cœur est très rare ; il y a pourtant de la poésie dans tous les êtres capables d'affections vives et profondes ; l'expression manque à ceux qui ne sont pas exercés à la trouver. Le poète ne fait pour ainsi dire que dégager le sentiment prisonnier au fond de l'âme ; le génie poétique est une disposition intérieure de la même nature que celle qui rend capable d'un généreux sacrifice : c'est rêver l'héroïsme que composer une belle ode. Si le talent n'était pas mobile, il inspirerait aussi souvent les belles actions que les touchantes paroles ; car elles partent toutes également de la conscience du beau, qui se fait sentir en nous-mêmes.

En ce qui concerne Culler et ses études sur l'apostrophe, plusieurs spécialistes lui ont reproché d'être obsédé du lyrisme. Ses études sont pourtant précurseurs et s'occupent de points jusqu'alors inexploités par les théoriciens. La poésie est souvent accompagnée de conventions de lecture et d'attentes obligatoires à sa bonne perception. Cependant, ces conventions et ces attentes entraînent quelques confusions et quelques embarras auprès du lecteur et auprès du chercheur. Culler (1975 : 165) soutient que le poème n'est pas un acte de communication puisqu'il est créé dans le cadre d'une situation de communication pas réelle mais fictive et surement éloignée.

Au contraire, le lecteur, afin d'arriver à la signification structuraliste et sémantique du poème, doit passer nécessairement par le conventionnalisme et par l'identification de l'énonciation ; il s'agit bien d'une énonciation qui imite la réalité et qui dénonce en même temps la vérité même. Culler se réfère souvent à l'apostrophe comme exemple

et prétexte afin de soutenir sa position concernant le rôle des conventions sous-jacentes dans la poésie. Dans le poème « Gethsémani ou la mort de Julia » et plus précisément dans sa dernière strophe, nous repérons une apostrophe qui fait allusion à ces conventions :

Je vais sans savoir où, j'attends sans savoir quoi ;
Mes bras s'ouvrent à rien et se ferment à vide.
Tous mes jours et mes nuits sont de même couleur,
La prière en mon sein avec l'espoir est morte,
Mais c'est Dieu qui t'écrase ; ô mon âme ! sois forte,
Baise sa main sous la douleur !
(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981[1823] : 359–361)

Les mots utilisés « sans », « quoi », « où », « rien », « vide », « morte », sont des mots qui ont pour commun l'absence. Tous ces mots représentent l'indéfini et l'absence. Par contre, l'introduction de « mais » et de la phrase opposée en liaison avec l'introduction de l'apostrophe à son âme, changent le schéma de l'absence en une présence de persévérance. Le poète établit un dialogue avec lui-même en réalité, à travers l'apostrophe. Il s'agit bien d'une convention suggérée qui imite la vie réelle, mais qui renvoie à une situation de communication imaginaire. Le locuteur subit le destin et essaie de garder sa foi en soi-même à travers une apostrophe qui ressemble à un soupir aussi. Dans le poème « La Vigne et la Maison », la structure de l'énonciation se fonde sur l'apostrophe :

Quel fardeau te pèse, ô mon âme !
Sur ce vieux lit des jours par l'ennui retourné.
Comme un fruit de douleurs qui pèse aux flancs de femme
Impatient de naître et pleurant d'être né ?
La nuit tombe, ô mon âme ! un peu de veille encore !
(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 413-414)

La deuxième partie du poème est sous-titré « Psalmodies de l'âme » et « Dialogue entre mon âme et moi ». Le titre et les sous-titres même témoignent les résidus du christianisme et l'envie du poète d'établir un dialogue entre lui-même et son âme. Certes, une telle conversation dialoguée ne pourrait pas être réelle, pourtant Lamartine introduit l'apostrophe pour assurer l'énonciation.

La question se pose désormais sur l'efficacité d'une telle imitation de la réalité. Le lecteur développe un mécanisme d'identification d'un énonciateur et d'un énonciataire et pour des raisons ambiguës il s'identifie à la situation d'énonciation qu'il

la considère comme réelle. Encore plus étonnant est le fait que, depuis toujours, la lecture de la poésie lyrique entraînait la considération que ce qui est lu n'obéit pas aux normes typiques d'une conversation empirique transcrite et l'intérêt que l'on porte sur cela en tant que lecteurs est développé d'un dispositif mental difficile à approcher et analyser. La poésie lyrique acquiert donc l'accord du lecteur en ce qui concerne son mode d'énonciation fictif.

L'apostrophe s'avère typique dans le cadre de la caractérisation de la poésie lyrique ; si l'intimité est en même temps un désir impossible et une possibilité continue, l'apostrophe lyrique pourrait être une tentative de réfléchir sur cette contradiction. Il faut rester devant ce paradoxe et accepter sa complexité et son statut esthétique. Il s'agit d'une connexion interpersonnelle qui est en même temps illimitée mais limitée par la conscience. L'apostrophe lyrique crée dans l'énonciation des constructions innovatrices des voix poétiques et polyphoniques ; on dirait qu'avec la poésie lyrique on commence à s'apercevoir de la présence continue de l'autre en soi-même. La réception esthétique de la poésie lyrique consiste en une émotion artistique qui dépend de la sensibilité du lecteur aussi. En ce qui concerne la relation de la poésie et de l'apostrophe, Culler (1981 : 163) soutient que

[s]uch considerations suggest that one distinguish two forces in poetry, the narrative and the apostrophic and that the lyric is characteristically the triumph of the apostrophic. A poem can recount a sequence of events, which acquires the significance lyric requires when read synecdochically or allegorically. Avoiding apostrophe Wordsworth wrote lyrical ballads: anecdotes which signify. Alternatively, a poem may invoke objects, people a detemporalized space with forms and forces which have pasts and futures but which are addressed as potential presences. Nothing need happen in an apostrophic poem, as the great Romantic odes amply demonstrate. Nothing need happen because the poem itself is to be happening⁴⁵.

Bref, la poésie possède la force de pouvoir créer un événement, de pouvoir faire advenir quelque chose. Telle est l'efficacité de la poésie, de pouvoir lier la fonction

⁴⁵ Telles considérations suggèrent qu'il y a deux forces en poésie, la force narrative et la force apostrophique, et que le lyrique est typiquement le triomphe de l'apostrophique. Un poème peut raconter une séquence d'événements qui acquiert la signification que le lyrique demande quand il est lu de façon synecdoque ou allégorique. Wordsworth a écrit des ballades lyriques en évitant l'apostrophe : des anecdotes qui possèdent une signification. Alternativement, un poème peut évoquer à des objets ou à des personnes un lieu détemporalisé possédant des formes et des forces qui ont un passé et un futur mais qui sont adressées comme présences potentielles. Aucun événement ne doit avoir lieu dans un poème apostrophique, comme le démontrent vastement les grandes odes romantiques car le poème même est l'événement. (Nous traduisons.)

lyrique avec la narration fictive. C'est comme s'il s'agissait d'une théorie du lyrisme qui se traduit automatiquement en théorie de l'événement et de l'instance.

Le poème lyrique est un événement lyrique, ce qui porte en même temps la précarité et l'improbabilité. Qu'est-ce qui peut passer en lisant un poème ? Comment l'apostrophe crée-t-elle un événement poétique ? Le poète voire l'énonciateur prête sa voix à l'énonciation lyrique et rend possible une nouvelle temporalité momentanée qui commence avec la lecture même du poème et continue avec l'admission que ce que le poème dit est vrai. Certes, ce n'est pas une illusion ni une hallucination, car le lecteur connaît les conventions de l'énonciation et l'artificialité du discours poétique dont il devient le complice soupçonné et bienveillant. Cette notion de pacte avec le lecteur amène aussi à une interprétation personnelle spécifique vu la diversité culturelle des récepteurs.

Lecteur, si tu t'en vas jamais en Terre sainte,
Regarde sous tes pieds ; tu verras des heureux.
Ce sont de vieux fumeurs qui dorment dans l'enceinte
Où s'élevait jadis la cité des Hébreux.
Ces gens-là savent seuls vivre et mourir sans plainte :
Ce sont des mendiants qu'on prendrait pour des dieux.
[...]
Tu vois, ami lecteur, jusqu'où va ma franchise.
Mon héros est tout nu, - moi, je suis en chemise.
Je pousse la candeur jusqu'à t'entretenir
D'un chagrin domestique. – Où voulais-je en venir ?
Je ne sais pas vraiment pas comment je vais finir.
Je suis comme Énéas portant son père Anchise.
[...]
Lecteur, nous allons voir si tu comprends ceci.
Anchise est mon poème ; et ma femme Créuse
Qui va toujours traînant en chemin, c'est ma muse.
(Musset, *Premières poésies*, 1976 [1852] : 177 - 178)

Le poème dramatique de « Namouna », en cinq actes aurait dû être figuré au théâtre, selon quelques spécialistes. L'édition de 1854 le présente dans le recueil des *Premières Poésies*. « Namouna », comme « Mardoche », a été hâtivement écrit pour augmenter le volume trop mince d'*Un Spectacle dans un Fauteuil*. Le sous-titre du poème, « conte oriental », ironise sur l'orientalisme qui était à la mode, illustré notamment par Hugo dans *Les Orientales*. De plus, les références à Enéas et à Anchise renforcent l'hypothèse des influences de la littérature latine ancienne. Dans l'*Enéide* de Virgile, Enée s'enfuit de Troie en portant sur ses épaules son père Anchise.

Le poème exploite la parodie, ce qui fait que le lecteur devient complice du poète. Le lecteur de la poésie s'identifie au locuteur et le texte poétique consiste pour lui en une invitation de voyage intime ; le lecteur devient le double du poète, le double de sa réflexion.

La poésie s'identifie souvent avec le lyrisme. Ce n'est pas le cas pour les autres genres littéraires. Plusieurs spécialistes se sont occupés de l'analyse du lyrisme, un phénomène tellement vaste qui s'étend même beaucoup plus loin que l'art lui-même. Nous avons essayé de faire une brève rétrospection de la littérature grecque et latine par rapport au lyrisme, ainsi que de la littérature du Moyen-Âge. Le lyrisme s'éblouit de nouveau à l'époque romantique. Nous avons repéré les traces de l'apostrophe depuis l'Antiquité. Elle semble ne pas avoir changé au moins concernant sa structure et sa manière d'expression. De plus, il y a des sujets identifiables par rapport à la thématique de l'Antiquité et celle du romantisme. Or, le romantisme français a renouvelé les entités en apostrophe aussi. Comme le poète lyrique, le poète romantique s'adresse à son amante, à ses bien-aimés et à ses amis. Il s'adresse aussi aux idées et aux concepts abstraits ou même aux objets inanimés. De cette façon, les personnifications et les prosopopées abondent et la thématique de l'entité en apostrophe s'enrichit. Le romantisme a offert un renouvellement du vers lyrique ; la poésie romantique s'avère un nouveau porteur de la tradition orale du lyrisme descendu du Moyen-Âge. Elle porte toutes les sensibilités et tous les sentiments de la tradition médiévale en renouvelant les formes ; pourtant, l'apostrophe reste intacte au fil du temps. Avec le romantisme, la voix lyrique devient la voix de l'intime. Le sujet lyrique s'identifie au poète qui prête sa voix à l'énonciation lyrique et crée dans le texte romantique une nouvelle temporalité. Par ailleurs, la littérature obéit toujours aux conventions de lecture et aux attentes de perception de sorte que le lecteur est a priori influencé de cet héritage préalable. Nous allons approfondir à une intertextualité entre le passé de la poésie lyrique et le présent de la poésie romantique, tout en ayant l'apostrophe comme notre fil conducteur.

5.3 Le sujet lyrique, émetteur de l'apostrophe

Les romantiques ne posent pas le problème du sujet lyrique. Pour eux, le *je* du texte est tout simplement le poète. Pour les romantiques, le poète était considéré comme un être omniprésent, tout puissant, tout savant, actif et passif à la fois. Or, ce poète ne doit pas être confondu avec l'auteur du poème, au moins pas toujours. Les poètes romantiques développent tout ce qui est relatif à une réflexion sur l'inspiration et la tradition. Dans l'extrait suivant tiré du recueil *Les Châtiments*, la tradition est à l'origine de l'inspiration du poète pour réaliser une apostrophe adressée à la France :

Ô République de nos pères,
Grand Panthéon plein de lumières,
Dôme d'or dans le libre azur,
Temple des ombres immortelles,
Puisqu'on vient avec des échelles
Coller l'empire sur ton mur ;
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 99)

Dès le début du poème, l'image du poète dans le recueil des *Châtiments* se place sous un aspect autosuffisant. Panthéon fut achevé sous le règne de Louis-Philippe, mais Louis XVIII en avait supprimé la nécropole. La révolution de 1830 restaure en quelque sorte le Panthéon et un peu avant son coup d'État Louis Napoléon Bonaparte le transforme de nouveau en église. Hugo se réfère à la tradition, tout en illustrant l'histoire d'un siècle entier ; il s'adresse à la République de « nos pères » en suggérant les grands hommes qui ont lutté pour la liberté et la République, dont les cendres furent transférées au Panthéon.

Dans le poème « Lux » du même recueil, Hugo met les fondations de ses chants messianiques sur la victoire du bien au détriment du mal. Lux veut dire lumière en latin ; c'est le terme que le créateur a utilisé pour décrire les origines du monde. En fait, le poète fait allusion au « fiat lux » de la *Genèse*⁴⁶ et de cette façon il souligne le symbole de la lumière qui représente la sagesse. C'est le poème qui annonce tous les grands poèmes métaphysiques de Hugo dans ses recueils futurs, « Ce que dit la bouche d'ombre » dans *Les Contemplations*, « Tout le passé et tout l'avenir » dans *La Légende des siècles*.

Ô libre France enfin surgie !
Ô robe blanche après l'orgie !
Ô triomphe après les douleurs !

⁴⁶ « Que la lumière soit » (Genesis 1 : 1).

[...]
Ô République universelle,
Tu n'es encor que l'étincelle,
Demain tu seras le soleil !
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 376–377)

Hugo réalise l'apostrophe pour s'adresser directement à la France et à la République. La France est désormais libre, débarrassée du passé et de la tradition monolithique de l'ère avant la Révolution. La France et la République universelle s'identifient avec les idées républicaines de Hugo à cette époque. De cette façon, Hugo se détache des idées qui accompagnaient la Révolution française. La République se fonde sur les droits naturels et non sur l'histoire ; elle est susceptible d'effacer toute discrimination par rapport à la classe, à la race, à la religion ou à l'origine ethnique. Les temps nouveaux représentés par le « soleil » de « demain », rempliront le vide avec la vérité, et ce seront les hommes savants et les penseurs qui guideront la société et pas les hommes politiques.

Les traces de l'inspiration par la tradition sont remarquables dans le poème « Apothéose ». Ce n'est pas seulement que le mot apothéose⁴⁷ qui vient du grec ancien, mais que le poète s'adresse directement aux héros antiques immortalisés par les statues en marbre :

Ô Carrare ! ô Paros⁴⁸ ! ô marbres pentéliques⁴⁹ !
Ô tous les vieux héros des vieilles républiques !
Ô tous les dictateurs de l'empire latin !
Le moment est venu d'admirer le destin.
Voici qu'un nouveau dieu monte au fronton du temple.
Regarde, peuple, et toi, froide histoire, contemple.
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 120)

En effet, le poème présente l'opposition entre les origines méprisables de l'Empereur et les événements historiques qui l'entourent. Hugo considérait Napoléon comme arriviste. Dans cet extrait, le poète apostrophe le monde ancien. Il établit un dialogue avec l'histoire tout en affrontant le destin de l'humanité.

⁴⁷ Un synonyme d'apothéose pourrait être la déification.

⁴⁸ Paros est le nom d'une île grecque appartenant au groupe des îles des Cyclades.

⁴⁹ Le pentélique est un épithète qui dérive du nom de la montagne Penteli et dont le marbre blanc fut le plus fameux pour le monde ancien et qui a été utilisé pour la construction des monuments de l'Athènes antique et surtout du temple de Parthénon sur la colline d'Acropole.

Pour les romantiques, le lyrisme consiste en une réflexion sur *le culte du moi* ; le statut vague du *moi* lyrique oscille entre fiction et expression d'une expérience réelle vécue. Par conséquent, la problématique centrale de l'inspiration s'entrevoit à travers sa nature et son origine. Pour illustrer cette réflexion, nous évoquons quelques vers du poème « Les Vœux stériles » de Musset :

Ô vieillesse ! à quoi donc sert ton expérience ?
Que te sert, spectre vain, de te courber d'avance
[...]
Grèce ô mère des arts, terre d'idolâtrie,
De mes vœux insensés éternelle patrie,
[...]
La langue de ton peuple, ô Grèce, peut mourir ;
[...]
Et toi, vieille Italie, où sont ces jours tranquilles
Où sous le toit des cours Rome avait abrité
Les arts, ces dieux amis, fils de l'oisiveté ?
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 110–111)

Avec l'apostrophe adressée à la vieillesse, Musset fait allusion aux jours de Juillet 1830 ; le poème a été publié dans la *Revue de Paris* en octobre 1830 et se distingue pour son caractère ironique et désespéré qui dessine tout le spectre du *mal de siècle*. Musset s'adresse à la vieillesse, donc au passé stérile, pour s'interroger sur l'utilité de l'apprentissage et de la connaissance. Il s'adresse aussi à la Grèce qu'il considère comme sa patrie éternelle et à la ville de Rome qu'il considère mère des arts et de l'oisiveté. Ses aspirations pour la restauration d'un art idéal s'expriment à travers le dialogue avec les deux pays personnifiés. Musset n'a jamais visité l'Italie, ni la Grèce ; c'est son imagination qui nourrit sa plume. Certes, les récits de voyage à l'époque ont contribué à l'expansion de cet esprit d'orientalisme et de l'exotisme qui inspira plusieurs poètes romantiques.

Il s'agit toujours de la distance entre le *moi lyrique empirique*, qui est celui qui écrit le texte, voire l'auteur du poème, et l'événement poétique, c'est-à-dire ce que dit le poème. Cette distance définit les limites du *moi lyrique empirique* et le fait paraître comme une intervention d'un état d'énonciation différent, voire d'un ailleurs distinct. Les poètes romantiques possèdent pourtant des moyens de travail qui sont issus d'une longue tradition des anciens et des classiques. Les romantiques parlent de l'inspiration et de la muse et s'avèrent les représentants parfaits d'un enthousiasme et d'une

élocution lyriques, au sens ancien du terme. En fait, ils abusent des images lyriques et le degré de la présence du *moi lyrique* marque leur expression poétique. Ils considèrent, de façon subconsciente, que cette nouvelle expérience s'ajoute à la connaissance héritée de ses précurseurs.

Puisque c'est ton métier, misérable poète,
Même en ces temps d'orage, où la bouche est muette,
Tandis que le bras parle, et que la fiction
Disparaît comme un songe au bruit de l'action ;
Puisque c'est ton métier de faire de ton âme
Une prostituée, et que, joie ou douleur,
Tout demande sans cesse à sortir de ton cœur ;

[...]

Ô Machiavel ! tes pas retentissent encore
Dans les sentiers déserts de San Casciano.

[...]

C'est ainsi, Machiavel, qu'avec toi je m'écrie :
Ô médiocrité, celui qui pour tout bien
T'apporte à ce tripot dégoûtant de la vie,
Est bien poltron au jeu, s'il e dit : Tout ou rien.
Je suis jeune ; j'arrive. À moitié de ma route,
Déjà las de marcher, je me suis retourné.

(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 109)

L'extrait fait partie du poème « Les Vœux stériles » ; Musset en fait une évaluation du malheur qui régit l'âme du poète romantique. En réalité, il réalise la première apostrophe adressée au misérable poète pour s'adresser avec ironie à lui-même et à son âme prostituée ; il s'agit d'un chant intérieur. Le dialogue avec sa voix intérieure, qui est perdue dans la douleur, esquisse en toute exposition le monde intime du poète. Le lexique utilisé témoigne le lyrisme obscur qui déborde : « misérable », « songe », « âme », « douleur », « médiocrité », « dégoûtant », « rien ». Musset a vingt ans quand il écrit ce poème, alors « à moitié de [sa] route », il a envie de quitter l'action ; c'est en cela que réside le *mal du siècle*. Lamartine éprouve les mêmes sentiments dans le poème « Adieux à la poésie » :

Ô lyre ! tu suivis mes pas,
Et des doux festins exilée
Jamais ta voix ne s'est mêlée
Aux chants des heureux d'ici-bas.

(Lamartine, *Nouvelles méditations poétiques*, 1981 [1823] : 224)

Le lexique de l'obscurité domine et l'expression poétique de l'intime se déclare implicitement. En fait, il s'agit d'un chant intérieur qui met en valeur l'inspiration du poète par l'invocation à la lyre qui entend l'inspiration d'origine divine.

Le poète romantique évoque une métaphysique tout en affirmant la supériorité de la pensée intime et de l'aspiration continue ; il semble que tout ce qui est écrit dans un poème romantique se redécouvre continuellement à travers une interrogation personnelle intime qui ne serait pas possible sans l'évocation de la métaphysique :

Ô mon âme, de quels rivages
Viendra ce souffle inattendu ?
Sera-ce un enfant des orages ?
Un soupir à peine entendu ?
Viendra-t-il, comme un doux zéphyre,
Mollement caresser ma lyre,
Ainsi qu'il caresse une fleur ?
Ou sous ses ailes frémissantes,
Briser ses cordes gémissantes
Du cri perçant de la douleur ?

[...]

Attendons le souffle suprême
Dans un repos silencieux ;
Nous ne sommes rien de nous-même
Qu'un instrument mélodieux !
Quand le doigt d'en haut se retire,
Restons muets comme la lyre
Qui recueille ses saints transports
Jusqu'à ce que sa main puissante
Touche la corde frémissante
Où dorment les divins accords !

(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 125–128)

« L'esprit de Dieu » se présente comme un souffle d'inspiration ; à travers la métaphore « de quels rivages », le poète se demande comment l'inspiration viendra. Le poème fut dédié à Louis de Vignet⁵⁰, ami de Lamartine. Il s'agit d'une introspection et d'une méditation. La première et la dernière strophe du poème renouent cette attente à la recherche d'une inspiration créatrice métaphysique jusqu'à ce que la main puissante de la lyre « touche la corde frémissante ».

Dans le poème « L'Enthousiasme » Lamartine fait allusion à l'épisode du ravissement de Ganymède par « l'aigle du tonnerre » ; l'allusion est réussie à travers les images de feu, de la flamme et des bûchers :

⁵⁰ Diplômé, Ministre du royaume de Sardaigne et Naples en Italie en 1836, il fut ami de Lamartine et les deux hommes ont échangé plein de lettres.

La foudre en mes veines circule :
Étonné du feu qui me brûle,
Je l'irrite en le combattant,
Et la lave de mon génie
Déborde en torrents d'harmonie,
Et me consume en s'échappant.
Muse, contemple ta victime !

[...]

Sous ta dévorante influence,
A peine un reste d'Existence
A ma jeunesse est échappé.

(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 125–128)

Le choix du vocabulaire du feu « foudre », « feu », « lave », « torrents », renforce l'exaltation du *moi*, les sentiments ardents, la flamme de la jeunesse romantique qui nourrit l'âme avide d'absolu. C'est plutôt l'expression d'une crainte devant une force incontrôlable divine qui, contrairement aux conventions de la poésie lyrique, n'est pas liée à l'amour mais se trouve détachée de lui. Le poème finit avec la déclaration du poète qui refuse de donner son dernier souffle à la Muse : « Je veux le garder pour aimer ». Ce silence du moi lyrique par rapport à la création artistique nous permet de penser au poème « La Nuit de Mai » de Musset. Toute la série des Nuits de Musset se réfère à l'inspiration et au *moi lyrique*. La structure dialoguée entre le poète et la Muse qui domine « Les Nuits » n'est pas tout simplement un procédé de structure des poèmes, mais plutôt une manière d'établir une interlocution lyrique et de mettre en scène son dispositif. Dans « Les Nuits », les rôles respectifs du poète et de la Muse sont inversés et au lieu que ce soit le poète qui invoque la Muse, c'est la Muse qui appelle le poète ; le poète à son tour présente tout excuse pour refuser l'écriture et l'inspiration. Par exemple, dans « La Nuit d'août » nous constatons les plaintes du poète :

Salut à ma fidèle amie !
Salut, ma gloire et mon amour !
La meilleure et la plus chérie
Est celle qu'on trouve au retour.
L'opinion et l'avarice
Viennent un temps de m'emporter.
Salut, ma mère et ma nourrice !
Salut, salut consolatrice !

LA MUSE

Pourquoi, cœur altéré, cœur lassé d'espérance,
T'enfuis-tu si souvent pour revenir si tard ?

(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 256)

Aux alexandrins de la Muse, accompagnés des impératifs, le poète répond souvent par des plaintes et des questionnements en octosyllabes. Dans ce cas, la Muse appelle le poète « cœur altéré » et « cœur lassé d'espérance ». Dans « La Nuit d'Octobre », le schéma est inversé : le poète reproche en alexandrins et la Muse répond en octosyllabes ; le poète demande finalement par la Muse de reprendre sa lyre.

La « Nuit de décembre » développe une autre dualité entre le poète et sa propre solitude représentée par le double qui apparaît souvent dans le texte sous la forme d'un étranger, ou d'un convive, ou d'un orphelin, ou d'un malheureux. Cette dualité, qui crée une sorte de miroir du poète, convertit l'angoisse personnelle en une sorte d'hallucinogénèse laquelle renvoie aux crises de Musset. Dans l'œuvre de Musset la Muse représente un rôle de guide, d'inspiratrice et de conseillère ; elle est sincère et en même temps elle révèle les souffrances du poète :

Ô Muse ! spectre insatiable,
Ne m'en demande pas si long.
[...]
Mais j'ai souffert un dur martyr,
Et le moins que j'en pourrais dire,
Si je l'essayais sur ma lyre,
La briserait comme un roseau.

(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 248)

Il est juste de parler d'un lyrisme romantique et d'une thématique du mal qui ont entraîné chez les romantiques le développement d'une poésie intime, l'expression des sentiments du moi et les harmonies poétiques infusées d'un esprit divin qui inspire les artistes et qui exprime leur vision religieuse et mystique du monde. L'esprit divin est censé parler à cette conscience personnelle et à la métamorphoser en un enthousiasme qui rappelle le lyrisme ancien imprégné traditionnellement d'exaltation et de délire. Les poètes romantiques deviennent impuissants à contrôler leur propre écriture, mais en même temps ils se sentent dotés d'une inspiration divine. Cette inspiration n'est pas pour tout le monde ; elle est réduite aux êtres uniques et inspirés que sont les poètes lyriques.

La thématique du romantisme devient sombre et le lexique est influencé du langage ordinaire, ce qui va de pair avec les désillusions des événements historiques du XIXe siècle. De plus, le fait d'admettre que le *je* lyrique romantique est un *je* sensible

de son temps, ainsi que d'accepter l'impression d'un poète qui reflète la voix lyrique universelle, reconnaît un certain contrôle de l'empreinte des sentiments à la création artistique. Le poème « El Desdichado » de Nerval évoque la mélancolie du moi, la tristesse et la solitude :

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 sirène...

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.
(Nerval, *Les Chimères*, 1966 [1854] : 5)

L'apostrophe « toi qui m'as consolé » s'adresse à la Muse. Le poète cherche à trouver un refuge avec les souvenirs de la mythologie grecque et latine ; il souffre de la perte de la femme aimée et des crises de folie. Il transforme son mal en une harmonie poétique. Dans ce poème, Nerval présente sa tendance de vouloir se vivifier aux origines du passé. Tout le poème est imprégné d'une atmosphère de mélancolie et de douceur, mais en même temps avec un ton désenchanté. Les crises mentales fréquentes de Nerval ont laissé sur ses vers les marques d'une désillusion et d'une nostalgie incertaine qui s'avèrent intouchables et idéalisés ; en revanche, son présent réel reste infernal et atroce. Par conséquent, « El Desdichado » est l'image de l'abandon du *je* lyrique avec un dernier effort de renaissance. Chaque strophe du poème constitue un point culminant de la vie de Nerval. Le premier vers commence par *je* qui revient pour faire débiter la troisième strophe aussi. Il ne s'agit pas seulement de la voix intérieure mais de l'attachement au passé primitif et à la terre natale qui crée cette atmosphère de nostalgie et d'abandon. Cela rappelle les lignes de Hugo dans la préface de *Cromwell* :

Aux temps primitifs, quand l'homme s'éveille dans un monde qui vient de naître, la poésie s'éveille avec lui. En présence des merveilles qui l'éblouissent et qui l'enivrent, sa première parole n'est qu'un hymne [...] Il s'épanche, il chante comme il respire⁵¹.

Dans « El Desdichado », Nerval présente un *je* qui parle au nom du poète qui ne peut nullement exister sans la poésie. La poésie en est développée avec l'image des deux instruments musicaux, le luth et la lyre ; ces deux instruments sont opposés mais en même temps complémentaires. Ils attribuent au poète un pouvoir magique et unique dans le monde. Cette dualité entraîne une conception vague par rapport à l'identité du sujet de l'énonciation qui finit par être un sujet hors du temps et hors de l'espace. Dans ce cas, le sujet de l'énonciation est censé à assumer une force qui le rend sujet romantique.

Cette origine mythique de la poésie est, dès l'Antiquité, un lieu commun du discours théorique : l'hypothèse d'un chant primitif, antérieur au vers littéraire, légitime par avance le lien supposé entre musique et poésie. Dès l'origine, notre deuxième élément de définition semble avoir valeur de dogme : *la poésie est musique*.
(Vaillant, 1992 :17)

La poésie par tradition se trouve au contre-pied de la prose ; la prose exclut souvent l'écrit de la musicalité et vice-versa. La musique est souvent considérée par quelques poètes comme une source d'inspiration. La réflexion sur l'inspiration artistique revit à l'époque du romantisme. Les poètes romantiques sont dotés par un au-delà divin d'une mission de fouiller ce qui est intouchable, inouï, invisible et infini. Au XIXe siècle, la connaissance des poètes était considérée comme philosophique et psychologique à la fois ; leurs voies d'inspiration arrivaient jusqu'aux sources de la spiritualité et du prophétisme, attribuant en même temps au poète un rôle de guide du peuple. Selon Vigny le poème est un symbole souvent caractérisé comme « perle » ou « diamant » susceptible de cristalliser un nouveau langage poétique. Selon Vigny, le symbole provient d'une inspiration qui est initiale mais qui finit par une édification consciente et maîtrisée par le poète :

Poésie, il se rit de tes graves symboles,
Ô toi des vrais penseurs impérissable amour!
Comment se garderaient les profondes pensées
Sans rassembler leurs feux dans ton diamant pur
Qui conserve si bien leurs splendeurs condensées ?
(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 25-26)

⁵¹ HUGO V., 1827, Préface de *Cromwell*.

Tout au long du XIXe siècle, probablement en tant que désobéissance à la pléthore de l'écrit sous toutes ses formes, comme par exemple le journalisme, ou la publicité, ou le discours politique, on constate la genèse de l'idée que le langage ordinaire aurait pu nourrir le langage poétique qui de toute façon maintiendrait la quintessence artistique.

La plupart sont aveugles dans cet univers du langage ; sourds aux mots qu'ils emploient. Leurs paroles ne sont qu'expédients ; et l'expression pour eux n'est qu'un plus *court chemin* : ce minimum définit l'usage purement pratique du langage.
(Valéry, 1936 : 29)

Pour les poètes romantiques, le *je* lyrique s'identifie tout simplement au poète qui écrit le texte. À l'époque, le poète était considéré comme une entité omniprésente dans le texte, tout puissant, tout sachant, savant et actif. Par conséquent, le sujet lyrique, tel considéré par les romantiques, ne peut pas toujours s'identifier au poète qui écrit le texte. En fait, le statut du *je* ou *moi* lyrique reste ambigu car il s'avère fictif aussi bien que réel. Cette conception influe aussi sur la réflexion de l'inspiration. La nature et l'origine du *je* lyrique sont à l'origine de l'inspiration romantique. De plus, la différenciation entre le *je lyrique empirique*, qui est d'habitude le poète qui écrit le poème, et l'*événement poétique*, qui est le texte poétique même, définit l'état de l'énonciation du *sujet lyrique*. Cette distinction accorde au sujet lyrique une allure d'intervention dans l'énonciation ; intervention et inspiration finissent par s'identifier. À travers l'apostrophe adressée à la muse ou à la lyre les poètes romantiques adoptent une élocution lyrique héritée du passé littéraire gréco-latine et médiéval. De cette façon, ils bénéficient des outils de travail, telle l'apostrophe qui implique deux sens à la fois, la focalisation sur une altérité adressée et la création de cette façon d'un *je* lyrique qui représente l'expression poétique. Le processus est souvent subconscient invoquant une métaphysique qui assure la supériorité de la pensée intime et de l'aspiration continue. Il s'agit d'un nouveau lyrisme, cette fois romantique, qui présente aussi la thématique du mal. Les romantiques développent ainsi l'expression intime des sentiments du *moi* et des images poétiques qui font souvent allusion à une inspiration divine ou mystique. La thématique du romantisme se développe aussi en plein apogée du mouvement et elle devient plus sombre, surtout après la première moitié du XIXe siècle. Les déceptions des événements historiques amènent les poètes romantiques à

adopter petit à petit un vocabulaire qui s'inspire du banal. En plus, le *je* romantique est un *je* qui reflète la voix lyrique universelle et qui incarne parfaitement la conception du poète-guide ou du poète-prophète. Le poète romantique est celui qui révèle tout ce qui est incompréhensible ou invisible à l'œil commun ; à l'époque, il est considéré comme un philosophe et un psychologue en même temps. L'inspiration romantique voit ses sources même dans le spiritualisme et le prophétisme. En ce qui concerne le vocabulaire romantique, il y a le paradoxe de l'inspiration du langage ordinaire et de l'expression du sublime à la fois. Pendant le XIXe siècle, l'essor typographique et le développement de l'enseignement ont contribué aussi à l'avènement de la littérature et à l'extension du public qui s'y intéresse.

Chapitre 6 : L'apostrophe et ses intertextes : une *métapoétique* ?

Nous analysons l'hypothèse que l'apostrophe dans le texte poétique romantique établit une nouvelle relation triangulaire entre poète, poème et lecteur. De toute façon, une série d'événements politiques et de changements sociaux amènent le public à se tourner vers le romantisme avec enthousiasme. Nous présentons les relations de l'apostrophe poétique avec les origines du romantisme, l'évolution de la littérature et les événements politiques du XIXe siècle. Par ailleurs, plusieurs poètes romantiques emploient l'outil de l'apostrophe pour s'adresser à d'autres poètes ou même à des rois ou à des hommes politiques. Nous installons trois catégories principales de l'apostrophe, celle qui s'inscrit dans une *métapoétique*, celle qui se présente comme un engagement politique et celle de caractère satirique. Les défis de l'histoire du XIXe siècle ont amené à un conflit entre le prolétariat et la bourgeoisie ce qui changea l'image du peuple aux yeux du poète romantique. Cette image du peuple prend des dimensions mythiques et le côté militant et humaniste du romantisme se développe. Nous approchons aussi les différents aspects intertextuels, tels qui se présentent à travers l'apostrophe : des influences, des adaptations, des emprunts, des imitations et des parodies. Enfin, nous essayons d'illustrer notre analyse avec des exemples tirés des textes du corpus tout en présentant les aspects pragmatiques de l'apostrophe.

6.1 Les origines du romantisme et le statut de l'apostrophe

Le romantisme, en réaction contre le rationalisme triomphant du XVIIIe siècle, réhabilite la sensibilité, l'imagination, et se caractérise par l'expression lyrique, intense et surtout l'expression des sentiments intimes : l'émerveillement devant la nature, l'exaltation religieuse, la mélancolie, l'amour, la solitude, la révolte contre l'injustice, l'angoisse de la mort et du temps qui passe. Concernant les origines du romantisme par rapport au XVIIIe siècle, Spiquel (1999 : 7) soutient que

[l]'héritage est aussi complexe et contrasté que l'a été le siècle. Bien sûr, il s'agit d'abord des progrès dus au rationalisme, mais la raison a également présidé aux excès de la Terreur ; le romantisme doit assumer la contradiction. Il y a par ailleurs, l'autre face du

XVIIIe siècle, celle de l'illuminisme (qui, dans la tradition ésotérique, explore, loin des religions officielles, les mystères de Dieu et de l'invisible) : le romantisme se reconnaît dans son spiritualisme. [...] L'œuvre de Rousseau met en avant l'individu (le mot se répand dans les années 1760), à la fois singulier et relié aux autres par la sensibilité. Plus encore, l'autobiographie rousseauiste montre cet individu comme relevant d'une histoire ; l'individu n'y pas perçu comme un donné : il se crée par sa propre histoire. Par ailleurs, une œuvre comme *Les Confessions* pose différemment la question de la vérité ; celle-ci ne dépend plus de l'adéquation au réel mais de la qualité du regard. Il en va de la conception même de la représentation littéraire, de la mise en question de la mimésis.

Il y a plusieurs façons de concevoir le mot *romantisme* et son allure ambivalente et polyvalente. L'une correspond à l'histoire française à court terme ayant une vision plutôt littéraire. L'autre concerne l'histoire anthropologique à long terme ayant un aspect plutôt global et pas exclusivement littéraire. Selon Spiquel (1999 : 8) le terme *roman*

désigne au Moyen Âge une langue puis un type de récit [et] donne naissance au XVIIIe siècle, par le biais de l'italien, à l'adjectif « romanesque » [...]. Au XVIIIe siècle, romanesque/romantique renvoie le plus souvent à un paysage regardé, incluant donc le sentiment humain ; c'est ce qui parle à l'âme.

Le terme *romantisme* n'inclut pas seulement le domaine littéraire ou artistique mais aussi toute une vision du monde et une esthétique beaucoup plus large que l'expression artistique. Par rapport au lexique du romantisme, Vaillant soutient que (2012 : 12)

le *romantik* a essaimé en Europe – devenant ainsi *romanticismo* en Italie ou en Espagne et *romantisme* en France –, à l'exception de l'Angleterre où, comme on l'a vu, il est resté longtemps innommé. Il semble donc bien que, pendant la Révolution française, les milieux littéraires européens ont constaté ou appelé de leur vœu un changement culturel notable, qu'ils ont le plus souvent qualifié de *romantique*.

Une telle conception jaillit de l'humanisme, du sensualisme et d'une attitude beaucoup plus sensible que le simple aspect artistique ; il s'agit d'une expression de vie, parfois quotidienne. Nous allons nous borner au premier aspect du romantisme, celui qui se définit en tant que mouvement littéraire, le plus révolutionnaire et le plus révolté que la littérature ait connu dans les temps modernes.

La poésie lyrique est étroitement liée au *moi* et au chant, à la musique donc et à une longue tradition orale. L'accompagnement musical de la poésie ainsi que le genre du chant ont privilégié l'expression des sentiments intimes, de l'âme intérieure et des émotions pures. Le point culminant pour le tournant de la poésie lyrique française est le

XIII^e siècle pendant lequel une séparation du texte poétique de sa tradition orale s'effectue.

Dans notre littérature, dès le XIII^e siècle, un divorce s'annonce entre texte poétique et musique. Dans le même temps se met en place le système vers-prose qui régira l'ensemble de la production littéraire jusqu'au romantisme et au-delà. Pour autant la poésie personnelle, représentée au XIII^e siècle par le « dit », ne rompt pas ses liens avec l'oralité. Un poète comme Rutebeuf interpelle son public, impose sa présence physique. Le poème n'est pas encore un pur « texte », appartenant tout entier au domaine de l'écriture.

(Vadé, 1996 : 11)

L'ouvrage de Madame de Staël *De l'Allemagne* est à l'origine des inspirations allemandes sur la littérature française. Plusieurs spécialistes croient qu'avec la mort de Goethe, une nouvelle ère littéraire commence en Allemagne ; la vieille conception aristocratique de la littérature se reflète surtout dans l'idée du lyrisme et de l'intimité du *moi* des premières années du mouvement romantique. En France, après 1830, cette conception commence à périr petit à petit afin de donner sa place à une nouvelle, plus démocratique et plus collective.

Se dessine alors une nouvelle cartographie de l'intériorité, où une zone indécise de passage entre le physiologique et le mental, une forme de conscience interne de l'espace du dedans, que les Allemands appellent *Gemeingefühl*, et qui équivaut à la synesthésie. Il s'agit d'une réalité sensible et affective à la fois, une sensibilité vitale qui exprime à la conscience et l'état global de l'organisme, toile de fond pour les états d'âme. On perçoit donc l'existence d'un inconscient. Toute la psychologie romantique en procède. L'ordre émotionnel devient une dimension essentielle de la réalité et de l'existence humaines. Comme le dira Schelling dès 1795, quand « le moi qui contemple s'identifie avec ce qu'il contemple » [...]. Être un moi, c'est se distinguer. C'est aussi se situer dans un *Zeitgeist*, un esprit du temps. Du moi, on en passe logiquement à l'historisme, puisque le moi se définit par son incarnation historique. Plus profondément encore, il participe du flux général des forces créatrices qui régissent le devenir du cosmos.

(Gengembre, 1995 : 20)

C'est dans le Salon de Madame de Staël que les écrivains allemands sont devenus plus connus pour les savants français. L'époque à laquelle Madame de Staël se réfère est une période de romantisme florissant en Allemagne, mais les Allemands entendaient un romantisme poétique autre que celui qui par la suite suivra en France.

Gengembre soutient que (2003 : 10)

Novalis synthétise cette mutation, et voit dans le romantisme une méthode poétique d'appréhension du monde : « l'art de dépayser d'une manière agréable, l'art de rendre un objet étranger, et pourtant connu et attirant, voilà ce qu'est la poésie romantique (*romantische Poetik*) ». En 181, Tieck intitule ses poésies *Romantische Dichtungen* et

Schiller, en 1801, donne comme sous-titre à son drame *La Pucelle d'Orléans, eine romantische Dichtung*, autrement dit qui évoque un monde chevaleresque.

Madame de Staël utilisait souvent l'expression *la romantique* et elle faisait la distinction entre l'adjectif *romantique* qui représentait l'attitude devant la vie et le substantif *romantisme* qui représentait la théorie de la littérature et des arts. En 1810 Napoléon interdit la publication de son ouvrage *De l'Allemagne* ; Madame de Staël est exilé et le livre paraît finalement en 1814.

C'était l'époque suite à l'éveil du Moyen-Âge, tel qu'il est décrit dans ses chansons, sa sculpture et son architecture. Cette poésie, issue directement du christianisme et du mysticisme, était nourrie des traits mélancoliques, sensoriels, du plaisir de la douleur. Ce spiritualisme, salutaire pour les peuples du Nord, se prouve le commencement de la civilisation européenne moderne ; c'est la victoire de l'esprit contre la matière. D'où la prévalence du genre épique et lyrique à travers les siècles et l'enchevêtrement du romantisme anthropologique avec le romantisme littéraire. Avec la fin du Moyen-Âge, la poésie, qui se bornait jusqu'alors aux sujets de chevalerie, brise avec le spiritualisme et le christianisme et commence petit à petit à intégrer les plaisirs des sensations et des imaginations, inspirée aussi par la poésie grecque antique.

Depuis le XVIe siècle, on croyait que le monde est soumis à un modèle mécaniste et on soutenait que l'homme, dans sa dimension biologique et physique, est une machine et en même temps un esprit lié à la matière. Avec la Révolution Française un bouleversement social s'effectue et influe sur la vie littéraire aussi. Il s'agit de la nécessité de la société de briser avec l'ancien, le dépassé et l'incontestable. L'homme devient un animal cosmique et la nature s'identifie à un esprit ou à la conscience. Cette vision du monde devient proche du panthéisme, du vitalisme et de l'illuminisme. Pour illustrer cette hypothèse, nous évoquons le poème « Vers dorés » des *Chimères* de Nerval :

Homme, libre penseur ! te crois-tu seul pensant
Dans ce monde où la vie éclate en toute chose ?
Des forces que tu tiens ta liberté dispose,
Mais de tous tes conseils l'univers est absent.

Respecte dans la bête un esprit agissant :
Chaque fleur est une âme à la Nature éclore ;
Un mystère d'amour dans le métal repose ;

« Tout est sensible ! » Et tout sur ton être est puissant.

Crains, dans le mur aveugle, un regard qui t'épie :
A la matière même un verbe est attaché...
Ne la fais pas servir à quelque usage impie !

Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché ;
Et comme un œil naissant couvert par ses paupières,
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres !
(Nerval, *Les Chimères*, 1966 [1854] : 79)

Nerval a choisi d'aborder la thématique du panthéisme dans l'espace limité du sonnet ; le choix de l'apostrophe adressée à « l'homme, libre penseur » en donne le ton. Nerval admet que dans la nature tout est animé et oppose aux animaux et aux plantes les traits immobiles et froids du métal et de la pierre. Nerval veut découvrir les secrets de la nature et les révéler aux hommes avec tout son cœur et son soupir ; l'homme libre n'est pas le « seul pensant » et en lui adressant la parole, Nerval le met en réalité au centre d'un dialogue cosmique.

On constate un nouvel humanisme qui met l'homme au centre de l'univers. La déclaration de cette pensée dans la poésie romantique s'exprime aussi à travers l'emploi du *je* lyrique. L'apostrophe laisse entrevoir ce nouvel individualisme. Presque dans tous leurs poèmes, les romantiques utilisent la première personne du singulier et ouvrent des dialogues rhétoriques avec les autres écrivains, les hommes politiques, la nature, le lecteur, Dieu. Ces dialogues sont souvent réels et les poètes s'adressent l'un à l'autre à travers les apostrophes. Ce nouvel individualisme se constate aussi dans la vie politique.

Le représentant est avant tout un individu, libre de ses choix et de ses votes par rapport à ses électeurs aussi bien que par rapport à ses collègues. Le choix politique est avant tout une détermination individuelle, qui doit être librement exercée, en conscience. [...] Ce lien entre la politique et l'individu explique que la littérature ait si bien intégré l'engagement des auteurs.
(Petitier 1996 : 16)

En France, comme réaction à la poésie néoclassique est né le romantisme ou l'école romantique en tant que doctrine esthétique aussi. Les écrits littéraires attribuent au romantisme les origines et le développement de toute une révolte contre la tradition classique. Chez les artistes romantiques on voit la représentation de l'individu révolté qui brise avec les masses et en même temps avec la rigueur classique. René Wellek a démontré en 1949 (Wellek, Warren, 1971 : 260-262) que les traits les plus importants

du romantisme sont le symbole, le mythe, et le remplacement de la philosophie mécaniste et matérialiste de l'époque classique par une vision du monde organique. Délimité souvent par la publication des *Méditations poétiques* en 1820 et la chute des *Burgraves* en 1843, le romantisme français s'étend beaucoup plus loin que ces frontières temporelles. D'autres spécialistes placent le début du romantisme français au moment de la publication de l'ouvrage *De la littérature* en 1800, la date finale restant celle des *Burgraves*. Dans le Salon de 1846, Baudelaire donna sa propre définition : « Qui dit romantisme dit art moderne, - c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts »⁵².

En France, Rousseau est considéré par plusieurs spécialistes comme préromantique ou précurseur du romantisme. Le romantisme est fini par s'identifier avec la France, plutôt que l'Allemagne et l'Angleterre.

L'un des problèmes du romantisme, et de Victor Hugo en particulier, est de préserver la grandeur et la singularité du verbe poétique, tout en laissant sa place à la polyphonie de la voix populaire née de 1789.

(Vaillant, 1992 : 88-91)

La thématique choisie par les poètes romantiques influe sur l'emploi et l'expression des apostrophes poétiques aussi. Selon Hugo, Dieu est souvent incompréhensible s'il laisse souffrir ou mourir les innocents, les enfants ou les êtres purs. Ces questions pathétiques et tourmentées se posent aussi dans le livre des *Contemplations* intitulé « Aujourd'hui ». Le même problème philosophique resurgit ; Dieu laisse faire mais pourquoi?

Gardons l'homme vivant. Oh ! châtement superbe !
Oh ! s'il pouvait un jour passer par le chemin,
Nu, courbé, frissonnant, comme au vent tremble l'herbe,
Sous l'exécration de tout le genre humain ! [...]

Vieillissant, rejeté par la mort comme indigne,
Tremblant sous la nuit noire, affreux sous le ciel bleu...
- Peuples, écarter-vous ! cet homme porte un signe :
Laissez passer Caïn ! il appartient à Dieu.

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 641)

L'extrait commence par l'emploi d'une apostrophe. Hugo s'adresse au châtement en le personnifiant et en le qualifiant de « superbe ». Les derniers vers affirment et

⁵² JOBERT B., 2015, « Salons, Charles Baudelaire – Fiche de lecture », *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/salons-charles-baudelaire/>, consulté le 18 juillet 2018.

condamnent. Hugo vient de découvrir partiellement la réponse qu'il cherchait. Il a de nouveau besoin de Dieu. Dans la suite du poème, les souffrances des innocents s'expliqueraient si l'on admettait la croyance hindoue de la métempsychose. Dans ce cas, toute souffrance serait la réparation d'une faute commise dans cette vie ou dans des vies antérieures :

Le monde est sombre, ô Dieu ! l'immuable harmonie
Se compose des pleurs aussi bien que des chants ;
L'homme n'est qu'un atome en cette ombre infinie,
Nuit où monte les bons, où tombent les méchants.

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 659)

Jean-Jacques Rousseau a été le premier qui avait imaginé une nouvelle société, vêtue d'une nouvelle foi et d'une nouvelle pédagogie, tout régi de l'amour. Il a été un des premiers à utiliser le mot romantique en tant qu'adjectif. Rousseau (1828 : 81) écrit dans sa cinquième promenade des *Rêveries* « Les rives du lac de Bienné sont plus sauvages et romantiques que celles du lac de Genève, parce que les rochers et les bois y bordent l'eau de plus près [...] ». Les disciples de Rousseau admiraient Ossian et Shakespeare et préconisaient tout ce que l'héritage de leur maître soutenait : la nature, les sentiments, le monde primitif. Rousseau a été la première âme romantique.

La Révolution française a renouvelé complètement les fondements de la vie politique française ; la politique est devenue en principe l'affaire de tous. Selon certains théoriciens, la souveraineté réside dans la nation, selon d'autres dans le peuple. Peuple ou nation peuvent la déléguer, mais ils en restent toujours la source. Il devient donc du droit et du devoir de chacun de s'intéresser aux affaires publiques et d'y participer dans la mesure où les institutions le lui permettent (Petitier, 1996 : 9). Plus loin dans son œuvre Petitier (1996 : 22) soutient que

[l']auteur insiste sur la transformation quantitative de son public, elle implique un changement qualitatif. Désormais, dit Hugo dans la Préface d'un de ses drames, l'écrivain ne s'adresse d'ailleurs plus à un public, mais au peuple. Cela l'investit d'une responsabilité morale et politique, Hugo y revient fréquemment. S'adressant à tous, l'artiste rencontre les préoccupations de tous, il est par sa situation un homme public, un citoyen par excellence. Il n'est pas spécialisé, son statut d'écrivain lui donne une compétence universelle.

Cette constatation est cruciale pour l'explication des apostrophes adressées aux hommes politiques, au peuple, à la société ou même à d'autres artistes ou à des inventeurs. Par exemple, Hugo se transforme à un écrivain-poète qui traite tout sujet,

incarnant parfaitement le concept de l'homme universel. Dans le poème « Aujourd'hui » Hugo s'adresse aux inventeurs, à Rousseau et à Voltaire en les considérant comme des mages qui domptent la matière :

Surgis, Volta ! dompte en ton aire
Les Fluides, noir phlégéthon !
Viens, Franklin ! voici le Tonnerre.
Le Flot gronde ; parais, Fulton !
Rousseau ! prends corps à corps la Haine.
L'Esclavage agite sa chaîne ;
Ô Voltaire ! aide au paria !
La Grève rit, Tyburn flamboie,
L'affreux chien Montfaucon aboie,
On meurt... - Debout, Beccaria !
[...]
Les songeurs sont les inventeurs.
Parlez, dites ce que vous êtes,
Forces, ondes, aimants, moteurs !

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 796-797)

Hugo glorifie par ces apostrophes les découvertes et les inventions de Volta, de Fulton et de Franklin et la production intellectuelle de Rousseau et Voltaire. Le poète joint aux mages qui domptent la matière, ceux qui ont contribué à améliorer les conditions de vie des hommes, et en particulier, l'Italien Beccaria qui exposait une nouvelle conception de la pénalité et dénonçait l'atrocité des supplices ; Hugo en fait un adversaire de la peine de mort, représentée par la place de Grève et Tyburn, lieux des exécutions à Paris et à Londres⁵³. Dans les dernières strophes du poème Hugo s'adresse directement à tous ceux qu'il a mentionnés en les remerciant et en les admirant :

Et, quand vous sortez du problème,
Célébrateurs, révélateurs !
Quand, rentrant dans la foule blême,
Vous redescendez des hauteurs,
Hommes que le jour divin gagne,
Ayant mêlé sur la montagne,
Où montent vos chants et nos vœux,
Votre front au front de l'aurore,
Ô géants ! vous avez encore
De ses rayons dans les cheveux !

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 798)

Avec les premiers recueils romantiques des *Méditations poétiques* et des *Harmonies poétiques et religieuses* de Lamartine, des *Odes et Ballades* et des

⁵³ HUGO V., 1967 [1856], *Œuvres poétiques*, p. 796-797.

Orientales de Hugo c'est toute une génération des petits romantiques qui connaît l'épanouissement entre 1830 et 1840. Leur valeur sera reconnue plus tard, initialement par les surréalistes ; Borel, Lassailly, Forneret, ont été de vrais innovateurs. Baudelaire présentera plus tard dans ses essais sur l'art romantique, pas seulement la littérature, mais toute la vision du monde qui précéda la modernité.

Dès le début du XIXe siècle jusqu'aux environs de 1870, le mouvement romantique a connu des moments d'engagement et de retrait par rapport à sa place politique. La place du phénomène de l'apostrophe poétique dans ce climat social et politique est très intéressante. Elle passe comme un élément d'héritage lyrique mais elle se développe à un nouvel instrument de création littéraire mais d'engagement social et politique aussi. Il y a deux aspects fondamentaux qui composent le statut de l'apostrophe dès la genèse du mouvement romantique, son emploi comme *outil métapoétique* qui aide le poète romantique à s'adresser à son propre poème ou à se dialoguer avec son lecteur, et son emploi comme *moyen d'engagement social ou politique*. En ce qui concerne l'apostrophe *métapoétique*, nous citons un exemple tiré du deuxième chant du poème « La Maison du Berger » de Vigny ; le poète s'adresse à son art même, la poésie :

Poésie ! ô trésor ! perle de la pensée !
Les tumultes du cœur, comme ceux de la mer,
Ne sauraient empêcher ta robe nuancée
D'amasser les couleurs qui doivent te former.
Mais sitôt qu'il te voit briller sur un front mâle,
Troublé de ta lueur mystérieuse et pâle,
Le vulgaire effrayé commence à blasphémer.
[...]
Ah ! Fille sans pudeur ! Fille du Saint Orphée,
Que n'as-tu conservé ta belle gravité !
Tu n'irais pas ainsi, d'une voix étouffée,
Chanter aux carrefours impurs de la cité,
Tu n'aurais pas collé sur le coin de ta bouche
Le coquet madrigal, piquant comme une mouche,
Et, près de ton œil bleu, l'équivoque effronté.
[...]
Poésie, il se rit de tes graves symboles,
Ô toi des vrais penseurs impérissable amour !

Comment se garderaient les profondes pensées
Sans rassembler leurs feux dans ton diamant pur
Qui conserve si bien leurs splendeurs condensées ?
(Vigny, *Les Destinées*, 1973, [1864] : 158-160)

L'apostrophe adressée à la poésie réalise aussi une métaphore et une synecdoque. De plus, elle consiste en une personnification et à un *élément métopoétique*. Vigny compare la poésie à un ensemble de couleurs qui sont orchestrées par lui-même. Par la suite, il fait allusion à la Grèce dont l'héritage lyrique s'impose avec l'occurrence « Fille du Saint Orphée ». Cette apostrophe constitue ainsi à la fois un *élément métopoétique* et une connexion qui lie les siècles pour aboutir à l'époque romantique.

En ce qui concerne l'aspect d'engagement social, nous présentons un exemple tiré du poème « Les grands Corps de l'État » de Hugo :

Ô de Soulouque⁵⁴-deux burlesque cantonade !
Ô ducs de Trou-Bonbon, marquis de Cassonade⁵⁵,
Souteneurs du larron,
Vous dont la poésie, ou sublime ou mordante,
Ne sait que faire, gueux, trop grotesques pour Dante,
Trop sanglants pour Scarron⁵⁶,

Ô jongleurs, noirs par l'âme et par la servitude,
Vous vous imaginez un lendemain trop rude,
Vous êtes trop tremblants,
Vous croyez qu'on en veut, dans l'exil où nous sommes,
À cette peau qui fait qu'on vous prend pour des hommes,
Calmez-vous, nègres blancs !
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 215-216)

Hugo y exprime un nouveau monde plein d'antithèses. Il s'adresse aux hommes d'État et au peuple. Le poète tutoie le peuple tandis qu'il vouvoie les hommes d'État. Le tutoiement souligne l'intimité et la conciliation avec le peuple, tandis que le vouvoiement marque la distance que Hugo gardera dorénavant renforcé par les occurrences « jongleurs » et « nègres blancs ». L'apostrophe d'engagement ne se borne pas à la simple satire politique. Elle peut concerner les adversaires professionnels d'un poète romantique. Par exemple dans le poème « Les Vœux stériles », Musset nous introduit aux apostrophes adressées à ses contradicteurs :

Ah ! qui que vous soyez, vous qu'un fatal génie
Pousse à ce malheureux métier de poésie
Rejetez loin de vous, chassez-moi hardiment
Toute sincérité ; gardez que l'on ne voie

⁵⁴ Soulouque était l'empereur d'Haïti ; il avait créé une noblesse de titres burlesques.

⁵⁵ Sauce sucrée employée dans le nord de la France.

⁵⁶ Scarron était un écrivain romain qui créait des récits d'aventures comiques et de parodies burlesques.

Tomber de votre cœur quelques gouttes de sang ;
[...]
Meurs, Weber ! meurs courbé sur ta harpe muette ;
Mozart t'attend. —Et toi, misérable poète,
Qui que tu sois, enfant, homme, si ton cœur bat,
Agis ! jette ta lyre ; au combat, au combat !
Ombre des temps passés, tu n'es pas de cet âge.
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 112)

En fait, avec l'apostrophe Musset réussit à évoquer les sentiments de pitié pour ses adversaires qui manquent de « toute sincérité ». Cette déclaration entend une certaine sincérité de la part de Musset. La métaphore créée par l'adresse incite une *apostrophe performative* puisque Musset invite les autres poètes à renoncer à leur lyre. L'apostrophe symbolise le rejet de Musset à tout ce qui est conventionnel dans la poésie. De cette façon l'apostrophe définit un engagement artistique plutôt que social ou politique.

Quelques adresses du poète romantique renvoient aussi à un caractère satirique ou à un aspect parodique souvent assumé par l'apostrophe. Or, ce ne sont pas tous les poètes romantiques qui s'en occupent ; Hugo et Musset sont les poètes romantiques par excellence qui emploient ce type d'apostrophe. Par exemple, dans le poème « Mardoche », Musset s'adresse au lecteur de façon sarcastique :

Je n'ai dessein, lecteur, de faire aucunement
Ici ce qu'à Paris on appelle un roman.
Peu s'en faut qu'un auteur, qui pas à pas chemine,
Ne vous fasse coucher avec son héroïne.
Ce n'est pas ma manière, et si vous permettez,
Ce sera quinze jours que nous aurons sautés.
—Un dimanche (observez qu'un dimanche la rue
Vivienne est tout à fait vide, et que la cohue
Est aux Panoramas, ou bien au boulevard),
Un dimanche matin, une heure, une heure un quart.
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 83)

Musset y emploie l'apostrophe adressée au lecteur comme moyen de méditation sur une réforme littéraire. L'apostrophe renvoie à une caricature des invocations lyriques tout en développant une allure héroïque à la fois.

Nous avons essayé de démontrer ainsi la relation de l'apostrophe avec l'évolution littéraire et les événements politiques du XIXe siècle. Le romantisme voit l'émergence de trois types d'apostrophes, jusqu'alors inexprimés. *L'apostrophe métapoétique* se focalise sur un aspect autoréférentiel qui transpose l'énonciation à un

niveau de développement artistique plus avancé. L'héritage lyrique des précurseurs des romantiques est indissociable avec l'évolution d'un tel type d'apostrophe. *L'apostrophe d'engagement politique* va de pair avec les évolutions sociales du XIXe siècle. Les poètes romantiques s'adressent aux rois, aux hommes politiques, aux juges ou même à ses adversaires poètes ou à ses amis poètes. Ce type d'apostrophe offre une vaste gamme thématique des entités en apostrophe. D'habitude, elle s'inscrit dans le schéma de la personnification et de la métaphore. *L'apostrophe de caractère satirique* est employée par le poète romantique pour attribuer un ton parodique ou ironique dans son poème. « Dans ce contexte, un bon nombre d'écrivains trouvent plus confortable de se rallier à un empereur qui, dans l'aplatissement social ambiant, fait figure d'homme fort, et qui est susceptible de leur procurer places et récompenses honorifiques » (Petitier, 1996 : 45).

6.2 L'apostrophe ou le renouveau d'une poésie émotionnelle

Avec le romantisme, les écrivains se trouvent face aux défis de l'histoire et s'impliquent dans la vie sociale d'une manière expressive. La Révolution française a créé un mouvement d'idées qui ont traversé tout le XIXe siècle historique et littéraire et qui ont subi un enchevêtrement involontaire de sorte que la nouvelle littérature fasse surgir une nouvelle société et vice-versa. La plupart des écrivains romantiques sont nés aux alentours de la Révolution ou juste après et leurs expériences ont été imprégnées par la Révolution et par les événements qui l'ont suivie.

Être romantique, cela signifie avant tout être entré dans la vie après la chute de l'Empire, n'avoir connu ni la douceur de vivre des dernières années de l'Ancien Régime, ni les horreurs révolutionnaires, ni les pesantes contraintes et les tâches exaltantes de l'Empire. Point n'est besoin pour cela d'être né approximativement avec le siècle, comme Vigny, Michelet, Balzac, Hugo, Mérimée, Sainte-Beuve, George Sand, Dumas, Lamartine, qui est né en 1790, ne fait son véritable début dans la vie qu'en 1820, lorsque la publication des *Méditations* et son mariage mettent fin, la trentaine sonnée, à son existence d'amateur oisif. Musset, bien que né vingt ans plus tard, pourrait à la rigueur en faire partie : il arrive encore à temps pour participer chez Nodier aux soirées de l'Arsenal, et sa précocité est telle que ses aînés le considèrent vite comme un égal. Ne pousse-t-il pas, d'ailleurs, le mimétisme jusqu'à se présenter au public sous les traits de l'« Enfant du siècle » et à en analyser le mal avec plus de brio que ceux qui auraient, en toute rigueur, plus de droits à ce titre ? Stendhal lui-même, qui approche de la

quarantaine en 1820, et qui a déjà derrière lui toute une carrière de fonctionnaire impérial, d'amoureux et de dilettante, puise dans l'horreur que lui inspire la société de la Restauration et dans la nostalgie de l'heureuse Italie une sorte de nouvelle jeunesse, et, malgré tous les liens qui le rattachent au XVIIIe siècle, il devient l'un des plus grands pourvoyeurs d'idées neuves de son époque.

(Milner, Pichois, 1996 : 80-81)

Après la Révolution, la nouvelle ère demande une nouvelle expression artistique. Régie de l'insatisfaction et de la lacune à combler, la littérature trouve son abri dans les notions de la mélancolie, de l'insatisfaction et de la contemplation ; on se sent vide et on cherche constamment à remplir ce vide, souvent de façon vaine. Le bouleversement créé par la Révolution a donné naissance à une énergie motrice orientée vers l'idéologie et la création artistique, plutôt littéraire.

Il s'agit d'une réelle révolution culturelle où la poésie lyrique triomphe. Les premiers poètes romantiques cherchent à briser avec le classicisme et nient tout ce qui est figé et dépassé ; ils remplacent l'Antiquité classique par leur propre esprit romantique dont les manifestations varient de l'expression du moi, de la thématique de la nature et de l'amour, de l'exaltation de la passion et de la mélancolie hantée. Parfois, la production littéraire arrive même sans avoir de prétexte. Dans les poèmes romantiques, les mots sont utilisés de façon à entrer en mouvement et à tisser un jeu de discours inspiré représentant la vision du poète, afin de pouvoir dire ce que le langage ordinaire ne peut pas dire ; l'agitation historique entraîne l'agitation artistique aussi qui se reflète surtout dans la création littéraire et qui amène à l'inévitable, c'est-à-dire à une distinction entre langage ordinaire et langage poétique. L'esprit met en mouvement les mots qui expriment des émotions avec des nuances ; l'âme du poète est la musique qui donne le rythme. L'apostrophe est un procédé qui reflète ce rythme, surtout une apostrophe adressée au locuteur-poète lui-même. Dans ses poèmes Lamartine emploie souvent des apostrophes adressées à son propre génie ou à sa propre inspiration, sa « lyre ». Dans le poème « Le Chrétien mourant », Lamartine dédie ses vers au mort et en choisissant d'utiliser tantôt la première personne du singulier, tantôt la troisième personne du singulier, il nous fait penser qu'il s'agit d'un requiem prématuré de sa propre mort :

Qu'entends-je ? autour de moi l'airain sacré résonne !
Quelle foule pieuse en pleurant m'entourne ?
Pour qui ce chant funèbre et ce pâle flambeau ?

Ô mort, est-ce ta voix qui frappe mon oreille
Pour la dernière fois ? eh quoi ! je me réveille
Sur le bord du tombeau !

Ô toi ! d'un feu divin précieuse étincelle,
De ce corps périssable habitante immortelle,
Dissipe ces terreurs : la mort vient t'affranchir !
Prends ton vol, ô mon âme ! et dépouille tes chaînes.
Déposer le fardeau des misères humaines,
Est-ce donc là mourir ?

(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 106)

C'est en les deux apostrophes, une adressée au mort et l'autre adressée à l'âme, que tout le mal du siècle s'incarne et se reflète sans aucun prétexte, que celui du style de l'époque et de l'émotion romantique. Lamartine fait célébrer sa propre mort, comme s'il suivait ses propres funèbres de loin, comme un esprit éthéré qui vole au-dessus du cadavre et qui voit les chanteurs funéraires. Tout le spleen du siècle qui se déploiera bientôt dans quelques années, après l'écriture de ce poème, s'incarne dans les vers : « Ô mort, est-ce ta voix qui frappe mon oreille / pour la dernière fois ? eh quoi ! je me réveille / Sur le bord du tombeau ! » Lamartine établit un dialogue avec lui-même, même si l'emploi des différentes personnes grammaticales est variable. Il commence par s'adresser à la mort à la deuxième personne du singulier, puisque l'utilisation de l'apostrophe implique nécessairement une adresse à la mort personnifiée, et il finit par utiliser la première personne du singulier afin d'exprimer sa propre réaction à cet appel mortel. En s'adressant à lui-même, il donne à l'apostrophe une allure de soulagement qui se complète avec l'emploi de l'impératif « Prends ton vol » qui accorde un ton pragmatique.

En outre, le poème « L'esprit de dieu » marque cette attente impatiente de la mort libératrice :

Ô mon âme, de quels rivages
Viendra ce souffle inattendu ?
(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 125)

Dans le poème « La Vigne et la Maison », l'attente de la morte est soulignée de nouveau :

Quel fardeau te pèse, ô mon âme !
Sur ce vieux lit des jours par l'ennui retourné,
Comme un fruit des douleurs qui pèse aux flancs de femme
Impatient de naître et pleurant d'être né ?

La nuit tombe, ô mon âme ! un peu de veille encore !
(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 413)

Le poème porte comme sous-titre « Dialogue entre mon âme et moi » qui justifie tout notre raisonnement. En effet, il s'agit d'un dialogue interne. Lamartine innove en France avec ce poème dialogué ; il s'agit d'un échange entre deux entités si différentes et si complémentaires à la fois, le « moi » et l'« âme ». Le moi représente un poète qui se libère dans l'expression de l'art et dans la musicalité du vers. Le chagrin de l'« âme » contribue à la mélodie poétique. Au fait, l'âme représente le côté intime du poète qui inclut ses sentiments, sa mélancolie et ses passions. Les champs lexicaux sombres expriment le regret de la mort et incluent l'embarras et la déception. L'expression sentimentale qui déborde dans ce poème manifeste le lyrisme dominant, qui s'exprime, par ailleurs, à travers le lexique de l'obscurité et de la nature. Le « moi » romantique s'avère toujours sensible au charme décadent de l'automne et l'« âme » accablée par l'ennui, les deuils et la solitude. Le poème est l'expression de cette poésie intime et l'apostrophe exprime le poids émotionnel et les pensées de l'homme. La versification régulière et le registre élevé du lexique utilisé font partie du siècle précédent, mais Lamartine a su conférer à son poème une musicalité particulière et une harmonie évocatrice qui sont classées comme quelques-unes de ses innovations qui annoncent le romantisme. Cette nouvelle sensibilité ouvre une nouvelle ère poétique. L'apostrophe fait du poème le lieu de l'épanchement du moi, tout en exprimant une interrogation sur l'existence de l'homme et une méditation sur l'esprit humain.

Ensuite, dans le poème « Les Vœux stériles » de Musset, le chant poétique sur la joie et la douleur apaise l'âme ; il y a pourtant des moments où Musset appelle les poètes à s'engager au combat et à l'action :

Puisque c'est ton métier, misérable poète,
Même en ces temps d'orage, où la bouche est muette,
Tandis que le bras parle, et que la fiction
Disparaît comme un songe au bruit de l'action ;
Puisque c'est ton métier de faire de ton âme
Une prostituée, et que, joie ou douleur,
Tout demande sans cesse à sortir de ton cœur ;

[...]

Meurs, Weber⁵⁷ ! meurs courbé sur ta harpe muette ;
Mozart t'attend. – Et toi, misérable poète,
Qui que tu sois, enfant, homme, si ton cœur bat,
Agis ! jette ta lyre ; au combat, au combat !
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 108-112)

Musset se veut poète lyrique puisque les vers « joie ou douleur, / Tout demande sans cesse à sortir de [son] cœur » définissent une esthétique d'ivresse inspiratrice, faisant des souffrances du cœur le seul fondement moral de la poésie. Dans ce poème, Musset chante aussi la Grèce classique qu'il considère patrie de la beauté où les artistes ont été considérés comme « dieux parmi les mortels ». Musset avait écrit les « Vœux stériles » peu après la révolution de Juillet à laquelle il avait pris part ; le « bruit de l'action » y fait allusion. Les événements révolutionnaires passés, le jeune poète a voulu continuer la lutte à travers sa plume pour revendiquer l'indépendance de la littérature au détriment de la politique. La langue de Musset y est dure puisqu'il compare son âme, et en général l'âme d'un poète, à une prostituée. L'apostrophe établit le dialogue avec son âme et avec tous les autres poètes. Il y a aussi une allure de diachronie dans ses vers. Musset s'adresse à l'âme sensible et créatrice du poète et l'apostrophe ironique « misérable poète » vient ajouter à la considération que souvent les poètes écrivent sous commande et pas sous inspiration. L'apostrophe revient de nouveau quelques vers après dans le poème pour réaliser sa mission pragmatique d'inciter et de stimuler les autres poètes. Musset s'adresse à lui-même principalement afin de se convaincre pour pouvoir par la suite convaincre les autres aussi. En même temps, avec cette apostrophe, il met le poète au centre de la vie mondaine et sociale, en annonçant petit à petit le concept du poète-guide que Hugo développera encore plus tard.

Pendant les années 30, les écrivains romantiques, victimes du manque de perspectives d'avenir, se sentent trahis de leurs faux espoirs sur la révolution de juillet. L'introduction de la notion du profit et de l'argent met fin aux rêves des romantiques pour une société libre et fraternelle, consciente d'un idéalisme pour le progrès et le perfectionnement. Au contraire, les désillusions créent la haine pour la bourgeoisie et pour la société en général. L'artiste romantique se sent comme un être humain à part

⁵⁷ Le compositeur allemand Carl Maria von Weber (1786-1826), auteur des opéras *Der Freischütz*, *Euryanthe* et *Oberon*, appartient à la génération qui suit celle de Mozart.

entière, en marge de la société ; on finit par rejeter même complètement la société. Les *grands* romantiques aussi bien que les *petits* travaillent en ordre dispersé, entourés de fidèles. La différence entre les deux générations, celle des années 20 et celle des années 30, est la manière dont elles abordent l'engagement politique après la révolution de Juillet. Par exemple, pour Lamartine cet engagement politique se déploie dans le poème « À Némésis » du recueil poétique *Odes politiques* :

La liberté ! ce mot dans ma bouche t'outrage ?
Tu crois qu'un sang d'ilote est assez pur pour moi,
Et que Dieu de ses dons fit un digne partage,
L'esclavage pour nous, la liberté pour toi ?
Tu crois que de Séjan le dédaigneux sourire
Est un prix assez noble aux cœurs tels que le mien,
Que le ciel m'a jeté la bassesse et la lyre,
A toi l'âme du citoyen ?

Tu crois que ce saint nom qui fait vibrer la terre,
Cet éternel soupir des généreux mortels,
Entre Caton et toi doit rester un mystère ;
Que la liberté monte à ses premiers autels ?
Tu crois qu'elle rougit du chrétien qui l'épaule,
Et que nous adorons notre honte et nos fers
Si nous n'adorons pas ta liberté jalouse
Sur l'autel d'airain que tu sers ?

Détrompe-toi, poète, et permets-nous d'être hommes !
Nos mères nous ont faits tous du même limon,
La terre qui vous porte est la terre où nous sommes,
Les fibres de nos cœurs vibrent au même son !
Patrie et liberté, gloire, vertu, courage,
Quel pacte de ces biens m'a donc déshérité ?
Quel jour ai-je vendu ma part de l'héritage,
Esaü de la liberté ?

Va, n'attends pas de moi que je la sacrifie
Ni devant vos dédains ni devant le trépas !
Ton Dieu n'est pas le mien, et je m'en glorifie :
J'en adore un plus grand qui ne te maudit pas !
La liberté que j'aime est née avec notre âme,
Le jour où le plus juste a bravé le plus fort,
Le jour où Jéhovah dit au fils de la femme :
" Choisis, des fers ou de la mort ! "
(Lamartine, *Odes politiques*, 1981 [1832] : 340)

L'apostrophe s'adresse à Auguste Barthélémy, poète satirique, contemporain de Lamartine. Barthélémy avait produit une série de poèmes publiés chaque semaine dans la revue *Némésis* ; avec ces poèmes Barthélémy attaquait le gouvernement et les

ministres de Louis Philippe. Lamartine a écrit cette ode comme réponse à quelques pièces de Barthélémy (Guillemin, 1967 : 49).

Après 1830, les romantiques se marginalisent et s'orientent vers la bohème, le pessimisme et l'art pour l'art. En 1840 et 1860, c'est un tout autre climat qui domine les romantiques qui se trouvent bien éloignés des affaires publiques. Le pessimisme commence à s'entrevoir déjà avec Lamartine ; dans ses poèmes on trouve souvent des apostrophes obscures adressées à la mort (Lamartine, *Méditations poétiques* [1820] 1981 : 37) : « Je te salue, ô mort ! Libérateur céleste, / Tu ne m'apparais point sous cet aspect funeste / Que t'a prêté longtemps l'épouvante ou l'erreur ».

Ainsi l'homme, courbé sous le poids des années,
Pleure son doux printemps qui ne peut revenir.
Ah! Rendez-moi, dit-il, ces heures profanées ;
Ô dieux ! dans leur saison j'oubliai d'en jouir.
(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 163)

De même, dans le poème de Vigny intitulé « La Bouteille à la Mer » du recueil poétique *Les Destinées*, le poète emploie l'outil de l'apostrophe afin de s'adresser aux concepts abstraits incluant la réflexion sur le désespoir, les désillusions et la métaphysique :

Ô superstition des amours ineffables,
Murmures de nos cœurs qui nous semblent des voix,
Calculs de la science, ô décevantes fables !
Pourquoi nous apparaître en un jour tant de fois ?
Pourquoi vers l'horizon nous tendre ainsi des pièges ?
Espérances roulant comme roulent les neiges ;
Globes toujours pétris et fondus sous nos doigts !
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 199)

Toute l'obscurité et le pessimisme de l'époque postrévolutionnaire s'esquissent bel et bien dans ce poème de Vigny et plus précisément dans cet extrait. Vigny sait que même le poète tout puissant, omniprésent et guide, s'avère tout petit devant l'univers ou devant le destin. L'espoir roule « comme roulent les neiges » qui fondent pour finir par disparaître. Les apostrophes adressées à la superstition et aux fables décevantes, mettent au premier plan et en position de métaphore ces concepts abstraits inanimés ; les fables symbolisent l'héritage du passé qui a été trop petit pour soutenir les espoirs d'une génération qui se trouve finalement perdue parmi les différentes révolutions, les restaurations et les changements de régimes.

L'œuvre de Baudelaire, qui représente l'aboutissement de toute une génération perdue parmi les révolutions, les restaurations, les changements de régime et les déceptions, est imprégnée d'obscurité, d'atrocité et de pessimisme ; on y trouve plein d'apostrophes qui se font interagir avec le mal, l'ennui et le mystère :

L'homme vindicatif que tu n'as pu, vivante,
Malgré tant d'amour, assouvir,
Combla-t-il sur ta chair inerte et complaisante
L'immensité de son désir ?

Réponds, cadavre impur ! et par tes tresses roides
Te soulevant d'un bras fiévreux,
Dis-moi, tête effrayante, a-t-il sur tes dents froides
Collé les suprêmes adieux ?
(Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 1972 [1861] : 157)

Le thème central du poème est la femme, mais le charme du féminin se rompt assez rapidement, puisque le décor typiquement romantique et romanesque se dégrade d'abord à travers la métaphore de la « chair inerte et complaisante » et à travers le choix d'un lexique qui contribue à assombrir l'atmosphère : « cadavre impur », « tête effrayante », « dents froides ». Ces sont des connotations tragiques qui finissent par l'imminence d'un drame. La description devient dramatique à travers l'apostrophe adressée à la femme en l'appelant cadavre impur. L'apostrophe même crée une métaphore d'un corps décapité. L'énallage entre « vivante » et « tête effrayante » souligne aussi la confusion et l'embarras, et l'envie du locuteur de dévoiler même des détails cruels et de se mettre en dialogue avec une morte. L'apostrophe se transforme en metteur en scène qui joue avec les contrastes. Le poème fait aussi allusion aux vers suivants des « Femmes damnées » :

Ô vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres,
De la réalité grands esprits contempteurs,
Chercheuses d'infini, dévotes et satyres,
Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs,

Vous que dans votre enfer mon âme a poursuivies,
Pauvres sœurs, je vous aime autant que je vous plains,
Pour vos mornes douleurs, vos soifs inassouvies,
Et les urnes d'amour dont vos grands cœurs sont pleins !
(Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* 1972 [1861] : 159)

La femme damnée est « impure » parce qu'elle a été souillée par son époux. De plus, la femme damnée symbolise l'archétype biblique d'Ève qui, tentée du serpent, a mangé le

fruit de l'arbre de la connaissance. Elle représente ainsi la femme bravant l'interdit divin. Le poème de Baudelaire fait l'écho de ce mythe dans les allusions à la débauche. Les schémas contradictoires vierges-démons, monstres-martyres, dévotes-satyres, crispleurs, marquent le caractère complexe de la nature humaine.

Les idées socio-politiques aussi s'intègrent dans les textes littéraires romantiques. Les partis politiques ne reconnaissent pas pourtant les artistes. Par exemple, Victor Hugo se réclame du libéralisme vers 1830, mais les libéraux n'en veulent pas. Pratiquement, Hugo prend une position politique claire après 1848. Les poètes romantiques commencent à s'engager ; les apostrophes deviennent engagées aussi. Les poètes s'adressent aux hommes politiques, aux hommes d'état, aux hommes d'affaires publiques. Notons qu'il y a un décalage pourtant entre le moment de l'écriture d'un poème et le temps représenté dans le texte. La littérature commence à s'interroger sur les limites des idées politiques et sur leur relation avec le mode de vie voire l'état de civilisation. Par exemple, dans le poème suivant, Hugo emploie le symbole de l'abeille pour s'adresser au pouvoir impérial et à tout ce qu'il représente.

Oh ! vous dont le travail est joie,
Vous qui n'avez pas d'autre proie
Que les parfums, souffles du ciel,
Vous qui fuyez quand vient décembre,
Vous qui dérobez aux fleurs l'ambre
Pour donner aux hommes le miel,

Chastes buveuses de rosée,
Qui, pareilles à l'épousée,
Visitez le lys du coteau,
Ô sœurs des corolles vermeilles,
Filles de la lumière, abeilles,
Envolez-vous de ce manteau !

Ruez-vous sur l'homme, guerrières !
Ô généreuses ouvrières,
Vous le devoir, vous la vertu,
Ailes d'or et flèches de flamme,
Tourbillonnez sur cet infâme !
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 207-208)

Il s'agit d'un extrait du poème « Le Manteau impérial » dont le titre révèle la thématique centrale. Dans ce poème, l'abeille ne consiste pas en un symbole littéraire universel, mais plutôt en une référence au manteau de Napoléon qui a été semé d'abeilles d'or brodées car elles représentaient l'activité du peuple français. Les abeilles sont

devenues par la suite l'emblème de l'Empire. Il s'agit d'une des plus fortes apostrophes du recueil grâce à la périphrase « Ô sœurs des corolles vermeilles », accompagnée de l'impératif métaphorique « Envolez-vous de ce manteau ! » Dans la première strophe, l'itération de « Vous » qui ouvre chaque vers rappelle chez le lecteur l'apostrophe descriptive dédiée aux vertus des abeilles. Ensuite, l'apostrophe se transforme en une invitation à quitter le manteau et à se ruer sur l'homme ; la foi de Hugo en l'homme s'intensifie plus que jamais. En fait, tout le poème est une apostrophe aux abeilles ; de cette façon, Hugo établit un dialogue avec le pouvoir impérial et se moque de l'emploi de l'abeille comme emblème de l'Empire. Hugo croit que les abeilles en tant que symbole, appartiennent au peuple et devraient s'identifier à la vertu, à l'innocence et à la pureté, traits qui manquent le pouvoir impérial.

Certes, plusieurs artistes romantiques suivent la voie de l'action politique directe. Par exemple, même si la famille de Lamartine s'attache aux Bourbons, lui il se détache et rejette le passé pour se libérer en suivant une voie de conception spiritualiste du poète et une carrière politique. Hugo, étant préalablement lauréat de la Restauration, se tourne contre le bonapartisme et ensuite hésite. Il identifie les événements politiques aux événements historiques ; il soutient le devoir du poète d'exprimer la nature et les émotions intimes dans des temps troublés. C'est pour cette raison que son vrai engagement commence après la fin de la IIe République. Pendant son exil, il se trouve contre Napoléon III, surtout après son coup d'état du 2 décembre 1851. Vigny, ayant du mépris pour la bourgeoisie, représente dans *Stello* la bataille intérieure entre le sentiment et la raison, la poésie et le pouvoir de toute sorte. Pour lui, ce qui compte, c'est la foi dans la pertinence sociale du poète. Chez les poètes romantiques, il y a des apostrophes ou des appellations qui reflètent leur inclination pour les sujets sociopolitiques :

Ô libre France enfin surgie !
Ô robe blanche après l'orgie !
Ô triomphe après les douleurs !
[...]
Ô République universelle,
Tu n'es encor que l'étincelle,
Demain tu seras le soleil !
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 207-208)

La « République universelle » s'identifie immédiatement avec l'idée républicaine elle-même, pour Hugo comme pour beaucoup de ses contemporains qui renouent ainsi avec la pensée de la grande Révolution. Fondée sur les droits naturels des hommes et non sur l'histoire particulière d'une communauté, la République ignore logiquement les frontières autant que les particularités de classe, de religion ou d'appartenance ethnique. L'occurrence « Ô robe blanche après l'orgie ! » constitue une apostrophe qui est à l'origine du phénomène d'un nom commun sans déterminant qui fonctionne comme un nom propre.

En 1840, Hugo écrit dans *Les Rayons et les Ombres* le poème intitulé « La Fonction du Poète » :

[...]
Le poète en des jours impies
Vient préparer des jours meilleurs.
Il est l'homme des utopies,
Les pieds ici, les yeux ailleurs.
C'est lui qui sur toutes les têtes,
En tout temps, pareil aux prophètes,
Dans sa main, où tout peut tenir,
Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,
Comme une torche qu'il secoue,
Faire flamboyer l'avenir !
[...]
Peuples ! écoutez le poète !
Écoutez le rêveur sacré !
Dans votre nuit, sans lui complète,
Lui seul a le front éclairé.

Ce poème de Hugo sort pourtant du champ purement politique afin d'être empreint d'une allure plus universelle. L'apostrophe et les antithèses agissent en ce sens. Hugo a pour but d'instruire le peuple et les potentiels poètes. La structure du poème régulière est soulignée par les différentes reprises et anaphores. Les apostrophes oscillent entre la fonction purement interpellative et la fonction pragmatique souvent de simple exclamation ou injonction. Dans les deux cas elles visent à glorifier ou à vanter les qualités de quelqu'un ou de quelque chose. Les apostrophes possèdent une force intérieure évocatrice des images ; souvent elles sont nombreuses celles adressées au peuple ou aux peuples ; ces apostrophes entraînent chez les lecteurs le sentiment de la communion des souffrances et des problèmes. La mission du poète se traduit en guide

qui oriente vers la lumière et le progrès. Dans le poème « Chanson » du septième livre des *Châtiments*, Hugo dénonce la tyrannie de Napoléon :

Sa grandeur éblouit l'histoire.
 Quinze ans, il fut
Le dieu que traînait la victoire
 Sur un affût ;
L'Europe sous la loi guerrière
 Se débattit. –
Toi, son signe, marche derrière,
 Petit, petit.
 [...]
Toi, tu te noieras dans la fange,
 Petit, petit.

(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 326-327)

Hugo s'est exilé après le coup d'état de Bonaparte. Son but dans ce poème est de renforcer sa critique contre Napoléon III par une mythification et élévation de Napoléon le Ier. Avec l'apostrophe il dédaigne Napoléon III et avec la répétition de « petit » il réduit son statut à celui de simple suiveur.

Dans le poème « À la Pologne »⁵⁸, Musset s'adresse à la Pologne afin d'en faire le symbole de l'oppression dans toute l'Europe à l'époque :

Jusqu'au jour, ô Pologne ! où tu nous montreras
Quelque désastre affreux, comme ceux de la Grèce,
Quelque Missolonghi d'une nouvelle espèce,
Quoi que tu puisses faire, on ne te croira pas.
Battez-vous et mourez, braves gens. — L'heure arrive.
Battez-vous ; la pitié de l'Europe est tardive ;
Il lui faut des levains qui ne soient point usés.
Battez-vous et mourez, car nous sommes blasés !

À travers l'apostrophe Musset rend possible son identification avec les opinions de ses compatriotes. En outre, le poème « Bonaparte » de Lamartine du recueil des *Nouvelles Méditations poétiques* met en place une adresse du poète à Napoléon le Ier :

Ici gît... Point de nom ! demandez à la terre !
Ce nom ? il est inscrit en sanglant caractère
 [...]
Ne crains pas, cependant, ombre encore inquiète,
Que je vienne outrager ta majesté muette.
Non. La lyre aux tombeaux n'a jamais insulté.
 [...]
Tu foudroyas le monde avant d'avoir un nom !

⁵⁸ Le poème fait partie des *Œuvres posthumes* de Musset.

[...]
 Tu combattis l'erreur sans regarder le nombre ;
 [...]
 Tu jouas avec eux, comme la main du crime
 Avec les vases de l'autel.
 [...]
 Tu ne demandais rien au monde, que l'empire !
 Tu marchais !... tout obstacle était ton ennemi !
 Ta volonté volait comme ce trait rapide
 [...]
 Tu vis de la beauté le sourire ou les larmes,
 [...]
 Tu grandis sans plaisir, tu tombas sans murmure !
 [...]
 Tu tombas cependant de ce sublime faite !
 [...]
 Tu rappelais tes anciens jours !
 [...]
 Qu'as-tu vu tout à coup dans l'horreur du passé ?
 [...]
 C'est pour cela, tyran ! que ta gloire ternie
 Fera par ton forfait douter de ton génie !
 Qu'une trace de sang suivra partout ton char !
 Et que ton nom, jouet d'un éternel orage,
 Sera par l'avenir ballotté d'âge en âge
 Entre Marius et César !
 [...]
 Tu mourus cependant de la mort du vulgaire,
 [...]
 Tu ceignis en mourant ton glaive sur la cuisse,
 [...]
 Achève... C'est le dieu qui règne et qui couronne !
 (Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 134-140)

Le poème est assez long et dans sa totalité il constitue une apostrophe directe à Napoléon. Le choix de citer les différents passages est fait pour souligner et rendre plus visible la disposition rythmique des apostrophes qui donne le ton d'un chant. La plupart des vers adressés à Napoléon commencent par une structure de propositions assertives du type sujet à la deuxième personne du singulier suivi d'un verbe. Le style poétique élevé de Lamartine embrasse le personnage historique sans aucune intention d'accepter sa légende de Napoléon-Prométhée ni de Napoléon-Ogre. L'esprit classique encore de Lamartine brise avec tout ce qui est radical et extrême parce que « la gloire efface tout... tout, excepté les crimes ». Les apostrophes successives ornent une oraison funèbre de tout ce que Lamartine voudrait dire à Napoléon. De cette façon,

Lamartine contribue lui aussi, à faire de Napoléon un personnage courant des poèmes romantiques dont l'aventure individuelle prend des dimensions d'épopée nationale.

Citons encore le petit poème politique de Vigny « L'Esprit parisien » du recueil *Les Destinées* :

Esprit parisien ! démon du Bas-Empire !
Vieux sophiste épuisé qui bois, toutes les nuits,
Comme un vin dont l'ivresse engourdit tes ennuis,
Les gloires du matin, la meilleure et la pire ;
Froid niveleur, moulant, aussitôt qu'il expire,
Le plâtre d'un grand homme ou bien d'un assassin,
Leur mesurant le crâne, et, dans leur vaste sein,
Poussant jusques au cœur ta lèvre de vampire ;
Tu ris ! — Ce mois joyeux t'a jeté trois par trois
Les fronts guillotines sur la place publique.
— Ce soir, fais le chrétien, dis bien haut que tu crois.
À genoux ! roi du mal, comme les autres rois !
Pour que la Charité, de son doigt angélique,
Sur ton front de damné fasse un signe de croix.
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 259)

Le poème a été publié dans une revue et n'a pas été inclus dans un recueil poétique. Il garde donc une certaine autonomie, même si on disait à l'époque que l'on aimait lire Vigny dans des pamphlets et des revues et pas dans des ouvrages collectifs. Il s'agit d'un texte des dernières années de la production de Vigny ; la totalité du poème court est une apostrophe adressée à l'esprit parisien qui symbolise en ce moment du poème la royauté, le pouvoir central et la guillotine. Le lexique morbide embrasse la structure apostrophique et donne ainsi une vivacité marquante.

La Révolution de Juillet a fait surgir le conflit entre le prolétariat et la bourgeoisie avec les différentes classes qui se mêlent dans les vastes agglomérations ; petit à petit le peuple commence à renvoyer à une image mythique. Les écrivains qui s'intéressent au peuple abordent le plus souvent des thèmes sur l'instruction et la charité, et ne mettent pas en cause le sujet de la propriété par exemple, à part quelques théoriciens. Plusieurs poètes voient sur les conditions de la vie rurale le modèle de travail et de vie plus humains. Il faut s'interroger sur les motivations des poètes romantiques français : cherchent-ils à aspirer le peuple et l'orienter vers des voies idéalistes et pacifiques ? Cherchent-ils de désactiver l'explosion de révolte ? Les sources de l'inspiration et les buts de l'écriture sont deux facteurs importants qui influent sur la présence de l'apostrophe dans les textes romantiques. Le poète romantique s'adresse parfois au

peuple, aux hommes, à l'humanité, au lecteur, dans le but d'agir sur les consciences et d'influencer les idées. Les romantiques reçoivent la valeur de leurs œuvres par la force des images et la profondeur des thèmes. Par ailleurs, Hugo incarne à l'époque la révolte contre la peine de mort. Le poète romantique représente la portée vaste d'un aspect humaniste. L'apostrophe constitue l'expression sublime d'un nouveau lyrisme qui a connu son moment d'apogée au XIXe siècle.

6.3 Intertextualité et renouvellement des formes

Le terme de l'intertextualité implique plusieurs aspects de l'influence artistique, tels l'adaptation, les emprunts, l'allusion, l'imitation, les pastiches, la parodie. Malgré les diverses nouveautés et les différents modernismes, l'art se tourne toujours vers le passé, afin de se nourrir et de puiser des exemples, des thématiques, des motifs et des inspirations. Ce phénomène est familier même pour les premiers âges de l'art primitif et ancien. En réalité, il s'agit d'une réécriture mais certainement il ne s'agit pas d'une copie. Riffaterre soutient que (1983 : 112-113)

[e]n fait, qu'il s'agisse des étiquettes « maniérisme », « imagerie baroque », « préciosité », ou des jugements de valeur négatifs qui soulignent l'« affectation » ou la « mignardise », tous ne sont autres que des modalités de perception de la littéarité et des rationalisations de ce qui est en fait perception d'agrammaticalité dans un texte. Néanmoins, l'association rétroactive avec le jeu de mots générateur de l'équivoque (puisque celui-ci est également un signe de référence intertextuelle) permet au lecteur de faire l'expérience d'une autre forme de littéarité : la perception d'une tradition ans le texte, d'une allusion à un autre auteur.

De plus, selon la théorie de la réception de Jauss et Iser, le processus de la *poièsis* devient une fonction du lecteur et de l'auteur à la fois, ce qui rend l'art complètement subjectif. L'œuvre d'art devient un objet ambigu dont la cognition dépend du récepteur-lecteur ainsi que du créateur-poète (Jauss, 1978 : 131).

Riffaterre présente des éléments ayant un rôle catalytique à la réception d'une œuvre ; un de ces éléments est la notion de l'*agrammaticalité*. Riffaterre identifie l'*agrammaticalité* à une anomalie contenue dans le texte détectée par le lecteur

(1983 : 185). Pour prouver son hypothèse, Riffaterre compare deux poèmes, « La Sieste éternelle » de Laforgue et « La Chevelure » de Baudelaire :

Un relent énervant expire d'un mouchoir
Et promène sur mes lèvres sa chevelure
Et comme un piano voisin rêve en mesure,
Je tournoie au concert rythmé des encensoirs.

Tout est un songe. Ô ! viens, corps soyeux que j'adore,
Fondons-nous, et sans but, plus oublieux encore ;
Et tiédis longuement ainsi mes yeux fermés.
(Laforgue, *Œuvres complètes* 1986 [1860-1883] : 417)

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !
(Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 1971 [1861] : 57)

Selon Riffaterre (1983 : 185),

la référence implicite à Baudelaire permet au texte de Laforgue d'omettre ou de contourner l'amante et de la remplacer par la présence persistante de son parfum [...]. Grâce à la métonymie contenue dans l'hypogramme, l'intertextualité a rendu possible une métaphore qui autrement eût été inacceptable.

C'est cette équivalence qui met en valeur une notion qui devient presque archétypale, celle du symbolisme préétabli qui est valable presque pour tout texte poétique. Par exemple, comme le parfum s'identifie à la sexualité, l'automne s'identifie au sentiment de la mélancolie. De plus, les deux poètes emploient le moyen de l'apostrophe pour s'adresser au corps féminin. Pour Laforgue c'est l'adresse au « corps soyeux qu' [il] adore » et pour Baudelaire ce sont les « boucles » et le « parfum chargé de nonchaloir ». Dans les deux cas, le symbolisme renvoie à l'entité en apostrophe du corps de la femme, ce qui constitue aussi la métonymie.

Genette (1982 : 7-11) emploie des termes différents pour caractériser la même théorie de la *poièsis* et de la réception du texte. Pour lui, c'est la théorie de l'« hypotexte » qui est le texte imité ou *texte source* et celle de l'« hypertexte » ou *texte cible* qui est le texte qui imite ou transforme le texte initial. Or, la notion de la *poièsis* renvoie aussi à la tradition des Grecs anciens qui englobe le sens de la création dans sa totalité. Plusieurs spécialistes pensent que l'art romain ancien avait plutôt copié les Grecs anciens :

À y bien regarder, cette quête d'un ancêtre primitif est une des formes, et la plus extrême, qu'adopte une tendance générale de la poésie : celle-ci, malgré les nouveautés très déconcentrantes qui, parfois, émaillent son histoire, paraît toujours tournée vers son passé, s'incorporant ce qu'elle a été, pour le détruire ou s'en nourrir.

Le phénomène remonte à la plus haute Antiquité. La poésie latine elle-même est née de l'imitation de la littérature grecque, pour des raisons essentiellement politiques : Rome ayant résolu d'étendre son influence politique et militaire au monde hellénistique, une partie influente de l'aristocratie décide de concurrencer la Grèce sur le terrain de la culture ; pour y parvenir, elle importe tout : les auteurs, les genres, les formes stylistiques, même si, comme c'est le cas pour les structures métriques, la langue latine se prête mal au moule grec. En somme, la poésie latine a existé parce qu'il a existé avant elle une poésie grecque [...].

(Vaillant, 1992 : 31-32)

Il s'agit d'une approche typologique de l'art et plus précisément de la poésie. La critique contemporaine donne le nom de l'intertextualité à ce phénomène ; il s'agit d'un tissu échelonné qui va de pair avec le phénomène de l'imitation et de l'inspiration :

Cette vision hiérarchique de la poésie n'aurait pu survivre à l'ancien régime. Pourtant, plus que jamais, la littérature est aujourd'hui tissée d'échos explicites ou allusifs, parodiques ou sérieux, et la critique contemporaine a donné le nom d'intertextualité à cette libre circulation des souvenirs textuels au travers des œuvres (cf. Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, 1982). Mais, le phénomène se conçoit comme un réseau horizontal, et non plus vertical, où chaque écrivain, suivant une logique obscure, trace son propre chemin, ou plutôt, de manière plus dynamique, comme une immense et confuse dérive dont chaque texte propose une infime parcelle, provisoirement stabilisée.

(Vaillant, 1992 : 32-33)

Chaque artiste et chaque auteur est comme un ruisseau d'eau qui en roulant entraîne un peu de terre des rivages pour aboutir à s'enrichir. La littérature latine a joué un rôle primordial dans l'extension et le développement des idées et des conventions grecques anciennes, lesquelles avaient pour but l'excellence poétique.

Avec l'apparition des chants religieux et des écrits en latin au Moyen-Âge, le cadre social et culturel a changé universellement. On cherche à trouver un public qui apprécie l'art et ce public est plutôt un public de riches, oisifs et cultivés aristocrates. Les premiers textes littéraires français remontent au XI^e siècle ; il s'agit des textes versifiés, récités ou interprétés ou chantés par des jongleurs dans les châteaux et dans les cours royales. La versification présente un double aspect ; elle aide à la musicalité et à la mémorisation. Les romantiques à leur tour porteront encore quelques traces de la littérature du Moyen-Âge, surtout par les structures répétitives, par l'extravagance du

lexique et la foi en Dieu. Surtout en poésie, la marque de l'apostrophe est le témoignage incontestable d'un héritage riche et récent.

Cependant, les romantiques rompent avec l'héritage médiéval en introduisant des formes et des principes directement issus de l'Antiquité, grecque ou latine, en contournant la tradition médiévale. Ils sont beaucoup influencés par l'esthétique du platonisme et sa conception idéaliste de la beauté intacte. Ils utilisent des hellénismes, des latinismes et des néologismes. Au début du romantisme, il ne s'agit pas d'une école à proprement parler, mais plutôt d'un regroupement des poètes. Selon Aquien et Honoré :

[c]e n'est que très progressivement que se mettront en place des renouvellements formels de plus en plus profonds, qui aboutiront à ce qu'on a pu appeler une véritable révolution poétique ; mais il n'en reste pas moins que cette révolution s'est préparée, très tôt, grâce à un changement dans la conception même de la mission poétique, où étaient mises en avant les notions de subjectivité, d'intimité, de profondeur : la poésie devient un mode de vie personnel. Dans la première moitié du XIXe siècle, beaucoup de grands poètes, tels Hugo, Vigny ou Nerval, sans pour autant introduire de révolutions radicales dans le vers, ont provoqué, dans les thèmes et dans la sensibilité, des modifications qui se sont ensuite traduites par des innovations formelles et individuelles : ils ont en quelque sorte inspiré une audace nouvelle, propice à l'invention de formes neuves. [...] L'individualisme a permis à l'inspiration de retrouver et la force d'innovation du trobar médiéval, et la fermeté de l'élan poétique qui animait les poètes de la Pléiade. On voit ainsi tout un éventail de tendances se faire jour, qui vont de la réforme à la révolution.

(Aquien, Honoré, 1997 : 6)

Avec le progrès du romantisme commence petit à petit à s'imposer l'idée que la voix lyrique est une voix intérieure qui possède un rythme intime mystérieux, insolite et imprédictible.

Les romantiques adoptent les conceptions de l'Antiquité classique, mais ils veulent libérer en même temps le lyrisme de ses contraintes liées au passé culturel. On arrivera petit à petit à la poésie en vers libre et on témoignera une révolte contre la métrique et la versification conventionnelles pour finir par l'adoption d'une nouvelle vision du monde et pas seulement de l'art, et une nouvelle critique qui développera à son tour les nouveaux procédés d'analyse rhétorique, fondés sur l'ambiguïté.

Le XIXe siècle présente donc, sur un fond de permanence, un grand nombre de changements essentiels, déterminants pour la poésie à venir. En disant « XIXe siècle », nous avons bien conscience de nous inscrire dans des limites temporelles plus commodes que rigoureuses, et ce n'est guère qu'une façon de résumer une réalité qui est, évidemment, beaucoup plus floue [...].

(Aquien, Honoré, 1997 : 8)

Les romantiques se rattachent au lyrisme et tendent à l'étendre dans d'autres genres aussi. Du point de vue de la tradition, le lyrisme est associé à la musicalité et à l'oralité parce que les poèmes anciens étaient destinés à être chantés. Pendant la renaissance le lyrisme fait sa connexion indéniable avec la lyre et cette connexion se continue chez les romantiques aussi ; quand on lit un poème romantique, surtout à haute voix, c'est comme si sa propre structure rythmique était remplacée par une structure musicale.

Or, plus le poète cherche à imposer une tonalité musicale et un rythme verbale au poème, plus il aboutit à une sorte d'enchantement qui constituent la source rythmique du lyrisme. Par ailleurs, il ne faut pas oublier les sources païennes de la poésie lyrique grecque ancienne. Il faut prendre aussi en compte la disposition même typographique de la poésie sur la page. Il s'agit d'une disposition différente de celle de la poésie épique et de la prose. Le poème peut en même temps être vu et entendu. Depuis le romantisme le poème devient un vaste champ de significations complexes et de valeurs qui dépassent la simple innovation d'une écriture ; il devient porteur de significations philosophiques et existentielles tout en exprimant des aspirations vers l'infini.

En raison du nouveau mode de communication que la poésie romantique établit avec le lecteur, elle devient l'expression la plus aimée par le public. Il s'agit d'une véritable révolution poétique romantique qui se place au contre-pied d'une poésie classique qui ignore complètement les genres intimes. Les genres de l'ode, de l'épigramme et du sonnet s'imposent à une époque où le public de la création littéraire désire découvrir et décharger son âme à travers une nouvelle tonalité plutôt que par la versification :

La poésie est le chant intérieur [...] l'heure de ce chant pour moi, c'est la fin de l'automne ; ce sont les derniers jours de l'année qui meurt dans les brouillards et dans les tristesses du vent [...] le cœur gros de sentiments et de souvenirs, la pensée pleine de vagues images, les sens en repos ou tristement bercés par les grands murmures des forêts qui viennent tinter et expirer sur vitres, je me laisse aller à tous mes rêves [...]. Je passe quelques heures assez douces à épancher sur le papier dans ces mètres qui marquent la cadence et le mouvement de l'âme, les sentiments, les idées, les souvenirs, les tristesses, les impressions dont je suis plein [...], ces harmonieuses confidences de ma propre rêverie⁵⁹.

(Lamartine, *Recueils poétiques*, 1954 [1839] : XII–XIII).

⁵⁹ LAMARTINE A., 1839, *Recueils poétiques*, préface.

Dans *Les Contemplations* Victor Hugo a libéré le vers de toute rigidité. Il respecte seulement une règle fondamentale de l'alexandrin : la sixième syllabe ne tombe jamais au milieu d'un mot. Dans un poème des *Contemplations*, Hugo mentionne :

Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,
Je fis souffler un vent révolutionnaire !
Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
Plus de mot sénateur ! plus de mot roturier !
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 496)

Le nouvel alexandrin carré est constitué d'un vers possédant une césure sans aucun arrêt, et un deuxième vers avec une césure et un arrêt très léger. Pour les deux cas précédents, il y a un rejet ou un enjambement après la rime chaque fois. Ensuite, ce que Hugo a fait pour la rime, il l'a fait aussi pour le vocabulaire en introduisant des innovations méticuleuses. Au XIXe siècle, le langage poétique était irrémédiablement figé. Comme le note Bony (1992 : 126),

[o]n a coutume d'opposer la poésie intime à la poésie pittoresque, à tort : l'une et l'autre cherchent l'accès à une réalité cachée, par les rapprochements insolites de mots et de sonorités suscités par les rimes batelées ou léonines, aussi bien que par l'expression familière des sentiments.

Hugo s'est glorifié d'avoir libéré le vocabulaire poétique : « Les plus grandes audaces, cependant, sont à mettre au compte de Victor Hugo qui, par l'accouplement insolite de deux substantifs, donne naissance à une réalité nouvelle et inconnue, monstrueuse et admirable » (Bony, 1992 : 127). Les mots considérés comme ordinaires, avec Hugo, prennent un nouveau sens et une nouvelle puissance. Il agite les conservateurs en bouleversant les anciennes utilisations qui empêchaient la liberté d'expression chez les poètes et les lecteurs, et il s'en amuse aussi : l'actuel et le comique l'emportent sur le pathétique. Cette dimension du rire est présente tout au long des *Contemplations* ainsi que tout au long de l'œuvre hugolienne. Nous citons un exemple des *Contemplations* :

Alors, l'ode, embrassant Rabelais, s'enivra ;
Sur le sommet du Pinde on dansait Ça ira ;
Les neufs muses, seins nus, chantaient la Carmagnole.
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 496)

Il y a donc un intérêt manifesté pour les noms propres et pour l'argot, même à l'époque des *Odes et Ballades* mais cet intérêt se trouve à son apogée dans *Les Contemplations*.

Certes, le domaine de la pensée n'est pas resté intact. Après le long silence lyrique de Hugo, *Les Contemplations* ont offert un rafraîchissement sans précédent à sa vision du monde ; dès lors le poète se rompt avec l'ancien *status quo* de la tradition littéraire en commençant l'enrichissement et la modernisation de sa pensée et de sa technique. Cela ne va pas sans lutte contre l'ancien régime politique aussi. Avec le romantisme, nous constatons aussi le progrès du langage social. Dans la préface de *Cromwell*⁶⁰, Hugo présente l'idée que la nouvelle poésie doit avoir comme caractéristiques principales, la rénovation du vers, mais aussi la modernisation du vocabulaire vulgaire :

Dès le temps du romantisme, s'impose la mode de différer du langage social dominant jusqu'à ce moment-là, et de mettre en évidence le mot, avec tous ses formes et ses diversités. Cette prépondérance du langage a pris divers aspects. Une langue ne se fixe pas. L'esprit humain est toujours en marche, ou, si l'on veut, en mouvement, et les langues avec lui. [...] Toute époque a ses idées propres, il faut qu'elle ait aussi les mots propres à ces idées. [...] C'est donc en vain que l'on voudrait pétrifier la mobile physionomie de notre idiome sous une forme donnée. C'est en vain que nos Josués littéraires crient à la langue de s'arrêter ; les langues ni le soleil ne s'arrêtent pas. Le jour où elles se fixent, c'est qu'elles meurent. – Voilà pourquoi le français de certaine école contemporaine est une langue morte.

Dans *Les Contemplations*, les mêmes idées se présentent de façon plus générale comme par exemple dans le poème « Réponse à un acte d'accusation » :

Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes ;
Les uns, nobles, hantant les Phèdres, les Jocastes,
Les Méropes, ayant le décorum pour loi,
Et montant à Versailles aux carrosses du roi ;
Les autres, tas de gueux, drôles patibulaires,
Habitant les patois ; quelques-uns aux galères
Dans l'argot ; dévoués à tous les genres bas ;
Déchirés en haillons dans les halles ; sans bas,
Sans perruque ; créés pour la prose et la farce ;
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 495-496)

C'est d'abord timidement, ensuite avec plus d'audace que le vocabulaire de la modernité fait son entrée en poésie. L'innovation technique introduit ainsi dans le langage ordinaire des nouveaux mots qui s'installent progressivement dans la création poétique. Par exemple, le progrès de la technologie dans le domaine des chemins de

⁶⁰ HUGO V., préface de *Cromwell*, p. 97.

fer amène à l'apparition des mots tels « wagon », « lignes de fer » comme dans le cas du poème « La Maison du berger » :

Que Dieu guide à son but la vapeur foudroyante
Sur le fer des chemins qui traversent les monts,
Qu'un Ange soit debout sur sa forge bruyante,
Quand elle va sous terre ou fait trembler les ponts
Et, de ses dents de feu, dévorant ses chaudières,
Transperce les cités et saute les rivières,
Plus vite que le cerf dans l'ardeur de ses bonds!
[...]
Évitons ces chemins. – Leur voyage est sans grâces,
Puisqu'il est aussi prompt, sur ses lignes de fer,
Que la flèche lancée à travers les espaces
Qui va de l'arc au but en faisant siffler l'air.
Ainsi jetée au loin, l'humaine créature
Ne respire et ne voit, dans toute la nature,
Qu'un brouillard étouffant que traverse un éclair.
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 156-157)

Pour conclure, les innovations artistiques, poétiques et théoriques du romantisme consistent en une procédure de renouvellement. Avec le romantisme on assiste au passage à la modernité qui marque un tournant dans l'histoire de la pensée et de la création artistique qui dépassera même les limites de l'art pour influencer sur la vie quotidienne. C'est le saut vers la modernité nourri d'une quête d'absolu. L'homme romantique

ne supporte pas la médiocrité du juste milieu. Rêve et révolte sont chez lui indissolublement liés, l'un nourrissant l'autre ; il est ainsi l'« homme des utopies », dans le sens le plus dynamique, le plus énergétique du mot. Au-delà des clichés, le romantisme est devenu un mythe.
(Spiegel, 1999 : 61)

Un autre aspect de cette conception du romantisme est celui mis en avant par Vaillant (2012 : 19) qui soutient que

les totalitarismes du XXe siècle, qui conjuguent une violence extrême et un esprit de système poussé jusqu'à l'horreur, étaient des formes perverses du romantisme, des dévoiements barbares et hideux de son rêve d'absolu. [...] [T]outes les fictions de masse (littéraires, cinématographiques, télévisuelles) reposent sur la mécanique du mélodrame [romantique] » et sur l'« aspiration au romanesque *happy end* ».

Tout en adoptant des principes et des concepts directement hérités de la littérature gréco-latine et médiévale, le romantisme rompt avec le classicisme surtout en ce qui concerne la forme et le vocabulaire. Malgré les innovations, le romantisme, comme tout mouvement artistique, se tourne vers le passé. De cette façon, il crée des

interconnexions dans le cadre d'une intertextualité qui s'exprime à travers des adaptations, des emprunts, des imitations, des parodies, des influences et des allusions. Avec le romantisme, la conception d'une voix lyrique intérieure et mystérieuse s'impose petit à petit. En ce qui concerne l'inspiration et la thématique, la présence des intertextualités renforce le dialogue de l'art romantique avec d'autres textes et d'autres formes d'art. Pour Riffaterre (1983 : 185) ce sont les *agrammaticalités* qui jouent un rôle primordial à la réception de l'œuvre littéraire et qui se trouvent dans les intertextualités. Genette (1982 : 7-11) développe la théorie de l'*hypotexte* et de l'*hypertexte* qui correspondent à la terminologie du *texte source* et du *texte cible* dans notre approche. Les poètes romantiques emploient les apostrophes afin de renforcer les différentes figures de l'énonciation ou afin d'enrichir les figures de l'énonciation avec des apostrophes ; il s'agit d'une relation bidirectionnelle. À travers l'apostrophe, la poésie romantique établit une nouvelle relation triangulaire entre créateur, texte poétique et lecteur ; le lecteur se met au centre de l'apostrophe, même si le poète-narrateur s'adresse à quelqu'un d'autre ou à un concept abstrait ou à un objet inanimé. La poésie romantique devient l'expression la plus aimée par le public surtout grâce à ce nouveau mode de communication et d'interaction. En fait, le poète romantique finit par établir une interaction entre lui et son public à travers l'apostrophe. Le romantisme se trouve ainsi à l'encontre du classicisme qui ignorait complètement le lyrisme et se focalisait sur l'épique et le dramatique. Le romantisme veut équilibrer le passé avec le présent afin d'offrir un avenir de progrès et de développement ; il s'agit de la doctrine de l'absolu qui met les fondations solides pour le passage à la modernité.

Chapitre 7 : Apostrophe et énonciation lyrique

Nous analysons ce que c'est la poésie lyrique et la façon par laquelle elle s'identifie à l'énonciation. La place de l'apostrophe dans l'univers lyrique s'avère primordiale. L'apostrophe crée une énonciation ou transpose l'énonciation. Elle renvoie aussi à une oralité qui naturellement s'oppose à la *mimésis*. Elle constitue un trait caractéristique de la poésie lyrique car elle crée des figures d'énonciation, des images, des métaphores, des personnifications, des prosopopées. L'objectif de tous ces outils est d'émouvoir. Ces émotions qui renvoient aussi au subconscient du lecteur s'identifient au lyrisme ; le lyrisme est l'expression pure des émotions et des sensations. La poésie lyrique est l'expression artistique la plus importante en ce qui concerne l'expression des sentiments personnels et des émotions. Cette longue tradition lyrique a pu contribuer au développement d'un public a priori impliqué à une convention d'un passé lyrique riche. En même temps, la poésie lyrique consiste en un acte d'énonciation ; l'apostrophe est une preuve du dialogue entre poésie lyrique et acte d'énonciation, le cas le plus représentatif étant celui des apostrophes adressées aux concepts abstraits ou aux objets inanimés. Le *je* lyrique se présente avec un aspect multidimensionnel ce qui implique aussi un *tu* lyrique d'aspect ambigu. Nous analysons aussi le côté performatif des apostrophes lyriques. Une apostrophe est a priori un acte de parole, donc, elle implique une certaine *performativité* ; nous appellerons ces apostrophes *performatives* ou *apostrophes-acte d'énonciation*. À cet égard s'attache aussi la capacité des apostrophes lyriques de se faire retenir à la mémoire du lecteur car elles agissent au niveau de la versification et de l'émotion à la fois. Surtout en ce qui concerne les apostrophes présentant une certaine itérabilité dans un texte poétique, leur présence répétitive s'inscrit dans le cadre de l'*atemporalité* de l'énoncé poétique.

7.1 Le statut modal et formel de l'apostrophe

Nous commençons notre étude sur la présence de l'apostrophe dans la poésie lyrique avec une question assez vaste et arborisante : la poésie lyrique est-elle un mode ? Une forme ? Et encore plus loin, l'apostrophe est-elle un trait par excellence de la poésie lyrique ? Ou s'intègre-t-elle dans un univers plus étendu qui débute dès les origines de la poésie et de l'expression artistique écrite ou orale et arrive jusqu'à la poésie moderne ? La notion même de la poésie lyrique actuelle remonte tout d'abord au XIXe siècle européen, siècle romantique. Il faut lier aussi la poésie lyrique avec la littérature gréco-latine. Des études ont cristallisé la distinction du lyrique par son mode d'énonciation ; le lyrisme constitue une pure expression, et alors une énonciation, réservée au poète, donc à la première personne du singulier selon la grammaire traditionnelle. Le romantisme est imprégné de tous les traits distinctifs du lyrisme, dans ses formes, en promettant de briser avec le passé, et dans ses symboles et ses expressions. Le lyrique est une notion assez vaste et même immense, comprenant non pas seulement le genre lyrique littéraire, mais une toute autre vision du monde pour un créateur, voire un penseur.

L'apostrophe présente une temporalité différente en ce qui concerne l'événement poétique. Cette temporalité différente renvoie à l'oralité. L'apostrophe ne peut pas être utilisée afin de décrire ou de narrer ; elle est une instance. C'est la raison pour laquelle elle se démontre fondamentale pour la poésie lyrique, une hypothèse de travail fortement présente dans l'œuvre de Culler. Même si Culler est un représentant de l'école anglo-saxonne, son approche du lyrisme est pionnière pour la poésie française aussi. Selon Culler, le lyrique se distingue par son mode d'énonciation, réservée au poète et à la première personne, et par son caractère non-mimétique. Il se réfère à l'article de Baudelaire sur Banville pour appuyer sa théorie sur l'importance de l'apostrophe ; dans ce texte, Baudelaire déclare que l'hyperbole et l'apostrophe sont des formes de langage des plus nécessaires et des plus agréables à la poésie lyrique :

But apostrophe is different in that it makes its point by troping not on the meaning of a word but on the circuit or situation of communication itself. [...] This minor embarrassment that apostrophes produce may be taken as a sign of larger and more interesting embarrassment which leads literary critics to turn aside from the apostrophes

they encounter in poetry : to repress them or rather to transform apostrophe into description⁶¹.

(Culler, 1981 : 149-150)

L'apostrophe est un cas particulier de l'énonciation et une composante très importante de la poésie lyrique, tellement difficile à cerner, interpréter et incorporer dans une recherche en stylistique, sémiotique ou en herméneutique. Très peu a été hérité, même du grand Riffaterre, qui a traité tous les aspects de la sémiotique et de la stylistique, et des chercheurs les plus prestigieux du XXe siècle. Selon Vadé (1996 : 12)

[I]a période [...] qui est celle du Romantisme au sens large, a vu les poètes revendiquer plus fortement que jamais ce « souffle lyrique », le « chant », ou « les chants » qui en résultent. L'existence d'une « voix » poétique étant admise, les poètes romantiques ne vont pas cesser de s'interroger sur l'origine, le lieu, le statut, la véracité de cette voix. Questions à la fois réfractées par l'énonciation du texte (notamment lorsque plusieurs énonciateurs lui confèrent une structure dialogique) et thématisées par les poèmes, au point d'en constituer parfois le propos essentiel.

En effet, dans la poésie lyrique modern, dans la poésie romantique, la *poiésis* n'est dérivée que de l'écrit et le lien avec la musicalité et l'oralité ne se dévoilent qu'à travers la versification et le rythme interne ; c'est pour cette raison qu'en ce qui concerne la poésie romantique on parle de voix lyrique.

Pourquoi les lecteurs de poésie actuellement reconnaissent l'apostrophe en tant que trait représentatif de la poésie, du lyrique ? L'apostrophe est une convention poétique. Cette convention crée chez le récepteur ce que Culler nomme *embarras du lecteur*⁶². Soulignons aussi que la poésie lyrique est liée à une certaine idée romantique du poète. Mais est-elle encore constitutive pour les poèmes modernes ? Selon Murat⁶³,

[...] la poésie n'existe pas en soi mais [...] elle est une production culturelle et sociale, soumise à des conditions déterminantes et historiquement variables ; que cependant elle présente une certaine constance dans le temps et une certaine stabilité dans ses formes, suffisantes pour qu'on puisse envisager d'en faire la théorie ; qu'enfin la

⁶¹ Mais l'apostrophe est différente à ce qu'elle fait son point en modifiant pas le sens d'un mot, mais l'itinéraire ou la situation de la communication elle-même. [...] Cet embarras secondaire, que l'apostrophe produit, serait pris pour un signe d'un plus large et plus intéressant embarras qui amène les critiques littéraires à se détourner des apostrophes qu'ils rencontrent dans la poésie : les refouler ou bien transformer l'apostrophe en description. (Nous traduisons.)

⁶² Cf. les cours de Jonathan Culler sur la théorie de la poésie lyrique à l'École Normale Supérieure disponibles en ligne : <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=2030>

⁶³ Cf. la conférence de Michel Murat (Directeur du Département Littérature et Langages à l'École Normale supérieure, Professeur de Littérature Française à Paris IV) : *Poet's poetry* (texte) : consulté en ligne (p. 7) : http://www.diffusion.ens.fr/databis/lyrisme/doc/complement_lyrisme.pdf

persistance du mot «lyrique» dans la tradition occidentale constitue l'indice pragmatique de l'existence d'une configuration identifiable et spécifique — sous réserve d'une véritable comparaison, c'est-à-dire avec d'autres aires culturelles⁶⁴.

Les métaphores que l'apostrophe crée comportent des images qui brillent hors de la temporalité poétique. De plus, elles sont des images qui ne se confondent pas avec l'image que nous percevons des objets réels ; elles préparent à une réflexion pour obtenir une connaissance sur la réalité et d'autres représentent une fonction irréaliste. Bachelard distingue les images, en images littéraires, parfois imaginaires, images poétiques et images premières qui correspondent aux archétypes de Jung (Bachelard, 1948 : 234). Les images littéraires comprennent donc les images qui préparent à la rêverie et les images qui préparent à des connaissances, soit raisonnables, soit lointaines qui correspondent à leur tour aux métaphores. Pour Vaillant (1992 : 87),

L'image littéraire permet de désigner son référent avec plus de pertinence : elle a partie liée avec l'activité symbolique. L'étude de l'organisation des images permet d'accéder à la structure profonde du psychisme de l'auteur, conçue en termes psychanalytiques ou non. Mais cette approche, qui intéresse davantage la genèse des œuvres, suppose la connaissance des aspects formels et linguistiques de l'image. Pour l'acquérir, le lecteur peut s'appuyer sur deux savoirs, la sémantique et la rhétorique.

Par ailleurs, le caractère essentiel de la littérature et plus précisément de la poésie, est d'émouvoir, de rendre sensible aux questions de souffrances humaines et de réjouir avec une joie créatrice. Nous allons essayer de donner un exemple représentatif de cette conception tiré des trois premières strophes du poème « Chant de Suzanne au bain » de Vigny :

De l'époux bien aimé n'entends-je pas la voix ?
Oui, pareil au chevreuil, le voici, je le vois.
Il reparaît joyeux sur le haut des montagnes,
Bondit sur la colline et passe les campagnes.

Ô fortifiez-moi! mêlez des fruits aux fleurs !
Car je languis d'amour et j'ai versé des pleurs.
J'ai cherché dans les nuits, à l'aide de la flamme,
Celui qui fait ma joie et que chérit mon âme.

Ô ! comment à ma couche est-il donc enlevé !
Je l'ai cherché partout et ne l'ai pas trouvé.
Mon époux est pour moi comme un collier de myrrhe⁶⁵ ;

⁶⁴ Murat nous invite de voir par exemple MINER E., 1990, *Comparative Poetics: an intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton University Press.

Qu'il dorme sur mon sein, je l'aime et je l'admire.
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864]: 247)

Le poème a été publié pour la première fois dans « La Muse française » en avril 1824 et il n'a jamais été intégré dans les *Poèmes antiques et modernes*. Le titre initial du poète était « Suzanne », mais il a été resté inachevé. Vigny crée une image mystique et romantique imprégnée de l'atmosphère idyllique des jardins suspendus de Sémiramis, fondatrice de Babylone. Cette image fait le décor du poème, rempli des fleurs et des odeurs orientales avec un paysage fertile. Le lexique de la nature et l'apostrophe utilisée sous la forme de question dans la première strophe, ainsi que précédée de la particule *ô* dans la deuxième, témoignent l'appétit insatiable du poète pour les métaphores. En fait, le poème est imité du *Cantique des Cantiques* de la Bible qui constitue à son tour une métaphore du dialogue sur l'amour d'un couple avec le dialogue de l'âme et de Dieu, représenté par l'époux. Ces images ont été déjà démarquées par Millevoye dans son poème « La Sulamite » (Millevoye, 1838 : 85) inspiré lui aussi par le personnage de Sulamite du *Cantique*. Dans cet extrait, Vigny décide de commencer chaque strophe avec une apostrophe. La première apostrophe se construit à travers l'interrogation. De cette façon, le poète montre sa volonté de présenter l'autre composant essentiel du dialogue qui est l'époux. Dans la deuxième strophe le syntagme *ô + impératif* commence le vers. Mais il s'agit d'un impératif assez vague dont l'interlocuteur ne se présente pas explicitement. Ce serait le lecteur peut-être ou les forces de l'univers ? Les fruits et les fleurs sont les symboles de la vie de l'amour qui manque à l'épouse et qu'elle trouve chez son époux endormi à côté d'elle.

En ce qui concerne le temps de l'écriture, l'image poétique est instantanée ; la rêverie et la métaphore sont éphémères. L'originalité de l'image poétique se fonde sur l'imagination poétique, sur la nature et sur l'autonomie de l'instant. L'imagination est la capacité de créer des images qui transcendent la réalité. Pour cette raison, nous allons essayer de comparer les différents instants d'apostrophe dans des poèmes différents. Dans *Les Châtiments* la métaphore du dormeur noir se réfère au peuple français :

Ils bâtissent des prisons neuves.
O dormeur sombre, entends les fleuves
Murmurer, teints de sang vermeil ;
Entends pleurer les pauvres veuves,

⁶⁵ La myrrhe est une sorte de résine odorante.

Ô noir dormeur au dur sommeil !
Martyrs, adieu ! le vent souffle, les pontons flottent ;
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 93)

En 1852, on agrandissait la prison militaire et la prison de la Garde nationale. Les fleuves de sang sont les morts des prisonniers qui ont injustement payé le prix. Pour Hugo ils sont les martyrs de la patrie, auxquels la patrie tourne le dos. L'imagination de Hugo crée l'image de la métaphore du peuple dormeur, du peuple qui ne réagit pas, qui reste passif. L'image du dormeur s'oppose à l'image du fleuve saignant qui, même éphémère puisqu'il coule et passe, laisse sa marque rouge sur les cœurs sensibles. Nous repérons les thèmes de rêverie et d'amour de l'âme romantique dans le poème intitulé « Une Fiancée de quinze ans » de Lamartine :

Sur ton front, Laurence,
Laisse-moi poser
De l'indifférence
Le chaste baiser.
Si je le prolonge,
Oh ! ne rougis pas !
On s'attache au songe
Qui fuit de nos bras.

[...]
Cette larme pure
Qui brûle ton front,
Ô triste parure !
Ses doigts la boiront.

[...]
Tu fus, ô mon rêve,
Ce printemps d'un jour :
Mon cœur, c'est la sève ;
La fleur, mon amour !
(Lamartine, *Recueils poétiques*, 1954 [1839] : 337-338)

Le poème, tiré des *Poésies diverses* qui n'ont pas été figurées dans les premières éditions des recueils lyriques de Lamartine, consiste, en son intégralité, en une apostrophe à Laurence, jeune amante de quinze ans. L'ivresse de l'amour crée le fond de l'image onirique pour le locuteur, voire le poète. Ivre de la fraîcheur et de l'innocence de l'adolescence, le poète prie Laurence de le laisser lui donner un baiser angélique. Les caresses éloigneront les larmes sur les joues de la jeune femme. L'apostrophe s'adresse à l'adolescente comme si elle était un songe, d'où l'image rêvée qui dépasse

l'instant poétique et installe une nouvelle réalité dans l'imagination du poète. De même dans le poème intitulé « Le Treize Juillet », Musset crée une apostrophe qui inspire la transcendance de la réalité :

Ô Mort ! tes pas sont lents, mais ils sont bien comptés.
Qui donc t'a jamais crue aveugle, inexorable ?
Qui donc a jamais dit que ton spectre implacable
Errait, ivre de sang, frappant de tous côtés,
Balayant au hasard, comme des grains de sable,
Les temples, les déserts, les champs et les cités ?
(Musset, *Premières poésies, Poésies nouvelles*, 1976 [1850] : 395)

Le poème semble loin d'être caractérisé comme lyrique du point de vue thématique, puisqu'il s'agit d'une strophe publiée dans *La Presse* en 1843 pour commémorer l'accident mortel survenu au duc d'Orléans en 1842, camarade de collège du poète. Même si la thématique est tout à fait différente de celle du poème précédent de Lamartine, la notion de la transcendance de la réalité à travers l'imagination créatrice du poète est toujours présente. Musset crée l'image de la mort personnifiée qui marche et lui pose des questions. L'adresse à la mort représente en réalité une apostrophe adressée au duc d'Orléans. L'imagination du poète accompagne l'apostrophe d'une série des questions qui font l'éloge du duc et qui lui attribuent une image opposée à celle que plusieurs avaient de lui.

Dans le poème « Résignation » du recueil poétique *Poésies Diverses* de Nerval, les éléments de la nature personnifiés sont soulignés par l'emploi de l'apostrophe « Ô mes sœurs ! » :

Ces feuilles, ces débris de verdure et de fleurs.
J'aime à les regarder, ma bouche les embrasse...
Je leur dis : Ô mes sœurs !
N'est-elle pas ma sœur cette feuille qui tombe,
Par un souffle cruel brisée avant le temps ?
(Nerval, *Poésies*, 1964 [1839] : 60)

Nerval ne se distingue guère de la plupart des poètes romantiques. Il en prend le ton mélancolique dans des stances élégiaques, comme l'est ce poème. La forme ressemble à celle d'un madrigal avec un ton de rêverie. Tout le poème est un éloge adressé à la nature, thème cher chez les romantiques de la première moitié du XIXe siècle. Tout le vocabulaire du poème témoigne les beautés de la nature bucolique. Plus précisément, dans cet extrait, c'est l'apostrophe qui crée l'image d'un poète

interlocuteur de la nature, reprenant aussi l'image de la « feuille jaune » de l'« Isolement » de Lamartine, métaphore de l'âme mélancolique « flétrie » du poète. Les feuilles se présentent comme les sœurs du poète qui les salue et qui s'adresse à elles avec une apostrophe accompagnée d'une phrase interrogative.

Par conséquent, l'apostrophe est tellement liée avec la poésie que même les lecteurs les moins soupçonneux aperçoivent une convention reconnaissable et habituelle. L'apostrophe est susceptible même de consister en un fil conducteur pour considérer quelques poèmes. Elle introduit aussi des images qui conduisent à un monde rêvé dans l'imaginaire idéal, surtout vers les dernières années du romantisme et le passage au symbolisme et au surréalisme.

Selon Culler (1998 : 214-217), il y a aussi une *dimension autoréflexive* de l'apostrophe. Le phénomène de l'apostrophe est tellement étendu, ayant une absurdité criante et embarrassante, qui implique le lecteur à tout moment, tout en obéissant souvent à des conventions et à des traditions, faisant le processus de sa normalisation difficile. L'apostrophe établit une relation de communication dans le texte lyrique, faisant du poète un énonciateur en sujet et de l'apostrophe elle-même un miroir intersubjectif de cet énonciateur qui aide aussi à l'expression directe de ses sentiments. Cette réflexivité de l'énonciation poétique entraîne une certaine autonomie dans le poème lyrique qui devient à lui-même sa propre réalisation. Par exemple, dans les *Odes et Ballades*, le poète est présenté armé de la lyre qui constitue une métonymie de l'inspiration poétique. L'apostrophe adressée à la lyre remplit plusieurs fonctions à la fois. Elle est le destinataire du discours dans « Lyre, longtemps oisive, éveillez-vous encore » (Hugo, *Odes et Ballades*, 1885 [1828] : 347) ou l'énonciateur même dans l'extrait « Dors, ô fils d'Apollon ! ses lauriers te couronnent, / Dors en paix ! les neuf Sœurs t'adorent comme un roi ; / De leurs chœurs nébuleux les Songes t'entourent ; / La Lyre chante auprès de toi ! » (Hugo, *Odes et Ballades*, 1885 [1828] : 229). L'énonciation poétique est fondée sur l'archétype du poète lyrique. Il y a une certaine dépendance énonciative fondée sur la forme du poème qui est celle du texte dramatique. Lorsque la lyre est l'énonciateur, elle est présentée en petites capitales précédant son discours ; dans ce cas, la lyre se présente comme un personnage de théâtre et non comme un énonciateur du même statut que le poète. Lorsque le poète

s'adresse à la lyre, elle devient l'objet même du discours comme par exemple dans le vers « Pourquoi m'apportez-vous ma lyre, / Spectres légers ? – que voulez-vous ? » (Hugo, *Odes et Ballades*, 1885 [1828] : 47). L'apostrophe adressée à la lyre implique ainsi une dimension autoréflexive fondée sur son emploi métonymique qui renvoie à l'inspiration lyrique.

Les apostrophes adressées aux éléments de la nature impliquent aussi une autoréflexivité significative grâce à l'accompagnement de la métaphore. Les métaphores des éléments de la nature sont rencontrées aussi dans les chants populaires grecs. En 1824, le traducteur et académicien Claude Fauriel⁶⁶ avait traduit des chants populaires grecs en français. Ses traductions ont influencé les romantiques et les symbolistes :

Ces réflexions auxquelles je regrette de ne pouvoir donner le développement dont elles auraient besoin, s'appliquent directement à la poésie populaire, à la poésie de la nature, par opposition à la poésie de l'art, pourvu qu'elle soit l'expression de quelque chose de vrai, de sérieux et de senti. Elles sont peut-être plus particulièrement encore applicables aux chansons nationales des Grecs, comme à celles de toutes qui réunissent au plus haut degré à l'intérêt et à la vérité du fond, la popularité de la forme.
(Fauriel, 2013 [1824] : cxxvij)

Irving Babbitt en parle aussi dans son ouvrage intitulé *On Literature, Culture, and Religion* :

Madame de Stael's influence in both France and Italy is associated with that of another critic who was in some respects her disciple and who acted upon her in turn—Claude Fauriel, the friend and admirer of Manzoni. Perhaps no one did more than Fauriel for the establishment of the new scholarship in France at the beginning of the nineteenth century. Sainte-Beuve calls him the “secret initiator of most of the distinguished spirits of his time in literary method and criticism“(I speak elsewhere of Fauriel's influence on Sainte-Beuve himself).
(Babbitt, 2017 [1981] : 209)

Enfin, Pappas, Katsiyiannis et Diamantopoulou nous informent aussi sur l'influence de Fauriel aux romantiques français :

⁶⁶ Pour l'influence de Fauriel et pour la présence de la littérature grecque dans les lettres françaises cf. ΠΟΛΙΤΗΣ Α., 2012, « Από τον Φωριέλ στην Ιουλιέτα Λαμπέρ-Αδάμ: Η παρουσία της ελληνικής λογοτεχνίας στα γαλλικά γράμματα », Ε. Χρυσός & C. Farnaud (Επιμ.), *Πρακτικά Συνεδρίου Ελλάδα και Γαλλία τον 19ο αιώνα* (σσ. 143-166), Αθήνα, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.

Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι είναι προφορικό είδος. Άρχισε να καταγράφεται από τα τέλη του 18ου αιώνα, συστηματικότερα στις αρχές του 19ου (λ.χ. Κλωντ Φωριέλ [Claude Fauriel]), και επί πολλές δεκαετίες αντιμετωπίστηκε ως παραλλαγή γραπτής λογοτεχνίας: έγινε ποίημα, παγιώθηκε ως (ενιαίο) γραπτό κείμενο και επομένως καταργήθηκε ως προφορικό είδος (Πολίτης 1984).⁶⁷
(Παππάς, Κατσίγιαννης, Διαμαντοπούλου, 2015 : 16)

L'apostrophe, trait évident de la poésie lyrique, est susceptible de créer une pléthore des voix énonciatives. C'est comme si le poète présentait un visage multifacette. Cet aspect exprime un double effet d'une curiosité continue et d'une possibilité sans limite ; la synthèse de ces deux éléments est à l'origine de la genèse de l'apostrophe. Dans la poésie romantique, l'originalité de l'apostrophe lyrique consiste en une occasion pour une affinité transactionnelle qui est infinie mais en même temps restreinte de la cognition humaine ; elle articule des structures énonciatives originales et donne la parole à des entités et à des notions abstraites qui n'ont jusqu'alors jamais eu une voix. Nous avons présenté ce que c'est la poésie lyrique et nous avons essayé de démontrer que l'apostrophe renvoie à l'oralité plutôt qu'à la mimésis et elle consiste en un trait caractéristique de la poésie lyrique. L'apostrophe porte des figures stylistiques, des images, des métaphores, des personnifications, dont le but est d'émouvoir le lecteur, ce qui est à l'origine de toute intention lyrique. Par conséquent, l'apostrophe constitue une déclaration explicite d'un lecteur soupçonné impliqué à une convention de tradition lyrique. L'apostrophe dans les poèmes romantiques démontre un désir d'intervention, parfois même brusque, soit en créant un *je polyphonique*, soit en introduisant un *tu* d'introspection distante. L'apostrophe est susceptible de garantir une certaine autonomie du poème lyrique en tant que fait créatif et énonciatif ; le poème est sa propre création en soi.

⁶⁷ « Le chant populaire est un genre oral. Dès la fin du XVIIIe siècle et plus systématiquement dans les premières années du XIXe siècle, on rencontre de ses enregistrements (p.ex. Claude Fauriel). Pour des années on le considérait comme une variation de la littérature écrite : il est devenu un poème, il a été figé comme un texte écrit à part entière et finalement on l'a abandonné en tant que genre oral. »
(Nous traduisons.)

7.2 Lyrisme et apostrophe : une dialectique polyphonique

La poésie lyrique est née d'une générosité d'âme et d'esprit qui font l'opposé de la fiction. Elle n'a pas pour but l'expérience fictionnelle de la diégèse mais plutôt une expérience d'un acte d'énonciation lui-même ; cela réside dans la dimension autoréflexive de l'apostrophe soulignée par Culler (1998 : 214-217). En effet, l'apostrophe gagne souvent sa légitimité littéraire par une convention et une tradition héritée. La situation d'énonciation et de communication qui se crée est en même temps imprévisible et instantanée ; l'entité en apostrophe est une sorte de miroir qui reflète les fonctions intersubjectives de l'apostrophe.

Tel est le cas de l'apostrophe des concepts inanimés, voire indéfinis comme les notions ou les idées abstraites. Par exemple, dans le poème « Au moment de rentrer en France » Hugo donne la parole à la notion du destin à travers l'apostrophe qui est en même temps une interrogation.

Qu'est-ce qui va sortir de ta main qui se voile,
O destin ?
Sera-ce l'ombre infâme et sinistre, ou l'étoile
Du matin ?
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852]: 25)

Le poème, qui ouvre le recueil, a été écrit en 1870, année où Victor Hugo espérait une victoire de l'armée française et la chute de l'Empire, mais finalement il y a eu une défaite et la chute de l'Empire. Par conséquent, Hugo a dû choisir de rentrer en France ou de rester en Belgique ; il a décidé de rester à Bruxelles. L'apostrophe salue le destin tout en affirmant la légitimité de la tradition lyrique. Plus tard dans le recueil des *Châtiments*, Hugo lance une apostrophe à la misère (Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852]: 82) : « À l'hospice ! Ô misère ! ». Et encore plus loin, dans le numéro V de ses « Idylles » :

O République de nos pères,
Grand Panthéon plein de lumières,
Dôme d'or dans le libre azur,
Temple des ombres immortelles,
Puisqu'on vient avec des échelles
Coller l'empire sur ton mur ;

[...]
Je t'aime, exil ! douleur, je t'aime !
Tristesse, sois mon diadème !

Je t'aime, altière pauvreté !
J'aime ma porte aux vents battue.
J'aime le deuil, grave statue
Qui vient s'asseoir à mon côté.

J'aime le malheur qui m'éprouve,
Et cette ombre où je vous retrouve,
O vous à qui mon cœur sourit,
Dignité, foi, vertu voilée,
Toi, liberté, fière exilée,
Et toi, dévouement, grand proscrit !
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 100)

Dès le début du recueil Hugo illustre la figure emblématique de celui qui parle en définissant les origines et les limites d'un dialogue présupposé. Hugo défie l'expérience même de la réalité ce qui garantit une certaine autonomie dans le recueil. Dans ce passage, Hugo se réfère à la patrie et plus précisément à son passé, surtout avec l'apostrophe à la République. En réalité, il se réfère à l'histoire du Panthéon. Les apostrophes consécutives à l'exil, à la douleur, à la tristesse et à la pauvreté garantissent l'instantanéité imprévisible de la situation de communication tout en obéissant à la tradition lyrique aussi.

De même dans le poème « Le Feu du ciel » dans *Les Orientales* :

La voyez-vous passer, la nuée au flanc noir ?
[...]

D'où vient-elle ? des cieux, de la mer ou des morts ?
Est-ce le char de feu qui porte des démons
A quelque planète prochaine ?
O terreur ! de son sein, chaos mystérieux,
D'où vient que par moments un éclair furieux
Comme un long serpent se déchaîne ?
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 27)

Hugo commence le poème avec une dédicace prise des livres de la *Génèse*. Le poème est constitué de onze petites parties qui ont chacune une forme différente. Hugo évoque la destruction de Sodome et Gomorrhe par la pluie de feu. Le poète crée des questions dont on ne voit pas la réponse. C'est en cela que réside la double focalisation du fonctionnement de l'apostrophe à la terreur. Hugo pose les questions à la terreur, c'est-à-dire à travers la personnification, il donne la voix à une notion abstraite et en même temps c'est comme s'il s'agissait d'un tas de questions rhétoriques, voire des questionnements. En même temps, l'apostrophe « Ô terreur ! » pourrait être une simple

façon d'exprimer les sentiments de l'horreur et de la peur devant les forces divines et naturelles. La notion de la planète dans ce poème entraîne l'idée que Hugo a fait les planètes comme un emblème de liberté, vu leur orbite allongée et leur irrégularité de mouvements. Le poète se transforme en voyant qui, bien englouti, finit par la tautologie de la connaissance avec l'ivresse.

Le cas le plus caractéristique d'une apostrophe à des notions abstraites est dans le premier poème du quatrième livre des *Contemplations* « *Pauca Meae* » :

PURE INNOCENCE ! Vertu sainte !
O les deux sommets d'ici-bas !
Où croissent, sans ombre et sans crainte,
Les deux palmes des deux combats !

Palme du combat Ignorance !
Palme du combat Vérité !
L'âme, à travers sa transparence,
Voit trembler leur double clarté.

Innocence ! Vertu ! sublimes
Même pour l'œil mort du méchant !
On voit dans l'azur ces deux cimes,
L'une au levant, l'autre au couchant.

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 641)

« *Pauca meae* » est le livre du deuil et des souvenirs, plus largement, le livre de l'existence humaine dans toute sa splendeur et dans tous ses états. En effet, ici, Hugo raconte tous ses fantômes et toutes ses réalités. Hugo retrace la vie de l'âme humaine faite de contrastes, à partir d'un fait réel et personnel qui est la mort de sa fille, d'où le dialogue établi avec l'apostrophe à des notions telles l'innocence, la vertu, la vérité, l'ignorance. Hugo personnifie ces concepts afin de leur adresser la parole ou plutôt de faire leur éloge. Dans ce passage, le lecteur découvre une sorte de musicalité structurée par les apostrophes et les points d'exclamation. En fait, il s'agit d'un itinéraire spirituel des questionnements existentiels d'un père en désarroi. L'apostrophe vient ajouter au caractère d'intemporalité de tout le recueil des *Contemplations*.

De plus, nous constatons une augmentation de la référence, puisque l'objet lexical est en réalité répété dans les trois strophes ; les noms sont aussi accompagnés des adjectifs ou des compléments du même champ lexical proche au lyrisme : « pure innocence », « vertu sainte », « L'âme, à travers sa transparence », « Innocence ! Vertu ! sublimes même pour l'œil mort du méchant ». Nous ne pouvons pas lire le poème

sans penser à l'esprit romantique. Le choix du vocabulaire et de l'octosyllabe sont les témoins solides de l'esprit lyrique. Le poème reprend un thème amorcé dans le poème final du troisième livre des *Contemplations* :

Et ce pâtre devient auguste ;
Jusqu'à l'auréole monté,
Étant le sage, il est le juste ;
O ma fille, cette clarté,

Sœur du grand flambeau des génies,
Faites de tous les rayons purs
Et de toutes les harmonies
Qui flottent dans tous les azurs,

Plus belle dans une chaumière,
Éclairant hier par demain,
Cette éblouissante lumière,
Cette blancheur du cœur humain

S'appelle en ce monde, où l'honnête
Et le vrai des vents est battu,
Innocence avant la tempête,
Après la tempête vertu!

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 635)

Par cette trinité du génie, de la vertu, de l'innocence, l'humanité communique avec Dieu et le poème initial des « *Pauca Meae* » soutient le sanglot du père pleurant sa fille morte à cette grande aventure sur le sens de la vie humaine dont *Les Contemplations* constituent l'épopée. Dans cette aventure, l'innocence de la fille morte s'identifie à l'ignorance de l'être vierge. En effet, plutôt que d'enterrer littéralement sa fille, Hugo décide de continuer à lui écrire, comme il avait l'habitude de le faire dans son vivant, avec des lettres.

En suivant la même réflexion pour les concepts inanimés abstraits apostrophés, nous allons citer un autre passage aussi, tiré de la septième et huitième strophe du poème « *Les Oracles* » de Vigny :

VII

O de tous les grands cœurs Déesses souveraines,
Qu'avez-vous dit alors ? ô Justice ! ô Raison !
Quand, par ce long travail des ruses souterraines,
Sur le maître étonné s'effondra la maison,
Sous le trône écrasant le Divan Doctrinaire
Et l'écu d'Orléans, qu'on croyait Populaire
Parce qu'il n'avait plus Fleur-de-Lys ni blason ?

VIII

Reines de mes pensers ! ô Raison ! ô Justice !
Vous avez déployé vos balances d'acier
Pour peser ces Esprits d'audace et d'artifice
Que le Destin venait enfin d'humilier,
Quand son glaive, en coupant le fuseau des intrigues
Trancha le nœud Gordien des tortueuses ligues
Que leurs ongles savaient lier et délier.
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 167)

Le thème du génie incompris sacrifié par une société égoïste ennemie était très en vogue à cette époque et alors très présent dans *Les Destinées*. De nombreux suicides d'artistes avaient ému les milieux littéraires. Le sous-titre de l'ouvrage, *Poèmes philosophiques*, en indique l'ambition et la spécificité : mettre en scène des idées philosophiques sous une forme poétique vêtue des images romantiques et tissées des métaphores imagées. Cette conception exigeante et élevée de la poésie est aux antipodes du romantisme de Hugo ou de Nerval; la pudeur et la réserve aristocratique de Vigny rejoignent celles de ses contemporains Lamartine. Mais Vigny, tendu vers un idéal de détachement, est aussi un homme angoissé et pessimiste, hanté par la question essentielle : quel est le sens de cette absurde succession d'événements qu'on appelle une vie humaine ? La Raison et la Justice sont évoquées afin d'envisager le mal social. En fait, Vigny a écrit ce poème pour flétrir aussi le parlementarisme et la monarchie de Juillet. L'écu d'Orléans est le roi Louis Philippe qui favorisa la politique dite de bascule, en s'appuyant tantôt sur les partis de gauche, tantôt sur les partis de droite. Vigny y commence une diatribe contre la démocratie ; il est impossible, pour Vigny, de concilier la monarchie avec la démocratie. C'est pour cette raison que l'image du nœud Gordien est bien forte, en faisant allusion au mythe ancien⁶⁸. En réalité, le dialogue que Vigny établit avec l'invocation à la Raison et à la Justice, reflète ses opinions politiques et consiste en un argument pour sa position d'oscillation, après avoir été frappé par les deux révolutions, celle de 1830 et celle de 1848. Elles ont pu donner à Vigny les nervures pour ce poème ; Vigny a stigmatisé le mal et la misère des

⁶⁸ À l'époque, un oracle connu prétendait que celui qui venait à bout d'un nœud compliqué, attachant au joug le timon du char de Gordins, ancien roi de Phrygie, devait devenir l'empereur de l'Asie. Alexandre le Grand a tenté l'épreuve mais il n'a pas pu délier le nœud ; il l'a tranché donc d'un coup d'épée.

hommes politiques de Louis Philippe, pour lesquels il nourrit une haine assez durable, puisque le poème a été écrit presque quinze ans après la chute du régime. Le remède pour Vigny est le recours à la conscience du Juste. Le « Divan Doctrinaire » est le groupe de Guizot qui soutenait la monarchie constitutionnelle⁶⁹. Pour tout cela, Vigny répond avec la raison et la justice qui sont les traits essentiels de sa pensée.

Certes, la politique était un sujet préféré des romantiques, pas toujours, mais assez souvent. À l'exception de la politique et de la philosophie, la thématique du mal de siècle se reflète aussi à travers les apostrophes romantiques. Un autre exemple est celui des strophes suivantes du poème « Rolla » de Musset :

Ô chaos éternel ! prostituer l'enfance !
Ne valait-il pas mieux, sur ce lit sans défense,
Balafrer ce beau corps au tranchant d'une faux !
[...]

Pauvreté ! pauvreté ! c'est toi la courtisane.
C'est toi qui dans ce lit as poussé cet enfant
Que la Grèce eût jeté sur l'autel de Diane !
Regarde, - elle a prié ce soir en s'endormant...
[...]

Ô mon siècle ! est-il vrai que ce qu'on te voir faire
Se soit vu de tout temps ? Ô fleuve impétueux !
Tu portes à la mer des cadavres hideux ;
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 214-215)

« Rolla » est un long poème qui a connu un succès considérable. Musset y conte l'histoire de Jacques Rolla⁷⁰, un débauché de Paris de dix-neuf ans, immergé dans la décadence et le libertinage. Divisé en cinq parties, le poème comprend des développements qui attendent la logique du lecteur pour les reconstruire, mais qui traitent chacun un aspect du problème moral provoqué par la situation du héros. Rolla dissipa sa fortune en trois ans dans les plaisirs. Dans cet extrait, Rolla passe sa dernière nuit chez Marion, prostituée de quinze ans, appelée aussi Marie ou Maria. Musset en profite pour régler ses comptes avec les philosophes du siècle précédent ; il dénonce la disparition de la foi et l'avènement de la volupté sans amour. Les

⁶⁹ Un canapé aurait suffi à tenir tous ceux qui appartenaient au groupe de Guizot ; d'où le sobriquet de *canapé de la Doctrine*. Le mot « Divan » est un véritable calembour sur ce sobriquet et en même temps renvoie au nom de l'assemblée ottomane.

⁷⁰ Le poème prend comme trame une anecdote: après 1830, un jeune homme, ruiné au jeu, se pend au bois de Boulogne plutôt que de se contraindre à un métier.

philosophes du siècle précédent sont les responsables du désespoir de son siècle. On y trouve les grands thèmes chers à Musset : le tragique et constant affrontement entre innocence et corruption, entre pureté et débauche. Le tragique est invoqué par les apostrophes du chaos. Les apostrophes au chaos, à la pauvreté et au siècle établissent une thématique chère chez les romantiques, et encore plus à Musset, mais en même temps elles créent une structure de canevas pour soutenir la cohésion du poème tout en établissant une nouvelle temporalité atemporelle et rythmique qui sert comme support pour l'ambiguïté entre le bien et le mal, entre Marion et Rolla, entre l'enfant du siècle abandonné des dieux et la quête d'une beauté illusoire. Musset recourt à l'apostrophe pour privilégier la rapidité et renoncer aux conventions du genre épique ou à la grandiloquence lamartinienne. Plus précisément, l'apostrophe « Ô mon siècle » oscille entre trois aspects : celui du temps, celui de la thématique et celui de la périphrase. À travers Rolla, Musset peint le portrait de toute une génération à laquelle il s'adresse pour démontrer ses contradictions qui amènent soit à l'ivresse, soit au suicide, mais pas au bonheur. L'apostrophe au siècle adopte aussi un ton exalté et douloureux en même temps, qui se met en opposition à l'allure fantaisiste et désinvolte des contes. L'individu reste seul, maître de soi, mais privé d'idéal. Tout l'extrait du poème contient un arsenal d'images romantiques qui se mettent au service du propos du narrateur. La digression procède par des interrogations et développements dans cette partie du poème. Le narrateur intervient constamment, invitant le lecteur à bien considérer tel élément, à bien prendre en compte les questions posées ou à méditer sur les comparaisons introduites. Tel est le rôle des apostrophes ainsi que de la composition par interrogations successives, auxquelles des réponses tragiques se font progressivement jour. L'alexandrin forme une syntaxe fortement articulée par une rhétorique brillante où les images prennent parfois l'allure d'illuminations, voire d'hallucinations, chargées de symboles. Ainsi, cette pauvreté fatale a poussé l'enfant à ces actes sinistres qui peignent le poème de couleurs douloureuses.

Encore une apostrophe au temps dans le poème « Souvenir » des *Poésies nouvelles* de Musset contribue au ton lyrique du poème :

Ô puissance du temps ! ô légères années !
Vous emportez nos pleurs, nos cris et nos regrets ;
Mais la pitié vous prend, et sur nos fleurs fanées

Vous ne marchez jamais.

Tout mon cœur te bénit, bonté consolatrice !
Je n'aurais jamais cru que l'on pût tant souffrir
D'une telle blessure, et que sa cicatrice
Fût si douce à sentir.

(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 362)

Le poème a été écrit en 1841, après une excursion en forêt de Fontainebleau, qui rappela à Musset le séjour qu'il avait fait là avec George Sand en août 1833. Tout le vocabulaire utilisé dans cet extrait renvoie à l'arsenal lexical romantique qui donne au narrateur les supports pour développer le ton lyrique de ce poème. L'apostrophe contribue au caractère élégiaque et mélancolique du bonheur perdu. Le titre même du poème annonce l'expression de la nostalgie du poète qui développe le regret d'un bonheur perdu à jamais. Des quatrains d'alexandrins et d'hexasyllabes constituent la suite du texte poétique. L'alexandrin même exprime l'élan lyrique qui se coupe avec l'hexasyllabe pour rompre avec la monotonie. Avec apostrophe à la « puissance du temps » et aux « légères années », la voix du poète s'adresse au temps qui passe et qui crée le souvenir dans la mémoire. La thématique même du temps fait partie du lyrique et du romantique. De plus, avec la multiplication des déictiques le poète renvoie directement à la situation d'énonciation. Ce sont les adjectifs possessifs « nos », les pronoms compléments « vous » et l'article défini « la ». Ils désignent tous les éléments du paysage qui sont chargés de souvenirs que le poète voudrait ressusciter ; c'est l'invocation d'un souvenir qui s'impose au lecteur. Les « années » sont « légères » parce que le poète invoque le cliché du temps qui passe vite et qui reste cruel pour les hommes. La négation « Vous ne marchez pas » comporte une allure plaintive qui justifie l'évocation précédente des pleurs, des cris, des regrets et de la pitié. Musset n'éprouve pas que de la tristesse et la seule joie est une petite touche, celle du souvenir qui garde la mémoire du passé, la « bonté consolatrice ». Ainsi, le poète revit-il le passé et les lieux autrefois familiers.

Au contraire, Nerval dans son élégie « Pensée de Byron » finit le poème avec une apostrophe à la gloire et à l'amour :

Brisons la coupe de la vie ;
Sa liqueur n'est que du poison ;
Elle plaisait à ma folie,
Mais elle enivrait ma raison.

Trop longtemps épris d'un vain songe,
Gloire ! amour ! vous eûtes mon cœur :
O Gloire ! tu n'es qu'un mensonge ;
Amour ! tu n'es point le bonheur !
(Nerval, *Poésies*, 1967 [1827] : 39)

Le poème, initialement inscrit dans les *Élégies Nationales* de 1827, appartient dans le recueil ultérieur des *Odelettes*. Il y a des chercheurs qui croient que les premiers textes littéraires de Nerval constituent des compositions imitées directement des poèmes napoléoniens de Lord Byron (Blackman, 1986-1987 : 94)⁷¹. Par ailleurs, en 1816, Nerval avait traduit, le poème « On the Star of the Legion of Honour de Byron ». Tous les deux, Byron et Nerval ont été des sceptiques ; ils ne croyaient rien et ils doutaient de tout. L'humeur dépressive se reflète surtout dans ce dernier extrait du poème : « Amour ! tu n'es point le bonheur ! » Le parallélisme entre la vie et le poison justifie la raison brisée et le long songe vécu par Nerval. L'utilisation du pronom personnel « vous » suite aux apostrophes « Gloire ! amour ! », ainsi que l'emploi de la particule *ô* devant « Gloire » mettent en évidence l'interaction supposée du narrateur avec l'objet apostrophé et en même temps ils donnent à ce même objet le statut de l'interlocuteur. Nerval veut rompre avec la sentimentalité et l'amour et rejeter les concepts idéals tels la gloire et la rêverie. Le songe est vain, la gloire est fausse et l'amour est malheureux. Le choix du vocabulaire des concepts apostrophés est cher à la poésie lyrique. Encore une fois, l'apostrophe loin d'être un trait traditionnel du lyrisme et de la poésie romantique, établit un dialogue du poète avec lui-même et en même temps avec le monde. En effet, il s'agit d'un univers poétique qui prend une nouvelle dimension cristallisée génialement à l'aide de l'apostrophe ; en réalité, c'est l'autoréférence du poème romantique tout-puissant.

Une des résolutions de la poésie lyrique est d'offrir au lecteur ou auditeur une expérience d'un acte d'énonciation ; il s'agit de la dimension autoréflexive de l'apostrophe qui est à l'origine de cette expérience selon Culler (1988 : 214-217). Dans la situation d'énonciation lyrique l'entité en apostrophe devient un mirage de l'apostrophe même. Tel est le cas des apostrophes à des concepts abstraits, à des

⁷¹ Cf. BLACKMAN M., 1986-1987, « Byron and the first poems of Gérard de Nerval : psychocriticism and "Literary influence" », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 15, n° 1-2, Nebraska, University of Nebraska Press, p. 94-107.

notions indéfinies ou à des objets inanimés. La multi-dimension du *je* lyrique donne le droit au *tu* lyrique aussi de garder son ambiguïté. L'allocutaire lyrique n'est pas davantage assuré que l'est le locuteur qui lui parle. Le poème lyrique désire toujours l'individualité et l'unicité ; il s'adresse à un seul destinataire qui peut être quelqu'un d'autre ou soi-même. Ce *tu* peut constituer donc aussi un personnage dans le schéma énonciatif, mais il ne faut pas se confondre avec un personnage intradiégétique. Cette impersonnalité et fluidité du *tu* donne au poème lyrique un de ses indices le plus distinctifs, sa transcendance ; par conséquent, celui qui lit le poème peut prendre la place aussi bien du *je* que du *tu* en même temps ou successivement. Ainsi, l'énonciation lyrique se fait des croisements des voix lyriques et justifie sa polyphonie *méta-métaénonciative*. La poésie garde pourtant une unité, mais qui ne réside pas dans la monophonie du texte lyrique, mais dans son rythme unique, aussi bien externe qu'interne.

7.3 La performativité de l'énonciation apostrophique

L'apostrophe est susceptible de garantir une certaine autonomie du poème lyrique en tant que fait créatif et énonciatif ; le poème est sa propre création en soi. En même temps, l'expression artistique du texte poétique comprend tous les sentiments de la passion romantique. L'apostrophe est l'élément qui lie les différents aspects des sentiments et de la passion romantique. Elle semble guider la main du poète à identifier ses sentiments et à déployer la réalité poétique. Elle crée plusieurs actes de parole et surtout l'acte de parole de l'adresse qui est a priori son rôle performatif langagier primordial. L'apostrophe présente d'autres fonctions aussi ; elle peut réaliser une promesse, un ordre, un appel, une invocation, une prière, un soupir et autres. Nous allons analyser les différents aspects performatifs de l'apostrophe comme nous les avons détectés dans les poèmes romantiques du corpus.

Culler (1981 : 149-152) voit dans l'apostrophe l'emblème du lyrisme. L'apostrophe représente aussi un poste d'énonciation poétique ; ce poste offre au lecteur l'occasion d'assumer la place soit du locuteur, soit de l'allocutaire, soit des deux

en même temps. Ce partage de l'énonciation poétique rappelle les travaux de déconstructionnisme et plutôt les études de Derrida, surtout concernant la forme de l'énonciation lyrique. Derrida (1972 : 44-46) soutient que le sujet lyrique ne préexiste pas du texte poétique mais il est plutôt produit du poème même. C'est en ce sens que la fonction d'autoréflexion et de performativité de l'apostrophe prend toute son ampleur. Cette notion renvoie aussi aux travaux de Jakobson et d'Austin sur les actes de langage et la notion du performatif qui désigne des actes eux-mêmes susceptibles de réaliser ce qu'ils signifient. Selon Austin (1950 : 117-133), un énoncé performatif réalise lui-même ce qu'il signifie, alors l'archétype d'un tel acte d'énonciation est la promesse. Searle⁷² a développé davantage cette notion du performatif et a introduit une thèse opposée à celle de Derrida. Or, selon Vadé (1996 : 36)⁷³, le statut du sujet lyrique romantique est plus complexe que ce que le poète romantique pense :

Le sujet lyrique apparaît finalement comme la résultante des différentes postures d'énonciation assumées par le "je" du texte. Il n'est pas identifiable ni à l'écrivain, ni à un personnage fictif. Il est bien, comme le dit Käte Hamburger, un sujet d'énonciation réel, mais décalé par rapport au "je" autobiographique.

Il est assez rare de rencontrer des apostrophes lyriques qui réalisent une promesse. Prenons pour exemple l'apostrophe adressée au peuple dans le XI^{ème} poème du « Premier Livre » des *Châtiments* :

Le poète n'est plus l'esprit qui rêve et pire ;
Il a la grosse clef de la conciergerie.
Quand ils entrent au greffe, où prend leur chaîne au clou,
On regarde le prince aux poches, comme un drôle,
 Et les empereurs à l'épaule ;
McBeth est escroc, César est un filou.
Vous gardez des forçats, ô mes strophes ailées !
 Les Calliopes étoilées
 Tiennent des registres d'écrou.
Ô peuples douloureux, il faut bien qu'on vous venge !
Les rhéteurs froids m'ont dit : Le poète, c'est l'ange,
Il plane, ignorant Fould, Magnan, Morny, Maupas ;
[...]
Tant que la liberté sera couchée à terre

⁷² Pour plus de détails sur la théorie de la déconstruction de Searle, cf. SEARLE J., 1992, *Déconstruction ou Le langage dans tous ses états*, traduit par Jean-Pierre Cometti, coll. « Tiré à part », Éditions de l'éclat, 32 p.

⁷³ VADÉ Y., 1996, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », *Figures du sujet lyrique*, Éd. Dominique Rabaté, Paris, Presses Universitaires de France, p. 11-37.

Comme une femme morte et qu'on vient de noyer,
Tant que dans les pontons on entendra des râles,
 J'aurai des clartés sépulcrales
Pour tous ces fronts abjects qu'un bandit fait ployer ;
Je crierai : Lève-toi, peuple! Ciel, tonne et gronde !
 La France, dans sa nuit profonde,
 Verra ma torche flamboyer !
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 76-77)

Tout au long du recueil Hugo pose la figure du locuteur en définissant les points forts de son discours. La logique de la parole lyrique ainsi que le droit naturel du poète à la parole esquissent l'autosuffisance totale du discours poétique qui arrive même à défier la réalité ; il s'agit d'une nouvelle image du poète que Hugo établit à travers le recueil. Dans cet extrait, il commence par cette même constatation que le poète n'est plus ce qu'il était auparavant. Il devient protecteur et guide du peuple, une sorte de nouveau souverain. La nouvelle société qui surgit rejette le pouvoir passé de McBeth et de César et fait renaître une force toute neuve, celle du poète de son temps, du poète superviseur, conseiller et guide. L'apostrophe adressée à ses « strophes ailées » est une périphrase ; le poète suggère son génie, sa propre plume qui reflète son inspiration et qui l'aide à toucher les sentiments du lecteur. Les « Calliopes étoilées » font allusion à la muse Calliope qui dans l'Antiquité était la muse de la poésie épique. La muse donne l'inspiration au poète de prendre des décisions. Le poète est celui qui parlera et ne restera pas muet devant la liberté qui est morte. La dernière apostrophe adressée au peuple est un exemple d'apostrophe dotée d'une compétence performative, puisqu'elle est suivie d'un impératif aussi. En fait, le poète invite le peuple à réagir et à se tenir à côté de lui, complice parfait pour introduire la société à une nouvelle ère. C'est à travers l'apostrophe et l'impératif que se réalise l'acte de la promesse et de l'invitation.

Cette conception du performatif s'identifie aussi à une méthode de travail qui serait proche du militantisme, et en ce qui concerne les énoncés littéraires, proche de la relation entre la littérature et le monde ; la poésie alors peut représenter le monde mais elle peut agir aussi dans le monde.

« Heureux nos fils ! heureux cet âge
Qui, fécondé par nos leçons,
Viendra recueillir l'héritage
Des dogmes que nous lui laissons !
Pourquoi les jalouses années
Bornent-elles nos destinées

A de si rapides instants ?
Ô loi trop injuste et trop dure !
Pour triompher de la nature
Que nous a-t-il manqué ? le temps. »

Eh bien ! le temps sur vos poussières
A peine encore a fait un pas !
Sortez, ô mânes de nos pères,
Sortez de la nuit du trépas !
Venez contempler votre ouvrage !
Venez partager de cet âge
La gloire et la félicité !
Ô race en promesses féconde,
Paraissez ! bienfaiteurs du monde,
Voilà votre postérité !
(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 56)

Cet extrait fait partie du poème « Ode » des *Méditations poétiques*. Le poème est précédé d'une épigraphe d'Horace en latin : « Delicta majorum immeritus lues » qui veut dire « Innocent, tu expieras les fautes de tes aînés ». Le poète s'interroge sur l'héritage de ses contemporains pour les futures générations. Les déictiques qui accompagnent les apostrophes, tels « nos fils », « nos leçons » et le pronom « nous », généralisent le lyrisme de la voix du locuteur de façon à ce que le poème s'établisse comme une promesse universelle. En même temps, il s'agit d'une comparaison inévitable avec les générations passées qui s'avèrent insuffisantes pour le présent du locuteur. Les impératifs qui accompagnent la dernière apostrophe adressée à la « race en promesses féconde » introduisent l'invitation à une participation commune pour un avenir brillant.

Or, la fonction la plus essentielle de la poésie est de se faire lire et de se faire mémoriser par son lecteur, voire auditeur, c'est-à-dire de devenir un souvenir dans sa conscience. En ce qui concerne les énoncés poétiques, « leur performativité consiste aussi en leur capacité à créer l'auditeur/lecteur auquel ils tâchent de s'adresser et à s'en faire retenir »⁷⁴ (Culler, 1995 : 25-27, nous traduisons). Par conséquent, les questions suivantes se créent. Combien de vers un auditeur peut-il mémoriser ? Combien de vers deviennent-ils célèbres et restent dans la postérité ? Les déconstructionnistes offrent un grand apport en cela puisqu'ils étudient le mode d'articulation et de connexion des

⁷⁴ « Their performativity consists also in their success in creating the listeners/readers they attempt to address and in making themselves remembered ».

aspects performatifs et constatifs des énoncés. Derrida (1986 : 7-15) soutient que le performatif est aussi important que le constatif⁷⁵. Mais encore une fois une nouvelle question surgit : L'apostrophe lyrique se diffère-t-elle de l'apostrophe utilisée dans le langage ordinaire ? Nous allons essayer d'approcher la réflexion déconstructionniste sur la performativité des énoncés poétiques romantiques.

Les poètes romantiques, surtout après 1830, ont essayé d'unir la poésie et l'action, et de faire de la poésie une action et de lui attribuer un nouveau pouvoir. La performativité des énoncés poétiques se diffère de la performativité des énoncés du langage ordinaire. La différence en réside surtout sur l'aspect d'itérabilité et du rythme qui imprègnent la poésie. En fait, le pouvoir d'action et de norme d'un énoncé poétique est dû essentiellement à son itérabilité, à sa puissance de répétition, de fréquence et de durabilité dans le discours poétique.

Une apostrophe en itération accorde une sorte de musicalité et de structure dans le texte poétique lyrique, comme par exemple, l'apostrophe « ô jeunes filles » que l'on trouve onze fois dans le poème « Les Bleuets » (Hugo, *Les Orientales*, [1829] 1981 : 144-147) et toujours à la même position de chaque strophe à savoir au septième vers sur huit vers au total. En effet, tout le poème est une apostrophe adressée aux jeunes filles, ce qui démontre l'envie du locuteur de célébrer tout d'abord la jeunesse, sujet toujours très cher chez les poètes lyriques et de créer à la fois une allure musicale qui renvoie au caractère lyrique de la poésie romantique. Le poème « Le Chasseur noir » des *Châtiments* (Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 317-319) établit une sorte d'intertextualité de l'apostrophe, puisque Hugo suit le même schéma dans ce cas aussi. L'apostrophe « Ô Chasseur noir ! » se répète harmonieusement huit fois dans le poème en offrant une grille de base sur laquelle le poète tisse la structure du texte et étend le poème-apostrophe.

On peut établir une sorte d'identification de la performativité et de l'itérabilité en situation d'énonciation poétique ; les énoncés poétiques se fondent sur la notion de l'itérabilité pour instaurer leur performativité et édifier leur normativité. En fait, la réalisation du pouvoir de la poésie est la mémoire du lecteur même et l'annulation du

⁷⁵ Cf. DERRIDA J., 1986, « Declarations of Independence », *New Political Science*, n° 15, p. 7-15.

temps, vu que l'énoncé poétique peut être *a-temporel* ; il brise les limites de temps et il unit les hommes de toute époque, de tout ordre et de différents pays.

Selon la *mimésis* aristotélicienne, le lyrique s'avère du *non-mimétique*. Au contraire, le *mimétique* renvoie au roman et à l'épopée. Selon plusieurs spécialistes, l'apostrophe est l'élément qui distingue la poésie lyrique du genre narratif pour cette même raison : la *mimésis* renvoie au genre narratif, tandis que la temporalité de l'évènement poétique renvoie à la poésie lyrique. Donc, la question devrait se réduire à la problématique des genres littéraires et de leurs origines. Mais comment l'apostrophe a-t-elle pu passer par les siècles pour être héritée directement de l'Antiquité au Classicisme et au Romantisme ? Quelle est la force motrice qui a donné une telle puissance de survie à l'apostrophe ? Comment l'apostrophe s'est-elle par la suite exprimée dans la poésie symboliste et moderne ?

Selon Culler (1981 : 135) dans *The pursuit of Signs*, l'apostrophe rendrait l'itinéraire d'une communication plus complexe. Cette complication est à l'origine de la négligence de l'apostrophe par les chercheurs qui la classent comme une influence traditionnelle. Culler (1981 : 149-150) ajoute aussi que même M.H. Abrams dans son article « Structure and style in the Greater Romantic Lyric »⁷⁶ n'aborde pas la question de l'apostrophe. C'est peut-être parce que l'écrit constitue toujours une hostilité à l'oral : « on peut lire de nombreuses critiques sans apprendre que la poésie utilise l'apostrophe intensivement et en répétition »⁷⁷ (Culler, 1981: 150, nous traduisons). Shuster (1940 : 11-12, nous traduisons) ne discute pas sur l'apostrophe non plus : « L'élément de l'adresse n'a pas de sens particulier, en étant purement la réflexion de l'influence classique »⁷⁸.

Selon Culler (1981 : 168), l'apostrophe est un château fictionnel et atemporel ; les discussions elliptiques sur l'apostrophe sont à l'origine de la grandeur même de la

⁷⁶ Cf. ABRAMS M.H., 1965, « Structure and Style in the Greater Romantic Lyric », réimprimé dans ABRAMS M.H., 1984, *The Correspondent Breeze*, Ontario, General Publishing Co., 299 p.

⁷⁷ Nous avons traduit en français. Le texte original en anglais est le suivant : « one can read vast amounts of criticism without learning that poetry uses apostrophe repeatedly and intensely ».

⁷⁸ Nous avons traduit en français. Le texte original en anglais est le suivant : « The element of address is of no especial significance, being merely a reflection of the classical influence ».

poésie en tant qu'art, puisque on ne peut pas la voir dépendante d'un trope, d'un ô. Même pour les spécialistes français elle reste toujours négligée, comme pour Fontanier (1968 : 372) qui se borne à remarquer que ce sont les sentiments qui font émerger l'apostrophe : «Mais qu'est-ce qui peut donner lieu à l'Apostrophe ? Ce n'est ni la réflexion, ni la pensée toute nue, ni une simple idée : ce n'est que le sentiment, et que le sentiment excité dans le cœur [...] ».

La tradition des chansons et du récit à l'époque de l'Antiquité demandait absolument un récepteur, ce qui amena à l'utilisation de l'apostrophe comme une convention mutuelle et universelle. Les poètes romantiques ont été très près de la tradition antique, même s'ils ont essayé de s'opposer à son meilleur représentant moderne, le classicisme ou néoclassicisme. Ayant des affiliations aux idées classiques de l'Antiquité, les romantiques ont naturellement accepté et incorporé ce terme d'adresse. Culler (1981 : 151, nous traduisons)⁷⁹, dans l'effort d'expliquer le fait que les chercheurs laissent de côté l'apostrophe dans ses études, aboutit avec un ton ironique à la conclusion assez réussie que l'apostrophe était naturelle et non-négligeable pour les romantiques, mais artificielle et négligeable pour nous. C'est pour cette raison que le discours critique ne peut pas assimiler l'apostrophe. Selon Frye (1957 : 49-50, nous traduisons)⁸⁰,

[l]e poète lyrique normalement prétend parler à soi-même ou à quelqu'un d'autre : un esprit de nature, une Muse [...], un ami intime, un amoureux, un dieu, une abstraction personnifiée, ou un objet naturel. [...] Le poète, pour ainsi dire, tourne le dos à ses auditeurs, [...].

Selon Culler, l'antiphase de la négligence de l'apostrophe, expresse ou inconsciente, constitue la preuve même de l'importance de son étude surtout concernant la poésie lyrique. Il ajoute qu'il y a de vastes problèmes par rapport à la définition et à la délimitation de l'apostrophe sans pour autant nous en donner une solution ou une proposition. Il passe directement à la description du rôle de l'apostrophe, après avoir souligné qu'elle intensifie les images et la passion, en s'appuyant sur les idées de

⁷⁹ « To the Romantics apostrophe was natural and significant ;to us it is wholly artificial and insignificant ».

⁸⁰ « The lyric poet normally pretends to be talking to himself or to someone else: a spirit of nature, a Muse [...], a personal friend, a lover, a god, a personified abstraction, or a natural object. [...] The poet, so to speak, turns his back on his listeners, [...] ».

Fontanier (1968 : 372) qui s'interroge sur les forces qui font jaillir une apostrophe dans un ouvrage. Probablement, c'est le sentiment. Par conséquent, l'apostrophe représenterait l'impulsif, la passion et l'implication violente au moment de son énonciation surtout à travers la figure de la métonymie.

Mais que se passe-t-il si l'apostrophe se produit avec une tonalité modérée ? Nous ne pouvons pas procurer une réponse solide. Nous ne pouvons pas être sûrs que dans ce cas l'apostrophe représenterait la passion. Par exemple quand un poète s'adresse à une chose inanimée et qu'il demande que cette chose subisse ses volontés. À la cinquième partie du poème « Nox » des *Châtiments* quand Hugo s'adresse au mont des martyrs il n'attend pas que le mont lui réponde. Hugo accorde au mont une voix déjà, à travers la métonymie (1985 : 36) : « Ô vieux mont des martyrs, hélas, garde ton nom ! » Le mont n'a pas de nom de soi-même ; ce sont les hommes qui le lui ont donné pour le différencier des autres. Mais de quel mont s'agit-il ? C'est bien par le contexte que nous nous rendons compte qu'il s'agit de la colline de Montmartre et que la caractérisation « mont des martyrs » se réfère aux victimes de la fusillade du 4 décembre dont les cadavres ont été mal enfouis au cimetière de Montmartre. L'impératif qui suit l'apostrophe intensifie la constatation que rien ne peut plus changer, surtout avec l'emploi de l'interjection « hélas ! ». De cette façon, nous dévoilons une fonction de l'apostrophe : pouvoir faire des objets de l'univers des potentielles forces de réponse. Cette étrangeté de l'apostrophe, selon ce que Culler soutient dans tout le septième chapitre de son livre *The Pursuit of Signs*, évoque l'embarras et la confusion chez le lecteur, mais chez le chercheur aussi.

Chapitre 8 : L'énonciation romantique et l'apostrophe

Dans ce chapitre, nous abordons la question de la place de l'apostrophe dans la relation entre linguistique et poétique. Plusieurs spécialistes ont essayé d'analyser la poétique à travers une analyse linguistique : l'approche structurale, l'approche énonciative, l'approche discursive. Cette dernière fut centrée sur l'étude de la voix lyrique du poète. En ce qui concerne la poésie romantique française, la voix lyrique du poète romantique s'avère subjective et s'exprime à travers le *je* lyrique du poète-guide. Nous analysons comment l'apostrophe dépend de la structure énonciative ainsi que du type du texte poétique. Le sujet lyrique oscillant entre individuel et universel exprime le poète romantique qui développe des relations privilégiées avec la nature, l'univers, l'infini, l'inconnu. Nous étudions aussi les allocutaires de l'énonciation apostrophique : à qui le poète romantique s'adresse-t-il ? Pourquoi s'adresse-t-il à la nature, à l'univers, à des concepts abstraits ? Notre hypothèse s'appuie sur l'idée que l'apostrophe consiste en un moment crucial qui différencie le lyrique du mimétique. Nous présentons les paramètres de l'apostrophe qui nourrissent la poéticité des vers romantiques et ce qui fait que l'apostrophe soit identifiable à la poésie romantique même. Nous décrivons l'éthos du poète romantique ayant comme axe d'étude l'emploi de l'apostrophe. Nous supposons que l'énonciation poétique est construite sur la base d'un énonciateur et d'un destinataire ou allocutaire. Le locuteur peut être le poète, le lecteur ou un autre personnage intradiégétique. Par conséquent, l'éthos du poète est celui d'un médiateur ou d'un modifiant ou d'un modificateur de l'énonciation. L'éthos du poète romantique inclut aussi un aspect psychologique influant sur la mise en scène particulière de la poésie. Enfin, avec l'apostrophe le poète romantique sacrifie souvent son *moi* pour une portée universelle, voire pour son lecteur. Nous étudions si l'apostrophe fournit au poète romantique les outils pour construire son éthos.

8.1 La voix du poète romantique : entre sujet et non-sujet

Toutes les théories linguistiques modernes et les théories littéraires considèrent le langage comme un objet contenant de la syntaxe. Quelles sont donc les relations entre linguistique structurale et poétique ? Selon Greimas (1966 : 1) :

[L]es relations entre la linguistique structurale et la poétique ne peuvent être qu'étroites : l'identité de l'objet de description qui est de nature linguistique dans les deux cas, mais aussi la même façon d'envisager le mode d'existence de cet objet, conçu comme un système de relations, c'est-à-dire, comme une structure complexe, autorisent à penser qu'une même méthodologie de base peut servir à l'analyse des objets linguistiques et des objets poétiques, que les procédures de description en poétique ne doivent être, au moins dans une première phase, que l'application et le prolongement des procédures élaborées en linguistique.

Les linguistes se sont souvent intéressés à la poésie, et plus précisément, au poème comme texte : Roman Jakobson, Nicolas Ruwet, Georges Mounin, Joëlle Tamine, même Saussure. Mais les grands représentants de la linguistique structurale se sont toujours intéressés au poème comme structure et pas comme énonciation ; ils se sont occupés plutôt de la grammaire du texte-poème et moins des faits de discours dans les poèmes. Egli (1972 : 218) écrit sur Madame de Staël et sa manière d'envisager les choses :

Est-il un effet du hasard, ou tient-il à un vice radical de notre système de versification ? Pourquoi les hommes dominés par le sentiment poétique le plus exalté ont-ils précisément dédaigné les formes de langage dont nous sommes convenus de la revêtir ? Madame de Staël a senti qu'une semblable discussion l'entraînait trop loin, et elle a refusé de donner à ses pensées tout le développement dont elles étaient susceptibles ; craignant même d'avoir déchaîné contre elle toute l'armée de nos versificateurs, elle fait un éloge charmant de la rime, *image de l'espérance et du souvenir, et qui s'unit, dit-elle, à l'ensemble de tous nos beaux-arts.*

Les recherches sur le langage poétique ont souligné qu'il s'agit d'un moyen décoratif de l'idée, d'un outil de savoir possédant une autonomie dont la source est l'inspiration. Ces trois conceptions se sont manifestées presque simultanément. Cohen (1966 : 12) a utilisé une méthode comparative pour répondre au problème différentiel de la définition du langage poétique :

[...] c'est l'existence de ces deux rubriques, prose et poésie, en lesquelles, selon l'avis unanime, se distribue nécessairement le langage écrit. L'objectif de la poétique peut alors s'énoncer en termes simples : il s'agit de savoir sur quel fondement objectif s'appuie la classification d'un texte dans l'une ou l'autre des rubriques.

Selon Benveniste et Genette, l'enjeu s'installe beaucoup plus loin que cela. Selon Benveniste (1966 : Avant-Propos), ce sont les faits de langue, notamment l'énonciation, qui structurent la culture et fondent le sujet et c'est « la configuration du langage [qui] détermine tous les systèmes sémiotiques ». Adam et Laplantine (2012 : 48) écrivent sur le folio 309 des notes manuscrites de Benveniste sur le langage de Baudelaire :

La couleur, la matière, les sons sont les matériaux des artistes peintre, sculpteur, musicien. / Et le poète ? Le poète combine des *mots*. Les mots sont le matériau sur lequel il travaille. [...] Le peintre, à l'aide de ses couleurs, fait un tableau ; le sculpteur avec sa matière, fait une sculpture ; le musicien, avec les sons, fait une composition musicale. / Et le poète ? Le poète, avec ses mots, fait un "poème", une création qui exploite les mots à certaines fins.

Et plus loin :

En parlant du «langage poétique», Benveniste dit d'ailleurs que «sa nature est esthétique», avec au centre de la réflexion la catégorique psychologique de l'émotion : Les mots sont choisis et assemblés en vertu non d'une idée à énoncer, mais d'abord d'une émotion à *rendre sensible* [...] ». (Adam, Laplantine, 2012 : 58)

Au contraire, Genette, (2015 [1969] : 124) en reprenant les travaux de Cohen sur les classifications du langage poétique, commence par la supposition de « l'affaiblissement continu des modes auditifs de la consommation littéraire », pour arriver jusqu'à l'adoption de l'idée de la disparition du système de la versification classique. Selon Genette (2015 [1969] : 141), le langage poétique met en lumière « quelques traits stylistiques que la poésie ne détient pas en propre, mais partage avec d'autres espèces littéraires ».

L'étude du langage poétique ainsi défini devrait s'appuyer sur une autre étude, qui n'a encore jamais été systématiquement entreprise, et qui porterait sur la poétique du langage (au sens où Bachelard parlait, par exemple, d'une poétique de l'espace), c'est-à-dire sur les innombrables formes de l'imagination linguistique. Car les hommes ne rêvent pas seulement avec des mots, ils rêvent aussi, et même les plus frustes, sur les mots, et sur toutes les manifestations du langage [...]. (Genette, 2015 [1969] : 146)

Riffaterre (1983 [1978] : 11-12) soutient le concept d'une langue poétique qui se distingue de son usage courant grâce à l'instinct du lecteur sophistiqué : « le choix est dicté par l'évolution du goût et par des concepts esthétiques sans cesse modifiés. [...] Bref, un poème nous dit une chose et en signifie une autre ». Dans les années 70, c'est

Kristeva qui suit les études sur le langage poétique, entre autres. Selon Kristeva (1974 : 491), « le texte consiste à donner un langage et donc un sujet à la jouissance ».

En 1996, après la découverte des manuscrits de Saussure, il y aurait un bouleversement dans la progression des études scientifiques par rapport aux théories du langage littéraire. Selon Saussure (2002 : 46) : « Ce n'est pas la pensée qui crée le signe, mais le signe qui guide primordialement la pensée [...] ». Les origines orales de la poésie, qui l'ont dotée de prosodie et de versification, justifient les formes fixes aussi. Pourtant, il y a toujours eu dans l'histoire de la poésie une volonté de renouvellement et d'ouverture à des nouveaux domaines.

Pendant la première moitié du XIXe siècle, la révolution romantique établit le langage poétique comme un moyen de dire plus que ce qui signifierait. L'âme mystérieuse, les sentiments ainsi que la voix lyrique du poète romantique constituaient les états propices pour percevoir des impressions insaisissables à l'esprit. Selon Jakobson (1973 : 81), le langage humain est doté de certaines fonctions : la fonction référentielle, la fonction expressive, la fonction conative, la fonction phatique, la fonction métalinguistique et la fonction poétique. En ce qui concerne la fonction poétique, le message est centré sur lui-même et plutôt sur sa propre forme esthétique. Le langage joue sur son propre code et plus précisément sur l'esthétique de ce code. Évidemment, on peut trouver des exemples de langage esthétique dans la littérature plutôt que dans des textes de langage ordinaire.

La poésie lyrique consiste en un genre monologique qui exprime l'expérience de l'être. Le *je* lyrique est le sujet de l'énonciation, le sujet d'une expérience. Le poème possède une structure autonome et des règles de versification qui le rendent un objet sémiotique complexe qui se donne à lire, à entendre, à voir. Jusqu'au XIXe siècle, on écrivait en vers isométriques ou hétérométriques, mais toujours possédant du mètre. Selon Aquien (1993 : 181) qui a écrit un article dans le *Dictionnaire de poésie*, le mètre est le « nombre de syllabes prononcées ». Pendant le dernier quart du XIXe siècle, le poème en vers libre fait son apparition ; le mètre y est de longueur variable et non prévisible, tandis que le vers est d'habitude sans rime.

Pour des raisons de rythme, de métrique et autres, par exemple la façon avec laquelle fonctionne la mémoire humaine, les vers sont retenus de façon précise et facile

dans notre mémoire. Par conséquent, la métrique et le rythme aident l'énonciation poétique. L'énonciation poétique implique la problématique autour du *je* lyrique. Or, le lyrisme implique toujours une énonciation subjective. Selon Hamburger (1986 : 123) la poésie lyrique se réfère à un « je – origine de chaque lecteur qui se trouve sollicité : il peut alors se construire une représentation de la pièce en partant de sa propre image corporelle ». Bref, le *je* de l'énonciation est en relation étroite avec le *je* de l'énoncé à la fois origine et finalité. Il reste proche de l'horizon d'attente dont parlaient les représentants de l'école de Constance⁸¹. Dans ce cas, le sujet lyrique reste instable et en quête d'identité tout en constituant un croisement de plusieurs voix ; le sujet lyrique est celui qui adresse l'apostrophe dans le discours poétique. Il fournit donc la nouveauté romantique qui rompt avec la vieille rhétorique littéraire. Un exemple qui illustre cette hypothèse est la parole de Hugo dans la préface *Contemplations* : « Ah insensé qui crois que je ne suis pas toi ». La voix lyrique du sujet locuteur rejoint l'altérité qui est allocutaire et devient allocutaire. C'est en cela que réside la première problématique du romantisme par rapport à cette quête d'identité pour sa voix lyrique ; il faut méditer sur l'image idéale d'un poète-héros, afin d'établir une approche multidimensionnelle de son universalité. Le poète devient un personnage de la création et petit à petit se transforme en un *poète-archétype*.

Selon Fromilhague et Sancier - Château (2005 : 8-10), la rime, avec sa richesse phonique et sa capacité d'associer les termes prévisibles avec les termes imprévisibles, forme une valeur structurante pour le poème. Or, la rime et le rythme constituent le point incontournable qui marque la différence entre prose et poésie. Le rythme est l'organisateur du langage poétique et se distingue en deux catégories : le rythme métrique, qui consiste en une contrainte extérieure, liée à la structure accentuelle du mètre et aux mesures, et le mètre linguistique qui constitue un accent de groupe qui frappe la dernière syllabe non - muette d'un groupe syntaxique : dans ce cas, c'est la distribution des accents qui détermine le rythme. L'accent donc n'est pas lexical ; il est mobile et il dépend de l'organisation syntaxique du poème. En ce qui concerne le classicisme, l'accent métrique et l'accent linguistique coïncident, mais il y a aussi des

⁸¹ Cf. JAUSS H.R., 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 305 p. et ISER W., 1985, *L'acte de la lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 405 p. [trad. *Der Akt des Lesens* par E. Sznycer].

faits de non - coïncidence qui déterminent des phénomènes d'enjambement, de rejet ou de contre-rejet.

Dans la poésie lyrique, le *je* lyrique peut être absent en tant que lexie. De plus, il n'y a pas toujours d'interlocuteur qui permettrait de situer cette voix. L'origine de cette voix reste donc mystérieuse, même si le présent gnominique témoigne un engagement du locuteur dans son énoncé. Par l'emploi anaphorique des démonstratifs dans un poème lyrique, on constate que l'énonciateur convoque le monde sensible et se l'approprie. C'est pour cette raison que la poésie lyrique représente un monde rapporté au moyen de *je*. Par exemple, l'intertexte hugolien représente souvent une métaphore de la nature ; dans ce cas, il suffit d'étudier les champs lexicaux. Par exemple, dans le poème « Le Château-Fort », Hugo s'adresse à la mer et il emploie la deuxième personne du singulier pour réaliser la fonction de l'apostrophe :

Allons ! acharne-toi sur ce cap séculaire,
Ô mer ! Trêve un moment aux pauvres matelots !
Ronge, ronge ce roc ! qu'il chancelle, qu'il penche,
Et tombe enfin, avec sa forteresse blanche,
La tête la première, enfoncé dans les flots !

Dis, combien te faut-il de temps, ô mer fidèle,
Pour jeter bas ce roc avec sa citadelle ?
Un jour ? un an ? un siècle ?... au nid du criminel
Précipite toujours ton eau jaune de sable !
Que t'importe le temps, ô mer intarissable ?
Un siècle est comme un flot dans ton gouffre éternel.
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 90)

Le Château-Fort est une référence au pouvoir d'Ali-Pacha, gouverneur de l'Épire pour le compte de l'Empire Ottoman. Hugo compare de façon indirecte l'Empire Ottoman avec l'Empire de Napoléon, qui, homme de génie et célèbre guerrier, a été écrasé par le destin de la même façon que la mer ronge les rocs et écrase la citadelle. L'apostrophe se renforce par la présence des déictiques de la deuxième personne ainsi que des impératifs. En fait, cette adresse est à la fois un éloge de la nature. Les points d'interrogation répétitifs ainsi que les exclamations qui accompagnent l'apostrophe, imitent le mouvement constant de la mer. Certes, le poète est celui qui crée l'énonciation et par conséquent l'apostrophe même, mais il n'y a point qui démontre que l'énonciateur de l'apostrophe est le poète. En cette remarque réside la complicité d'un lecteur soupçonné sous une longue tradition lyrique et d'un lecteur qui assume le rôle

du décodeur implicite de l'énonciation. Le locuteur est le poète sous-entendu. L'absence d'un locuteur explicite souligne même cette dimension démystifiée du poète émetteur de l'apostrophe adressée à la nature.

Quel est la place du personnage ou de l'objet apostrophé, eux aussi créés par le je lyrique, c'est-à-dire le poète ? Selon Monte (2007 : 42) :

L'expression de l'allocutaire d'un énoncé n'est généralement pas obligatoire. Il est rare que la suppression du segment en apostrophe affecte l'interprétabilité de l'énoncé. Il faut donc s'interroger sur ce que peut motiver la mention de l'interlocuteur dans le texte.

Frye, dans son ouvrage *Anatomy of Criticism* (Frye, 1957 : 172), soutient que le lyrisme dépend de la forme de présentation, des types des rapports publics que chaque genre instaure, ainsi que de la structure de l'énonciation de base. Dans la plupart des cas, le poète lyrique s'adresse à quelqu'un d'autre, à un interlocuteur, à une idée abstraite ou à un concept inanimé. Par exemple, Lamartine s'adresse au temps dans le poème « Le Lac » :

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

" Assez de malheureux ici-bas vous implorent,
Coulez, coulez pour eux ;
Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent ;
Oubliez les heureux.
(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 64)

L'apostrophe adressée au temps reflète une réflexion sur sa fluidité. Lamartine insiste sur la volonté d'arrêter le temps. Les points d'exclamation ainsi que les verbes à l'impératif « Suspend », « Suspendez », « Laissez-nous », « Oubliez », « Coulez », « Prenez » démontrent la proximité qui s'oppose au sentiment tragique de la fuite du temps. De cette façon, l'apostrophe sert à créer aussi une métaphore. Cet aspect est assez fréquent dans les apostrophes adressées aux idées ou aux concepts inanimés.

Culler nous explique pourquoi l'apostrophe constitue un trait distinctif du lyrisme :

Dans un article sur Banville, Baudelaire déclare que l'hyperbole et l'apostrophe sont des formes de langage qui sont non seulement des plus agréables mais aussi des plus nécessaires à la poésie lyrique, et je me demanderai dans quelle mesure la figure de l'apostrophe, cas particulier de l'énonciation, représente quelque chose de fondamental

pour la poésie lyrique, l'opposant au narratif et le déplaçant de la *mimesis* d'une action passée pour l'installer dans une temporalité toute différente de l'événement poétique.⁸²

Par conséquent, l'apostrophe est le procédé clé d'un monde imaginaire et privé de méditation et de dialogue intérieur. Il y a une grande différence et une vaste incompatibilité entre la fonction émotive et la fonction conative⁸³ : la fonction émotive est orientée vers le destinataire lui-même, ce qui signifie que dans ce cas l'apostrophe comprend des interjections comme « Bah ! », « Oh ! », ou des exclamations. La fonction conative est orientée vers le destinataire, ce qui inclut pourtant le cas d'un ordre ou d'un impératif qui accompagne l'apostrophe. Tel est le cas de l'apostrophe incluse dans le poème « À ceux qui dorment ». Le titre même du poème est une périphrase sous la forme d'une expression de dédicace :

Réveillez-vous, assez de honte !
Bravez boulets et biscayens.
Il est temps qu'enfin le flot monte.
Assez de honte, citoyens !
Troussiez les manches de la blouse.
Les hommes de quatre-vingt-douze
Affrontaient vingt rois combattants.
Brisez vos fers, forcez vos geôles !
Quoi ! vous avez peur de ces drôles !
Vos pères bravaient les titans !

Levez-vous ! foudroyez et la horde et le maître !
Vous avez Dieu pour vous et contre vous le prêtre
Dieu seul est souverain.
Devant lui nul n'est fort et tous sont périssables.
Il chasse comme un chien le grand tigre des sables
Et le dragon marin ;
Rien qu'en soufflant dessus, comme un oiseau d'un arbre,
Il peut faire envoler de leur temple de marbre
Les idoles d'airain.

Vous n'êtes pas armés ? qu'importe !
Prends ta fourche, prends ton marteau !
Arrache le gond de ta porte,

⁸² La citation est disponible en ligne : <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:DUjAJIJR YHEJ:www.diffusion.ens.fr/index.php%3Fres%3Dcycles%26idcycle%3D376+1%27apostrophe+dans+la+poesie+lyrique&cd=2&hl=el&ct=clnk&gl=gr&client=firefox-a&source=www.google.gr>, consulté le 21 octobre 2018.

⁸³ Les termes appartiennent à Jakobson et à son fameux schéma de communication. Cf. JAKOBSON R., [1963] 1981, *Essais de linguistique générale : Les fondations du langage 1*, Paris, Éditions de Minuit, 260 p.

Emplis de pierres ton manteau !
Et poussez le cri d'espérance !
Redevenez la grande France !
Redevenez le grand Paris !
Délivrez, frémissants de rage,
Votre pays de l'esclavage,
Votre mémoire du mépris !

Quoi ! faut-il vous citer les royalistes même ?
On était grand aux jours de la lutte suprême.
Alors, que voyait-on ?
La bravoure, ajoutant à l'homme une coudée,
Etait dans les deux camps. N'est-il pas vrai, Vendée,
Ô dur pays breton ?
Pour vaincre un bastion, pour rompre une muraille,
Pour prendre cent canons vomissant la mitraille.
Il suffit d'un bâton !

Si dans ce cloaque ou demeure,
Si cela dure encore un jour,
Si cela dure encore une heure,
Je brise clairon et tambour,
Je flétris ces pusillanimes,
Ô vieux peuple des jours sublimes,
Géants à qui nous les mêlions,
Je les laisse trembler leurs fièvres,
Et je déclare que ces lièvres
Ne sont pas vos fils, ô lions !
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 268-269)

Hugo, assumant toujours le rôle du poète-guide, amène le peuple à un éveil social. Les impératifs nombreux accordent au poème la sensation d'une urgence et d'une immédiateté. En effet, tout le poème est une *apostrophe performative* qui exprime l'ordre et la commande ; l'emploi des verbes performatifs à l'impératif sont à l'origine de l'adresse : « Réveillez-vous », « Bravez », « Troussez », « Brisez », « Levez-vous », « forcez », « foudroyez », « poussez », « redevenez », « Délivrez ». Hugo emploie l'ordre afin d'encourager le peuple à se révolter contre l'Empire.

Il serait important et intéressant en même temps de faire quelques remarques sur l'interjection qui accompagne souvent l'apostrophe. L'interjection représente par écrit une attitude émotionnelle du locuteur. Par exemple, dans le poème XXIV des *Feuilles d'Automne*, Hugo commence avec l'interjection habituelle « Madame » qui ouvre tout dialogue dans la vie quotidienne. Ce qui rend la simple interjection en apostrophe ce sont les éléments d'adresse en pléthore dans le court poème :

Madame, autour de vous tant de grâce étincelle,
Votre chant est si pur, votre danse recèle
 Un charme si vainqueur,
Un si touchant regard baigne votre prunelle,
Toute votre personne a quelque chose en elle,
 De si doux pour le cœur,

[...]

Vous ne l'entendez pas, vous l'ignorez, madame.
Car la chaste pudeur enveloppe votre âme
 De ses voiles jaloux,
Et l'ange que le ciel commit à votre garde
N'a jamais à rougir quand, rêveur, il regarde
 Ce qui se passe en vous.

(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 263)

L'apostrophe présente trois fonctions principales. D'abord, elle est centrée sur le locuteur ; dans ce cas, on parle de la fonction expressive ou subjective. Par exemple, dans le poème « Le chrétien mourant », Lamartine s'adresse à lui-même (Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 106) : « Ô toi ! d'un feu divin précieuse étincelle, / De ce corps périssant habitante immortelle, / Dissipe ces terreurs : la mort vient t'affranchir ! / Prends ton vol, ô mon âme ! et dépouille tes chaînes ». Puis, l'apostrophe peut avoir une fonction appellative ou impérative ou interrogative ; on parle donc d'une interjection centrée sur l'interlocuteur. Cette fonction est vastement utilisée dans *Les Contemplations* : « Enfants, faites silence à la lueur des lampes ! » (Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 595). La pluralité des fonctions suggère la fluidité de la voix du poète, voire du *je* lyrique. Enfin, l'apostrophe est une onomatopée ; elle a une fonction purement représentative, surtout quand il s'agit de la représentation d'un son, d'un bruit ou d'un cri. Un tel cas est assez rare dans la poésie ; dans *Les Contemplations* par exemple, nous n'avons pas constaté un tel cas, excepté l'exclamation « Hélas ! », souvent utilisée. Pourtant, il y a plein de *oh !* qui glissent dans cette catégorie, comme par exemple dans le poème « En Marche » (Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 719) : « Oh ! le nuage vague des pleurs et des affronts / S'envole, et la douleur passe en criant : Espère ! » En tout cas, quand on étudie l'interjection, on doit toujours faire attention à tenir compte du nombre d'interjections dans un texte - ce qui nous apporte le degré de l'importance de l'interjection dans ce texte - et de l'orientation de l'interjection, afin de pouvoir délimiter ses fonctions. Selon Jakobson (1973 : 81), la fonction émotive/expressive du langage

humain est un élément présent dans l'interjection, l'exclamation et dans la poésie lyrique.

Vøellmy (2002 : 127) écrit que l'interjection est un terme chatoyant, un condensé, qui traduit, sans l'analyser, le trop-plein du cœur, c'est-à-dire la gamme des émotions. L'intuition nous permet d'en saisir le sens et de nous identifier au poète. Il ressort que ce sentiment n'est pas toujours facile à caractériser : admiration, enthousiasme, étonnement, amertume ou nostalgie ? Par exemple, dans le poème « Lux » l'enthousiasme et l'admiration abondent :

Les tyrans s'éteindront comme des météores.
Et, comme s'il naissait de la nuit deux aurores
Dans le même ciel bleu,
Nous vous verrons sortir de ce gouffre où nous sommes,
Mêlant vos deux rayons, fraternité des hommes,
Paternité de Dieu !
Oui, je vous le déclare, oui, je vous le répète,
Car le clairon redit ce que dit la trompette,
Tout sera paix et jour !
Liberté ! plus de serf et plus de prolétaire !
Ô sourire d'en haut ! ô du ciel pour la terre
Majestueux amour !
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 384)

En fait, l'apostrophe adressée à Dieu est exclamative puisqu'elle ne s'accompagne pas de verbe performatif, ni de subordonnée relative. Selon la religion chrétienne, Dieu est celui qui protège l'homme avec son amour inconditionnel.

Ce flou sémantique entraîne des interjections souvent interchangeableables ; on assiste parfois, d'une version à l'autre d'un même texte, à des substitutions qui tendent à le prouver. Par exemple, Vøellmy (2002 : 132) dit : « J'ai compté les interjections d'*Une saison en enfer* : 25 ô (ou oh), 19 ah, 4 hélas et quelques particules isolées : bah, bon, çà, eh bien ». En conséquence, l'utilisation fréquente de ces interjections, permet certainement de dramatiser l'expression et contribue aussi à la rendre plus obscure.

L'analyse d'un poème, comportant de différents types de caractères graphiques, s'efforcera de mettre en évidence l'effet de soulignement et de détachement intonatif opéré aussi par le marquage typographique du poème même. Par exemple, l'irruption d'une voix de commentaire doublant en quelque sorte la voix énonciative ou l'inclusion d'autres voix énonciatives produites par le poème à l'aide de la typographie :

Un jour vient où soudain l'artiste généreux

A leur poids sur son front sent les ans plus nombreux.
Un matin il s'éveille avec cette pensée :
-Jeunesse aux jours dorés, je t'ai donc dépensée !
Oh ! qu'il m'en reste peu ! Je vois le fond du sort,
Comme un prodigue en pleurs le fond du coffre-fort.-
(Hugo, *Les Feuilles d'automne*, 1981 [1831] : 305)

Dans ce poème, le poète est l'énonciateur de la description qui commence dans les deux premiers vers, mais c'est lui aussi qui fait parler les « artistes généreux » ; il leur donne une voix. Les artistes généreux s'adressent à la jeunesse avec une apostrophe précédée d'un tiret et suivie par le déictique « t' » et l'accord du participe passé « dépensée ». Nous pouvons donc parler d'une incubation de l'apostrophe dans l'apostrophe, un phénomène que nous tenons à présenter comme *apostrophe incise ou intercalée*. Plus précisément, la phrase introductive « Un matin il s'éveille avec cette pensée » commence le discours direct des artistes adressés à la jeunesse. Au fait, l'énonciateur-poète n'accorde pas seulement une voix chez l'artiste généreux, il le fait son porte-parole aussi. De cette façon, il achève une double focalisation. Premièrement, il évite la présentation directe de ses opinions comme les siennes ; sa position du créateur lui donne le droit de s'exprimer à sa guise et de créer des personnages susceptibles de lancer une apostrophe, à exprimer un avis, sans qu'il soit lui l'émetteur direct. Deuxièmement, le poète facilite la transmission de ses idées au lecteur. Il s'agit exactement de ce *doublage* de la voix énonciative.

C'est comme si le discours du poète faisait vibrer la voix lyrique avant même de rencontrer la lexie. Cette voix exprime une puissante émotion plus forte que la volonté. Les mots ne vivraient pas sans la voix poétique, une voix qui arrive même au cri surtout pour quelques poètes comme Hugo par exemple qui est le défenseur de toutes les luttes hautes et qui s'indigne contre l'injustice, comme par exemple l'apostrophe du poète-narrateur adressée au peuple français dans le poème « Enthousiasme » des *Orientales* :

En Grèce ! en Grèce ! adieu, vous tous ! il faut partir !
Qu'enfin, après le sang de ce peuple martyr,
Le sang vil des bourreaux ruisselle !
En Grèce, ô mes amis ! vengeance ! liberté !
Ce turban sur mon front ! ce sabre à mon côté !
Allons ! ce cheval, qu'on le selle !
Quand parton-nous ? Ce soir ! demain serait trop long.
[...]

Commande-nous, Fabvier, comme un prince invoqué !
Toi qui seul fus au poste où les rois ont manqué,
 Chef des hordes disciplinées,
Parmi les grecs nouveaux ombre d'un vieux romain,
Simple et brave soldat, qui dans ta rude main
 D'un peuple as pris les destinées !

[...]
De votre long sommeil éveillez-vous là-bas,
Fusils français ! et vous, musique des combats,
 Bombes, canons, grêles cymbales !
Éveillez-vous, chevaux au pied retentissant,
Sabres, auxquels il manque une trempe de sang,
 Longs pistolets gorgés de balles !

[...]
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 55)

Hugo s'adresse à ses compatriotes français afin de remarquer une injustice et les inviter à s'insurger avec les Grecs qui mènent une lutte injuste contre les Turcs pour leur indépendance.

Les linguistes s'intéressent toujours aux relations entre linguistique et poétique. Ils approchent le poème comme un texte ou comme une structure, mais pas souvent comme une énonciation ; ils s'occupent plutôt de la grammaire textuelle que des faits du discours. Benveniste (1966 : Avant-Propos) s'occupe de l'énonciation et des faits de langue. Genette (2015 [1969] : 124) remarque le déclin des modes oraux jusqu'à la disparition de la versification classique. Riffaterre (1983 [1978] : 11-12) démontre qu'un lecteur avancé, voire sophistiqué, peut comprendre la particularité du langage poétique. Le romantisme français consiste en une véritable révolution en ce qui concerne surtout le langage poétique ; la voix lyrique du poète romantique est son porte-parole du poète-guide qui exprime les mystères de l'âme et les concepts inexplicables à l'esprit. Le *je* lyrique se met au centre de l'énonciation poétique et représente un mode de subjectivité. Le poète-narrateur est en même temps le sujet locuteur et l'objet allocutaire. La présence des déictiques et des démonstratifs dans le poème romantique marque le mode subjectif de la voix lyrique dont l'origine reste pourtant mystérieuse.

En ce qui concerne la fonction de l'apostrophe dans un texte lyrique, selon Frye (1957 : 172) elle dépend principalement des trois facteurs, de la forme de présentation, des rapports publics du genre littéraire et de la structure de l'énonciation. Par conséquent, l'apostrophe est un outil, voire un procédé clé du monde intime de la voix lyrique, sinon muette. Elle prend aussi une allure de commentaire implicite remplaçant

la voix lyrique. La voix lyrique se modernise pendant la première moitié du XIXe siècle, afin de faire dresser devant nous l'expérience de millénaires des poètes plus anciens encore. À la naissance du poème jusqu'à l'horizon d'attente, le pouvoir qui ne se retient que pour mieux s'élancer, c'est la voix énonciative qui articule le discours poétique, ou même le simple cri du poète. Pour le romantisme français, loin d'être une simple imitation culturelle, la voix lyrique émettant une apostrophe contribue à l'intensité émotionnelle du locuteur et établit une énonciation poétique qui dépasse tout sujet et qui arrive à un état de non-sujet, au sens où le poète exerce sur ce non-sujet sa maîtrise et son pouvoir. Bref, la voix est l'homme lui-même dans toute sa sensibilité, sans pour autant embrasser l'idée que cette voix devrait prononcer une parole issue de quelque source d'inspiration, supérieure à l'individu. Le sujet lyrique est immergé dans une transparence qui oscille entre individuel et universel.

8.2 La fluidité du *je* lyrique et l'autonomie du poème

L'écrivain romantique et surtout le poète romantique se voulait un être à part entière qui se considérait avoir des relations privilégiées avec l'univers, la nature, l'Infini, l'Inconnu, l'au-delà, Dieu. Le poète romantique s'adresse parfois à l'univers, aux éléments de l'environnement naturel, aux forêts, au soleil, au peuple, à ses compatriotes ou à d'autres poètes ou amis. Dans le poème « La Foi » des *Méditations poétiques* Lamartine s'adresse au soleil :

Salut, nouveau séjour où le temps m'a jeté,
Globe, témoin futur de ma félicité !
Salut, sacré flambeau qui nourris la nature !
Soleil, premier amour de toute créature !
Vastes cieux, qui cachez le Dieu qui vous a fait !
Terre, berceau de l'homme [...]
Salut, mon dernier jour ! sois mon jour le plus beau !
(Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 77-78)

Avec le mot « Salut » commence la première strophe. Dans un tel poème, le sujet lyrique s'avère universel. Le poète se pose en face de l'univers avec une humeur de contemplation qui s'esquisse à travers les différents caractères qu'il attribue au soleil, tels « témoin futur de [sa] félicité », « nouveau séjour ». Lamartine se présente comme

la voix muette d'un univers sacré. Cette place du *moi* n'est pas la plus fréquente dans la poésie romantique, même si elle déclare une homogénéité idéologique. L'homme, plutôt le poète romantique, est entouré des voix de l'univers, qu'il est seul capable d'entendre et de comprendre mieux que tout autre, donc de transmettre et interpréter aussi. De plus, le *je* lyrique constitue un allocutaire mais en même temps un énonciateur de discours poétique. Cette double situation d'énonciation ressemble beaucoup à celle de la prosopopée, avec laquelle le poète fait parler un personnage absent ou une entité abstraite personnifiée qui s'adresse à lui-même. Dans « La Maison du berger », Vigny nous en offre un exemple :

Ne me laisse jamais seul avec la Nature ;
Car je la connais trop pour n'en pas avoir peur.
Elle me dit : « Je suis l'impassible théâtre [...] »
(Alfred de Vigny, *Les Destinées*, 1967 [1864] : 162)

La poésie lyrique reste un des champs fondamentaux des études ambiguës dans le domaine des sciences humaines. Ce n'est pas clair s'il s'agit d'un genre, d'un mode ou d'une forme. L'idée actuelle de la poésie lyrique est méritée au XIXe siècle littéraire. Est-ce qu'il faut lier cette notion de la poésie lyrique à la notion du lyrisme dans la littérature ancienne gréco-latine ? Nous avons déjà répondu à cette question dans un chapitre précédent ; nous rappelons que les études linguistiques et théoriques, souvent statistiques aussi, ont fixé la distinction du lyrique surtout par son mode d'énonciation : l'énonciation est par excellence réservée au poète. La première personne grammaticale du singulier se démarque. Le lyrique ne présuppose pas de rôle ; il s'avère non-mimétique, comme pour les anciens l'épopée et les romans étaient traités de l'ordre mimétique. Dans la poésie lyrique, il n'y a pas de dialogues de personnages, comme dans le genre dramatique ou épique. Certes, il y a des exceptions, tel le cas du poème « Le Voile » de Hugo :

LA SŒUR

– Qu'avez-vous, qu'avez-vous mes frères ?
Vous baissez des fronts soucieux.
Comme des lampes funéraires,
Vos regards brillent dans vos yeux.
Vos ceintures sont déchirées.
Déjà trois fois, hors de l'étui,
Sous vos doigts, à demi tirées,
Les lames des poignards ont lui.

LE FRÈRE AINÉ

N'avez-vous pas levé votre voile aujourd'hui ?

LA SŒUR

Je revenais du bain. Mes frères,
Seigneurs, du bain je revenais,
Cachée aux regards téméraires
Des giaours et des albanais.
En passant près de la mosquée
Dans mon palanquin recouvert,
L'air de midi m'a suffoquée :
Mon voile un instant s'est ouvert.

LE SECOND FRÈRE

Un homme alors passait ? un gomme en caftan vert ?

[...]

(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 81-83)

En fait, il s'agit d'un poème-dialogue créé pour soutenir le squelette du thème du dialogue entre une sœur et ses quatre frères qui, un par un, prennent la parole successivement. Son voile s'est ouvert pour un instant et ses frères la poignent pour ce « crime ». Hugo devient défenseur de tous les combats justes et dignes. Il y dénonce la barbarie islamique. La structure du poème se rapproche de celle du genre dramatique. L'énonciation s'incarne sous la forme du dialogue entre les personnages qui est par ailleurs annoncé à chaque fois avant chaque strophe.

Dans la poésie lyrique, il y a des structures de l'adresse, telles l'hyperbole et l'apostrophe. L'apostrophe est un point culminant qui marque la différence entre lyrique et mimétique, entre poésie et prose, pour ainsi soutenir les opinions de Genette sur la définition du langage poétique comme un écart, une sorte de déviation entre la stylistique de la poésie et celle de la prose :

Du langage poétique ainsi compris, qu'il vaudrait peut-être mieux nommer le langage à l'état poétique, ou l'état poétique du langage, on dira sans trop forcer la métaphore, qu'il est le langage à l'état de rêve, et l'on sait bien que le rêve par rapport à la veille, n'est pas un écart, mais au contraire... mais comment dire ce qu'est le contraire d'un écart ? [...] La poésie serait bien comme le dit Cohen (mais en un sens différent, ou plutôt dans une direction opposée), antiprose et réduction de l'écart : écart à l'écart, négation, refus, oubli, effacement de l'écart, de cet écart qui fait le langage ; illusion, rêve, utopie nécessaire et absurde d'un langage sans écart, sans hiatus – sans défaut.

(Genette, 2015 [1969] : 152)

En outre, selon Kristeva (1974 : 22), « [l]e sujet étant toujours sémiotique et symbolique, tout système signifiant qu'il produit ne peut être "exclusivement" sémiotique

ou "exclusivement" symbolique, mais il est obligatoirement marqué par une dette vis-à-vis de l'autre ». Le cas de l'apostrophe s'avère fondamental pour la poésie lyrique. Elle est née par la poésie lyrique et elle fait naître la poésie lyrique elle-même. Il s'agit de la représentation la plus claire et la plus distincte de la négativité de la littéarité, de cet écart dont Genette parle. Nous entendons la littéarité de la même manière que Jakobson l'avait initialement défini (Aron, 1984 : 9)⁸⁴ : « La littéarité (*literaturnost*), autrement dit, la transformation de la parole en une œuvre poétique, et le système des procédés qui effectuent cette transformation, voilà le thème que le linguiste développe dans son analyse des poèmes ». L'apostrophe contribue à la littéarité du texte poétique et elle constitue même un index de différenciation du genre poétique. L'événement poétique est doté d'une temporalité authentique et exaltante grâce à l'apostrophe ; on doute de son usage intuitif. L'apostrophe oppose la poésie lyrique au genre narratif, à la mimésis.

Contrairement à la mimésis narrative, l'altération du sujet lyrique régi par les indices des pronoms qui marquent l'usage normatif du langage vise à des effets sur le destinataire. Ces instances de subjectivité se localisent dans des pronoms qui entremêlent des liaisons définies avec l'altérité :

Du point de vue de cette instantanéité de la subjectivité dans l'usage normatif du langage, l'ego toujours transcendant et surplombant l'allocution, ne s'isole qu'en s'opposant à tu. Cette polarité asymétrique fonde la dialectique de la communication et permet de situer comme un tiers, en dehors de l'allocution, une troisième personne, une non-personne, inclue un instant dans le discours de « je ». [...] On observe alors, [...] une fluctuation du sujet de l'énonciation : d'abord posé comme appel de l'autre ou en lutte avec lui, il tend à prendre sa place ou à intégrer cette opposition en énonçant des troisièmes personnes, des « personnages », qui prennent en charge l'énonciation. (Kristeva, 1974 : 315-316)

Par conséquent, l'apostrophe se révèle comme un paramètre complexe dans le cheminement de la communication, surtout dans le cadre d'une communication de temporalité littéraire :

La subjectivité qu'une telle économie révèle n'est pas la subjectivité ponctuelle et localisable de l'usage normatif du langage. Une subjectivité kaléidoscopique se dégage dans les passages d'une charnière à une autre, et ne réside que dans ces passages-là. (Kristeva, 1974 : 317)

⁸⁴ Cf. ARON T., 1984, *Littérature et littéarité. Un essai de mise au point*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 103 p.

La minorité des spécialistes qui ont touché le sujet de l'apostrophe pense qu'il s'agit d'une simple influence classique. Pendant la période classique antique, l'apostrophe était une convention, car les œuvres littéraires dès l'époque demandaient absolument un récepteur. Or, l'apostrophe est immensément utilisée à répétition et en intensité. Les poètes romantiques par la suite étaient si près de la tradition classique qu'ils ont accepté naturellement cet élément d'adresse. Selon Mallarmé (1897 : 246) :

[l]'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feu sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.

D'habitude, le poète lyrique prétend parler à lui-même ou à quelqu'un d'autre, un esprit, la nature, la Muse, un ami, Dieu, un objet personnifié ou un élément naturel. De cette façon, c'est comme si le poète tournait le dos à ses lecteurs. Est-ce qu'il faut faire le deuil de la mort du sujet créateur, comme Mallarmé (1897 : 246) a parlé de la « disparition du poète » ? Certes, nous ne pouvons pas abandonner un non-être tel l'émetteur poétique, mais on peut le traiter comme un absent. Les mots, étant ce qui ne se dit pas du discours, entrent en mouvement. La vision du poète les distingue de la suite ordinaire du langage, pour qu'ils expriment un sens avec des teintes différentes afin que le poète n'exprime pas seulement mais suggère, tout en revêtant en même temps le vers d'un rythme. Le rythme à son tour ne signifie pas seulement la métrique, mais s'étend à un large aspect d'éléments stylistiques et lexicaux à la fois.

Nous parlons donc de la subjectivité de l'énonciation. La subjectivité du sujet implique la subjectivité du langage, d'autant que l'on ne peut pas apercevoir une subjectivité du langage sans subjectivité du sujet en même temps :

Benveniste est le point de départ, c'est-à-dire le point où on revient et d'où on repart sans cesse, pour l'étude « de la subjectivité dans le langage ». [...] Benveniste montrait la place première du « rapport de motivation ». « L'univers de la parole » est d'abord « celui de la subjectivité »⁸⁵. Ce qui suppose une motivation du discours, distincte de la motivation par l'origine, qui est référée à la langue.

(Meschonnic, 1985 : 135)

Il s'agit donc plutôt d'une réflexion sur la poéticité qui fait le passage d'un sujet à l'autre. C'est là que l'apostrophe a un rôle primordial, car elle peut accorder le faire au dire et

⁸⁵ Les citations contenues dans le passage de Meschonnic sont tirées de BENVENISTE E., 1966, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, p. 77.

peut donner le rythme de la structure et de la parole. L'organisation de l'énonciation est plus importante que l'organisation de chaque énoncé même. L'omniprésence du poète-émetteur donne à cette organisation une forme de cristal avec l'emploi simultané des déictiques, d'habitude des pronoms personnels *je* et *tu*, l'emploi des impératifs et avec l'adoption d'un rythme inscrit dans la genèse même du poème. Des excellents exemples d'une telle structure dans la poésie romantique sont les poèmes « XXIV », « À Mme Marie M. » et « Pour les pauvres » du recueil *Les Feuilles d'Automne* :

Madame, autour de vous tant de grâce étincelle,
Votre chant est si pur, votre danse recèle
 Un charme si vainqueur,
Un si touchant regard baigne votre prunelle,
Toute votre personne a quelque chose en elle
 De si doux pour le cœur,

Que, lorsque vous venez, jeune astre qu'on admire,
Éclairer notre nuit d'un rayonnant sourire
 Qui nous fait palpiter,
Comme l'oiseau des bois devant l'aube vermeille,
Une tendre pensée au fond des cœurs s'éveille
 Et se met à chanter !

Vous ne l'entendez pas, vous l'ignorez, madame.
Car la chaste pudeur enveloppe vôtre âme
 De ses voiles jaloux,
Et l'ange que le ciel commit à votre garde
N'a jamais à rougir quand, rêveur, il regarde
 Ce qui se passe en vous.

(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 263)

Il s'agit d'un poème dédié et en même temps adressé aussi à Marie Nodier, fille de Charles Nodier. L'apostrophe « Madame » ouvre le poème et réapparaît dans la troisième et dans la dernière strophe mais à la fin du vers cette fois-ci. Cette itération donne le ton et le rythme à un poème d'étendue brève mais qui abonde en déictiques ; nous avons compté six « votre » et quatre « vous ». De même, dans le poème « À Mme Marie M. » Hugo s'adresse encore à Marie Nodier, fille de son ami Charles Nodier :

Oh ! votre œil est timide et votre front est doux.
Mais quoique, par pudeur ou par pitié pour nous,
 Vous teniez secrète votre âme,
Quand du souffle d'en haut votre cœur est touché,
Votre cœur, comme un feu sous la cendre caché,
 Soudain étincelle et s'enflamme.

Élevez-la souvent cette voix qui se tait.

Quand vous vîtes au jour un rossignol chantait ;
Un astre charmant vous vit naître.
Enfant, pour vous marquer du poétique sceau,
Vous eûtes au chevet de votre heureux berceau
Un dieu, votre père peut-être !

Deux vierges, Poésie et Musique, deux sœurs,
Vous font une pensée infinie en douceurs ;
Votre génie a deux aurores,
Et votre esprit tantôt s'épanche en vers touchants,
Tantôt sur le clavier, qui frémit sous vos chants,
S'éparpille en notes sonores !

Oh ! vous faites rêver le poète, le soir !
Souvent il songe à vous, lorsque le ciel est noir,
Quand minuit déroule ses voiles ;
Car l'âme du poète, âme d'ombre et d'amour,
Est une fleur des nuits qui s'ouvre après le jour
Et s'épanouit aux étoiles !

(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 285-286)

Le poème est en réalité une longue apostrophe adressée à Marie. De cette façon, Hugo réussit deux finalités à la fois : adresser le poème à Marie et mettre en valeur son attitude envers elle. Hugo s'adresse à Marie comme si elle était sa propre fille, avec toute la tendresse et toute l'affection du père et du poète qui est touché par son talent. Le poème abonde en déictiques. Il y a neuf « votre », un « vos » et huit « vous ». Les déictiques donnent le rythme et créent la structure sur laquelle s'appuie non seulement la prosodie mais l'énonciation aussi. Pourtant, l'apostrophe est dotée d'une allure plutôt descriptive puisqu'il n'y a pas d'impératif qui contribuerait à sa performativité.

La subjectivité du sujet lyrique est aussi exprimée dans le poème « Pour les Pauvres » :

Dans vos fêtes d'hiver, riches, heureux du monde,
Quand le bal tournoyant de ses feux vous inonde,
Quand partout à l'entour de vos pas vous voyez
Briller et rayonner cristaux, miroirs, balustres
Candélabres ardents, cercle étoilé des lustres,
Et la danse, et la joie au front des conviés ;

Tandis qu'un timbre d'or sonnait dans vos demeures
Vous change en joyeux chant la voix grave des heures,
Oh ! songez-vous parfois que, de faim dévoré,
Peut-être un indigent dans les carrefours sombres
S'arrête, et vois danser vos lumineuses ombres.
Aux vitres du salon doré ?

Songez-vous qu'il est là sous le givre et la neige,
Ce père sans travail que la famine assiège ?
Et qu'il se dit tout bas : « Pour un seul que de biens !
À son large festin que d'amis se récrient !
Ce riche et bien heureux, ses enfants lui sourient !
Rien que dans leurs jouets que de pain pour les miens ! »

Et puis à votre fête il compare en son âme
Son foyer où jamais ne rayonne une flamme,
Ses enfants affamés, et leur mère en lambeau,
Et, sur un peu de paille, étendue et muette,
L'aïeule, que l'hiver, hélas ! a déjà faite
Assez froide pour le tombeau !

[...]

Cette pensée est sombre, amère, inexorable,
Et fermente en silence au cœur du misérable.
Riches, heureux du jour, qu'endort la volupté,
Que ce ne soit pas lui qui des mains vous arrache
Tous ces biens superflus où son regard s'attache ; -
Oh ! que ce soit la charité !

[...]

Perles, saphirs, bijoux toujours faux, toujours vains,
Pour nourrir l'indigent et pour sauver vos âmes,
Des bras de vos enfants et du sein de vos femmes
Arrache tout à pleines mains !

Donnez, riches ! L'aumône est sœur de la prière.
Hélas ! quand un vieillard, sur votre seuil de pierre,
Tout roidi par l'hiver, en vain tombe à genoux ;
Quand les petits enfants, les mains de froid rougies,
Ramassent sous vos pieds les miettes des orgies,
La face du Seigneur se détourne de vous.

Donnez ! afin que Dieu, qui dote les familles,
Donne à vos fils la force, et la grâce à vos filles ;
Afin que votre vigne ait toujours un doux fruit ;
Afin qu'un blé plus mûr fasse plier vos granges ;
Afin d'être meilleurs ; afin de voir les anges
Passer dans vos rêves la nuit !

Donnez ! il vient un jour où la terre nous laisse.
Vos aumônes là-haut vous font une richesse.
Donnez ! afin qu'on dise : « Il a pitié de nous ! »
Afin que l'indigent que glacent les tempêtes,
Que le pauvre qui souffre à côté de vos fêtes,
Au seuil de vos palais fixe un œil moins jaloux.

Donnez ! pour être aimés du Dieu qui se fit homme,
Pour que le méchant même en s'inclinant vous nomme,
Pour que votre foyer soit calme et fraternel ;
Donnez ! afin qu'un jour à votre heure dernière,
Contre tous vos péchés vous ayez la prière
D'un mendiant puissant au ciel !
(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 287-290)

Hugo s'adresse aux personnes riches afin de les faire émouvoir auprès des pauvres et de les inciter à aider, avec une intention néo-chrétienne de philanthropie et d'offre sans attendre un retour. En fait, l'apostrophe consiste en une prière. Hugo utilise son pouvoir de poète célèbre afin de transmettre chez eux le sentiment du don. Dans le poème il y a quinze « vos », quatre « votre », quatre « vous » pronoms personnels sujets, cinq « vous » pronoms personnels complément d'objet et quatre fois l'impératif « Donnez ». Le poème, composé de douze strophes de six vers chacune, présente deux questions du type « songez-vous » adressées à la deuxième et à la troisième strophe. Par la suite, la neuvième, la dixième, la onzième et la douzième strophe chacune commence avec l'impératif « Donnez ! » ce qui donne une métrique rythmique pour aboutir à une sorte d'effet de crescendo avec la répétition de cet impératif à l'intérieur de la dernière strophe. Tout cela constitue des traits distinctifs de la présence de l'apostrophe dans le poème. Leur présence structurée, ainsi que leur structure en multiniveaux, révèlent de l'importance de l'apostrophe qui contribue à cette organisation complexe qui garantit la littérarité et plutôt la poéticité.

Le sujet lyrique présente un rapport dyadique entre sa structure et son existence ; il met en valeur son avènement ainsi que sa disparition à la fois. C'est pour cette raison que dans la préface des *Contemplations* Hugo écrit : « Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort ». Cette omission du sujet souligne l'émergence de la voix lyrique. Le poète est celui qui sacrifie son moi pour mettre en valeur la voix lyrique d'une nouvelle énonciation, l'énonciation poétique. L'idée du sacrifice du moi-locuteur et l'émergence d'un nouveau locuteur impersonnel renvoie à l'idée de la « disparition élocutoire du poète » de Mallarmé. Selon Mallarmé l'auteur doit s'effacer du texte :

L'écrivain, de ses maux, dragons qu'il a choyés, ou d'une allégresse, doit s'instituer, au texte, le spirituel histrion [...] Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a eu tout seul : fait, étant. Le sens enseveli se meut et dispose, en chœur, des feuillets.

(Mallarmé, *Œuvres complètes*, 1974 [1945] : 370-372)

L'apostrophe des poèmes romantiques contribue souvent à l'effacement du poète-locuteur. Elle peut établir une nouvelle énonciation impersonnelle et anonyme qui paraît comme une exclusivité de la littérature et plus précisément de la poésie. Barthes aussi le rappelait dans « La mort de l'auteur » (Barthes, 2002 [1968] : 42)⁸⁶ : « l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* » et que « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur » (Barthes, 2002 [1968] : 45). Une fois l'auteur mort, le texte écrit devient une œuvre autonome qui dépasse les limites de lieu et de temps et que le lecteur peut interpréter à sa guise. De même, concernant l'étude de l'apostrophe, il faut connaître les intentions de l'auteur. Mais comment peut-on connaître précisément les intentions de l'auteur ? Barthes répond que l'on ne peut pas (Barthes : 2002 [1968] : 47). Mallarmé posait déjà dans la « Crise de vers » (Mallarmé, *Œuvres complètes*, 1974 [1945] : 366) : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots ». Certes, il ne s'agit pas d'une morte violente de l'auteur ni d'une écriture automatique ; il s'agit plutôt d'une sacralisation supplémentaire qui aboutit à l'identification de l'auteur à un martyr. Par conséquent, l'apostrophe peut effacer l'auteur et s'opposer à la conception d'une inspiration spirituelle ou métaphysique ou autre. En fait, dans ce cas l'apostrophe, même vastement utilisée par les poètes romantiques, se pose à la place de l'inspiration romantique ; il s'agit d'un paradoxe de l'apostrophe.

L'apostrophe se présente comme un trait distinctif de l'énonciation poétique, comme par ailleurs dans le langage ordinaire aussi, et comme un indice qui donne le rythme et qui contribue à la substance sémantique du poème. Nous proposons le terme *sémantacité* pour décrire l'entité poétique ainsi que les intentions du poète sous le règne d'une pragmatique de l'apostrophe. Les déictiques qui accompagnent les apostrophes dans les textes poétiques se reflètent l'un à l'autre afin de donner l'impression d'un dialogue continu sans début, sans fin, mais avec une finalité précise. Le locuteur est absent ou sous-entendu, mais clairement déclaré à travers l'emploi de ces déictiques ainsi que des impératifs. Il coïncide souvent avec le poète, mais pas toujours. Dans les

⁸⁶ BARTHES R., 2002 [1968], « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes, tome III, 1968-1971*, Paris, Éditions du Seuil, p. 40-47.

cas où les déictiques de la première personne sont employés, l'apostrophe est implicite et renvoie à une énonciation impersonnelle. Quand les déictiques employés sont ceux de la deuxième personne, le poète-locuteur prend ses distances. La fluidité du *je* lyrique dans le cas de l'énonciation apostrophique renvoie aux réflexions sur la disparition élocutoire du poète de Mallarmé et sur la conception de la mort de l'auteur de Barthes. Par conséquent, il semble logique de se demander sur l'emploi d'un *je* lyrique qui a besoin de prendre la parole et s'adresser à quelqu'un. L'emploi de l'apostrophe par les poètes romantiques n'est pas seulement une simple utilisation intuitive et hasardeuse qui renvoie à la tradition lyrique. Elle sert comme support de communication avec le public et elle représente une liaison avec la réalité sociale du poète romantique ; l'apostrophe exprime aussi l'autonomie du poème romantique et soutient le caractère impersonnel et universel du texte.

8.3 Vers une dramaturgie de l'apostrophe : les figures d'énonciation

Le poète romantique en insérant une apostrophe dans le récit poétique renforce la *sémantité* de ce récit et essaie de lui accorder une allure pragmatique. L'apostrophe est le dispositif que la voix poétique utilise afin d'établir une relation avec un objet ou un personnage réel ou fictif. En même temps, l'objet ou le personnage apostrophé aide cette voix poétique à avoir une existence et à se constituer. Dans ce cas, l'objet apostrophé est traité comme un sujet d'énonciation. Tout cela marque cette organisation en multiniveaux énonciatifs entre les locuteurs, la temporalité poétique et le processus de la création. La présence complexe des déictiques marque la relation entre *je* et *tu*, entre locuteur et allocutaire, comme une relation souvent ludique et agréable. C'est comme si le *je* et le *tu* créent un jeu de rôles capable souvent de nous tromper ou de nous aider à relever la structure interne. Ce jeu de rôles implique un certain *tu* ou en laisse entendre un. En cela réside l'importance et le succès de l'apostrophe surtout dans le cas des objets inanimés apostrophés ou des éléments de l'environnement naturel. C'est comme si le locuteur ainsi que le lecteur attendent une réponse ; le locuteur devient poète imaginaire et l'énonciation se mêle davantage.

Il ne faut pas confondre l'apostrophe avec la simple invocation. Dans le poème intitulé « Le Château-fort », Hugo compare Ali Pacha, gouverneur de la région d'Épire en Grèce pour le compte de l'Empire Ottoman à Bonaparte. Dans l'extrait suivant le poète rend la mer en un potentiel allocutaire grâce à l'apostrophe :

[...]
Que font-ils ? à qui donc gardent-ils leur colère ?
Allons ? acharne-toi sur ce cap séculaire,
Ô mer ! Trêve un moment aux pauvres matelots !
Ronge, ronge ce roc ! qu'il chancelle, qu'il penche,
Et tombe enfin, avec sa forteresse blanche,
La tête la première, enfoncé dans les flots !

Dis, combien te faut-il de temps, ô mer fidèle,
Pour jeter bas ce roc avec sa citadelle ?
Un jour ? un an ? un siècle ?... au nid du criminel
Précipite toujours ton eau jaune de sable !
Que t'importe le temps, ô mer intarissable ?
Un siècle est comme un flot dans ton gouffre éternel.

Engloutis cet écueil ! que ta vague l'efface
Et sur son front perdu toujours passe et repasse !

[...]
(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 90)

Dans le poème, les deux hommes, Ali Pacha et Bonaparte, se présentent comme guerriers forts et hommes de génies mais qui ont été finalement écrasés par le destin tous les deux. Ali Pacha est une figure grandiose et maudite à la fois ; il ne peut rien devant les éléments de la nature. L'apostrophe à la mer crée une image métaphorique qui fait accorder à Ali Pacha les qualités d'un rocher, d'un château-fort que la mer ronge. La mer devient le symbole du destin et de la menace incorruptible et constante. L'extrait est plein de déictiques ; le poète s'adresse à la mer en utilisant les deux indices les plus pertinents de l'apostrophe, la deuxième personne et le mode de l'impératif. Avec l'impératif, le poète romantique crée une situation d'énonciation originale car il attribue à l'allocutaire une potentielle puissance de réponse ; c'est pour cette raison que l'on y parle d'apostrophe et pas de simple invocation. L'invocation consiste en le simple appel de l'interlocuteur, juste pour saisir l'attention de l'interlocuteur ou pour maintenir un dialogue et elle se rencontre souvent dans les pièces de théâtre plutôt que dans la poésie. Dans le même cadre se place l'apostrophe suivante où Hugo invoque Dieu au nom de tous les impuissants, surtout les enfants orphelins ; l'extrait est plein de

déictiques, d'impératifs et d'interrogations. Surtout les interrogations consistent en une marque de l'altérité et par conséquent de l'apostrophe :

Ô Dieu ! la sève abonde, et, dans ses flancs troublés,
La terre est pleine d'herbe et de fruits et de blés ;
Dès que l'arbre a fini, le sillon recommence ;
Et, pendant que tout vit, ô Dieu, dans ta clémence,
[...]
Dieu ! pourquoi l'orphelin, dans ses langes funèbres,
Dit-il : « J'ai faim ! » L'enfant, n'est-ce pas un oiseau ?
Pourquoi le nid a-t-il ce qui manque au berceau ?
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 598-599)

En ce qui concerne les apostrophes adressées à Dieu dans *Les Contemplations*, elles présentent une autre vision du monde :

Que tout se révélât à nos paupières closes !
Que, morts, ces grands destins nous fussent réservés!...
Qu'en est-il de ce rêve et de bien d'autres choses ?
Il est certain, Seigneur, que seul vous le savez.
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 580)

Dans ce poème, Hugo s'adresse à Saturne, pas le Titan de la mythologie grecque, mais la planète. Dans la même apostrophe le poète s'adresse directement à Dieu aussi. L'idée qu'il y a un seul Dieu qui règne l'univers se confond avec l'idée de la migration de l'âme dans les astres après la mort. Nombreux sont les cas où Hugo s'adresse à Dieu en utilisant une autre appellation, comme celle dans le cas suivant :

J'avais à mes côtés ma fille bien-aimée.
La nuit se répandait ainsi qu'une fumée.
Rêveur, ô Jéhova,
Je regardais en moi, les paupières baissées,
Cette ombre qui se fait aussi dans nos pensées
Quand ton soleil s'en va !
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 615)

Le poète emploie l'occurrence « Jéhova » qui renvoie à l'appellation hébreu de Dieu. Hugo embrasse ainsi l'idée d'un Dieu universel et établit un aspect lyrique de l'expression intime de la douleur. Un autre exemple d'un tel type d'apostrophe est celui du passage suivant :

Et les peuples ont vu passer dans les ténèbres
Ces spectres de la nuit que nul ne pénétra ;
Et flamines, santons, brahmanes, mages, guèbres,
Ont crié : Jupiter ! Allah ! Vishnou ! Mithra !
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 621)

La place de la voix poétique dans le jeu d'énonciation est révélée par l'observation attentive de l'emploi de l'apostrophe. Cette voix devient omniprésente et même prophétique afin d'inclure tout sujet poétique possible. L'apostrophe évoque cette présence poétique puisque l'objet apostrophé ne devient allocutaire qu'avec l'acte poétique même seulement au moment où la voix poétique se constitue. Or, cela entraîne l'hypothèse que l'apostrophe devient embarrassante car elle peut incarner la prétention poétique et même la tradition poétique ; le poète incarne à son tour une *moralis personae*.

Une autre figure d'énonciation est la particule *ô* que nous avons aussi étudié dans un chapitre précédent. Le *ô* se réfère à d'autres apostrophes aussi et donc à la lignée de traditions et conventions poétiques. En effet, l'apostrophe fait allusion à la condition d'un poète visionnaire qui se met à un dialogue avec le monde, l'univers lui-même. C'est pour cette raison que le romantisme est considéré comme à l'origine de la poésie moderne ; les poètes romantiques ont été les premiers à essayer de contourner ou surmonter le schéma figé de *je* et *tu*, donc la relation figée et intouchée jusqu'alors entre sujet et objet. Dans la poésie romantique, c'est la première fois que l'apostrophe insère un nouveau personnage qui, étant allocutaire, se transforme en un nouveau sujet-locuteur, avec lequel le sujet poétique veut établir une relation au moins dialoguée, voire d'entente. L'apostrophe est la figure elle-même qui rapproche l'objet avec le sujet et vice-versa. Il y a pourtant des cas où des poèmes aboutissent à des questionnements ou à une parodie de l'apostrophe elle-même comme par exemple dans le poème « Le Cygne » de Baudelaire :

Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,
[...]
Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal :
« Eau, quand donc pleurras-tu ? quand tonneras-tu, foudre ?
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,
[...]
Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,
Auprès d'un tombeau vide en extase courbée ;
Veuve d'Hector, hélas ! et femme d'Hélénus !
(Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 1972 [1861] : 125-126)

Dans l'extrait précité, la prosodie et la phonétique du mot « eau » coïncident avec celle de ô de l'apostrophe. L'apostrophe devient une invocation pour l'invocation afin d'illustrer la quête nostalgique pour un lieu d'origine. En fait, le cygne est le poète qui réalise l'apostrophe. Le poème constitue en réalité une critique de l'apostrophe qui donne l'impression d'être marrante et sublime à la fois. Le poète cherche quelque chose d'autre à part son soi-même ; il cherche l'« eau ». Il ne trouve que son soi-même, le ô, bref, son indice de l'apostrophe ou peut-être même rien, puisque l'ô ressemble au zéro aussi. L'apostrophe d'Andromaque démystifie la *semantité* puisque le cygne incarne le symbole intense de la nostalgie pour le lecteur tout en représentant le poète lui-même aussi. Par ailleurs, la prosodie du « cygne » coïncide parfaitement avec celle du « signe ».

Ensuite, la question qui se pose est celle du statut de l'allocutaire de l'apostrophe ; il s'agit du *tu* dans la structure d'une apostrophe. Souvent l'apostrophe est accompagnée du mode de l'impératif et de la forme interrogative. Effectivement, ce sont des impératifs en réalité impossibles, ce qui fait que l'apostrophe exprime un acte d'intériorisation et d'autosuffisance. Nous fournissons deux exemples ; le premier est repéré dans le poème « Le Chrétien mourant » de Lamartine :

Qu'entends-je ? autour de moi l'airain sacré résonne !
Quelle foule pieuse en pleurant m'environne ?
Pour qui ce chant funèbre et ce pâle flambeau ?
Ô mort, est-ce ta voix qui frappe mon oreille
Pour la dernière fois ? eh quoi ! je me réveille
Sur le bord du tombeau !

Ô toi ! d'un feu divin précieuse étincelle,
De ce corps périssable habitante immortelle,
Dissipe ces terreurs : la mort vient t'affranchir !
Prends un vol, ô mon âme ! et dépouille tes chaînes.
Déposer le fardeau des misères humaines,
Est-ce donc là mourir ?

(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 105-106)

Les poèmes sont, selon Lamartine lui-même, « des soupirs de l'âme » qui passeront comme tels dans le futur. Ce poème donne une dimension religieuse à l'aspect déjà assez pieux des *Nouvelles Méditations*. Dans cet extrait, Lamartine s'adresse à lui-même avec la double apostrophe adressée à la mort et à son âme, permettant un

dépassement de soi dans un cadre d'une dimension mystique et religieuse. Dans « L'Esprit de Dieu » aussi Lamartine s'adresse à lui-même :

[...]
Ô mon âme, de quels rivages
Viendra ce souffle inattendu ?
Sera-ce un enfant des orages ?
[...]
Viens du couchant ou de l'aurore !
Doux ou terrible au gré du sort,
Le sein généreux qui t'implore
Brave la souffrance ou la mort !
[...]

(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 125-126)

Dans cet extrait, l'âme du poète cherche Dieu. Lamartine établit un dialogue avec lui-même tout en développant des questions, des prières et des ordres qui accompagnent cette apostrophe. L'adresse peut aussi exprimer la dimension du simple vœu mais qui souligne la structure autoréférente que le poète lyrique veut accorder au poème. À l'apostrophe qui personnifie l'âme suivent des questions successives et des impératifs vifs dans des vers où abondent les figures de style, les personnifications, les métaphores et les oppositions.

Nous allons citer un autre exemple aussi, celui de l'apostrophe adressée à la matière dans le poème « Spleen » :

-Désormais tu n'es plus, ô matière vivante !
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeau ;
(Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 1972 [1861] : 111)

Baudelaire s'adresse en réalité à lui-même ; en fait, il s'agit d'une métaphore exprimant la voix poétique. Baudelaire intériorise ce qui est externe d'un pessimisme évoqué par l'oxymore « matière vivante » et les termes « épouvante », « assoupi », « Sahara brumeau ». Si le *je* présuppose le *tu*, donc, le fait de nommer allocutaire quelqu'un ou quelque chose qui n'a pas d'allure empirique constitue une manière de retenir le *tu*, mais qui ne peut être retenu qu'à travers un *nous* transparent. C'est sous l'intervention poétique que l'objet peut être apostrophé.

Cependant, il y a des cas où ce *nous* est visible et présent dans une situation apostrophique :

Ô mes lettres d'amour, de vertu, de jeunesse,
C'est donc vous ! Je m'enivre encore à votre ivresse ;

Je vous lis à genoux.
Souffrez que pour un jour je reprenne votre âge !
Laissez-moi me cacher, moi, l'heureux et le sage,
Pour pleurer avec vous !

[...]

Que vous ai-je donc fait, ô mes jeunes années,
Pour m'avoir fui si vite, et vous être éloignées,
Me croyant satisfait ?
Hélas ! pour revenir m'apparaître si belles,
Quand vous ne pouvez plus me prendre sur vos ailes,
Que vous ai-je donc fait ?

Oh ! quand ce doux passé, quand cet âge sans tache,
Avec sa robe blanche où notre amour s'attache,
Revient dans nos chemins,
On s'y suspend, et puis que de larmes amères
Sur les flambeaux flétris de vos jeunes chimères
Qui vous restent aux mains !

Oublions ! Oublions ! Quand la jeunesse est morte,
Laissons-nous emporter par le vent qui l'emporte
A l'horizon obscur.

[...]

(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 39-240)

Tout ce poème de Hugo constitue une apostrophe adressée à la jeunesse et au temps perdu d'un passé heureux. Hugo souligne la nostalgie pour les années de jeunesse idéalisée avec le zeugma « sans tache » et « robe blanche ». Il fait l'éloge de la vertu et de l'innocence. En même temps, il aborde un point de vue pessimiste avec le vers « Oublions ! Oublions ! Quand la jeunesse est morte, / Laissons-nous emporter par le vent qui l'emporte / À l'horizon obscur », parce que les souvenirs lumineux peuvent éclairer toujours la vie. Hugo commence le poème avec l'apostrophe adressée aux « lettres d'amour, de vertu et de jeunesse » et il cite un nombre de déictiques de pronoms à la deuxième personne du pluriel pour s'adresser à ses souvenirs de jeunesse. De plus, les apostrophes sont accompagnées de l'impératif des verbes « Souffrez » et « Laissez-moi ». L'extrait est plein d'oppositions entre la première personne, tantôt du singulier, tantôt du pluriel, et la deuxième personne, entre le *je-nous* et le *vous*. Il s'agit d'une sorte de dialogue entre le *vous* qui représente les souvenirs de la jeunesse et le *nous* du poète ému des souvenirs du passé. Avec le *nous*, le *poète-narrateur* ou *poète-énonciateur* s'inclut dans l'entité en apostrophe qui a commencé

avec l'adresse à la jeunesse, et qui finit par une inclusion qui vêt la parole lyrique avec une allure de globalité, d'universalité et d'empathie. À la fin du poème Hugo émet l'apostrophe « Oublions ! oublions ! Quand la jeunesse est morte, / Laissons-nous emporter par le vent qui l'emporte / À l'horizon obscur ». Cette apostrophe peut comprendre trois groupes d'allocutaires, lui et la jeunesse, ou lui et tout le monde, ou lui, la jeunesse et tout le monde. Cet enchevêtrement des déictiques est régi par la transposition de l'énonciation qui se trouve centrée sur l'allocutaire dans un premier temps, et centrée sur l'allocutaire et le locuteur dans un deuxième.

En ce qui concerne la temporalité de l'apostrophe, elle peut créer un temps virtuel car à un certain moment elle introduit une présence ou une existence qui par la suite est perdue. Cette perte est irréversible, comme l'est le temps lui-même ; ils sont les deux à jamais perdus. L'apostrophe pourtant est capable d'éliminer les différences entre présence et absence et de transformer le temps empirique en temps discursif de la parole poétique. Le défi de la temporalité et de sa fluidité s'appuie sur le rôle central du pouvoir poétique et de l'apostrophe qui influe à son tour sur l'énonciation et sur le pouvoir évocateur. L'apostrophe crée un présent transparent et transcendent en même temps qui renforce l'omniprésence et l'omnipuissance de la voix poétique.

Le poème romantique, grâce à l'apostrophe, élucide un réseau de temporalités différentes : un présent de la fiction et un présent de l'énonciation. L'apostrophe n'est pas soumise aux règles qui régissent la différence entre signifiant et signifié, ni à la simple représentation d'un événement, mais elle consiste en un phénomène qui peut produire des effets de métaphore qui relèvent du fictif, et des effets de prosopopée qui relèvent du discursif. Il est difficile de délimiter le mécanisme qui crée les apostrophes. Pourtant, puisque le but principal du poème romantique est toujours la fiction, nous aboutissons à la constatation que l'apostrophe agit dans ce sens, discrètement mais considérablement. La temporalité de l'apostrophe est unique puisqu'elle entend dans le poème tous les moments de l'ici et de maintenant de l'énonciation ; en fait, il s'agit d'un *temps déictique*. Le poème est un événement par lui-même ; il représente une certaine temporalité qui se trouve en face du pôle *apostrophique*. C'est un temps discursif qui jaillit de lyrisme et qui oppose le pôle narratif au pôle apostrophique.

8.4 Le statut multidimensionnel de l'énonciateur

Le *je* lyrique peut prendre des dimensions complexes et multidimensionnelles. Ce sont ces dimensions que nous allons essayer d'analyser et découvrir dans ce sous-chapitre. Le *je* lyrique définit le locuteur et les rôles qu'il assume volontairement ou involontairement. Il délimite une instance autonome et complexe à la fois. Le poète est celui qui définit le *je* lyrique soit comme lui-même soit comme image poétisée que lui-même veut donner au lecteur. Le *je* lyrique n'est pas seulement caractérisé d'une instantanéité ni d'un aspect biographique. Il se veut pragmatique aussi. L'expérience personnelle du poète se traduit en action à travers l'apostrophe quand il s'adresse à quelqu'un ou à quelque chose. La poésie romantique abonde en poèmes qui s'adressent au lecteur ou à un destinataire en général.

Le *je* a un statut complexe selon qu'il conduit le récit ou qu'il restitue son expérience immédiate, dans le moment précis de l'énonciation poétique. De façon générale, dans la poésie lyrique le locuteur construit un *je* qui correspond soit à l'image poétisée que le poète veut donner pour lui, soit au *moi* de l'auteur. De même, le *tu* de l'adresse, bref de l'apostrophe, peut correspondre à plusieurs allocutaires. Le discours poétique est donc un discours nécessairement dialogique. De plus, le référent du *je* varie selon le genre du texte, les rapports entre auteur-narrateur et le degré de complexité des personnages à chaque fois. Plus rarement, dans la poésie romantique, il y a un *je* lyrique qui apparaît au moment de l'énonciation et qui abrite une déclaration. Le texte poétique fonctionne comme une évocation en même temps, c'est-à-dire comme un appel. Il suscite un univers imaginaire, pure création de l'auteur, tout en présentant un référent réel pour reconstituer l'environnement dans lequel s'inscrivent les créatures ou objets appelées par le discours de l'auteur. Par ailleurs, les voix multiples présentées dans les textes poétiques suggèrent des voix socioculturelles multiples aussi qui s'expriment à travers des nouveautés au niveau stylistique et lexical, comme les néologismes. C'est notamment le mérite de la pragmatique de justifier dans le cadre poétique la charge performative capable d'obliger l'allocutaire d'adopter un certain comportement. Le repérage des signes illocutoires est particulièrement

important quand il s'agit d'étudier un dialogue de finalité émotive, tel le cas de la poésie romantique.

Dans le cas des énoncés littéraires, l'émetteur et le récepteur ne peuvent jamais être en présence l'un avec l'autre, ce qui entraîne une situation d'énonciation en réalité ludique et à base fictive. À l'exception des pièces de théâtre, le discours littéraire manque des signes de communication extralinguistiques, tels les gestes, les mimiques, les regards. De plus, le temps de la diégèse est différent du temps de l'écriture, ce qui entraîne une complexité supplémentaire. En tenant aussi compte de la thématique romantique, le poète se pose volontairement en interlocuteur de la nature, voire de l'univers cosmique même. En ce qui concerne Hugo, il est le poète romantique par excellence qui s'adresse à la nature et aux éléments de la nature. Dans *Les Orientales* il y a deux apostrophes, une adressée à la mer dans le poème « Le Château-fort » et une adressée aux oiseaux dans le poème « Attente ». Dans *Les Feuilles d'Automne*, il n'y a qu'une seule apostrophe adressée au mont Atlas dans le dixième poème du recueil. Ce qui se présente comme paradoxe est le fait que dans un recueil, tel *Les Feuilles d'Automne*, avec un titre qui renvoie directement à la nature, il n'y a qu'une seule apostrophe adressée à un élément naturel.

Dans *Les Contemplations*, nous constatons beaucoup plus d'apostrophes qui ne s'adressent pas aux éléments de la nature mais à la nature elle-même qui s'identifie souvent avec Dieu. S'achevant par la pitié universelle, *Les Contemplations* s'ouvrent à l'infini absolu, où tout peut trouver sa place (Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 832) : « À toi, nature, cercle et centre, âme et milieu, / Fourmillement de tout, solitude de Dieu ! ». Il ne s'agit pas d'une apostrophe directe adressée à Dieu, mais plutôt à la solitude de Dieu, car dans l'infini, même un athée peut trouver sa place. Dieu ne l'assume pas. La nature est immense et elle ne peut pas contenir Dieu, dont la « solitude » embrasse le « fourmillement de tout ». L'universalité du locuteur est à l'origine de l'identification de Dieu et de la nature. Dans le poème intitulé « À propos d'Horace », le texte finit par une apostrophe significative adressée à la nature comparée à l'alphabet (Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 513) : « Ô nature, alphabet de grandes lettres d'ombre ! ». La nature est comparée à l'alphabet afin de souligner son importance à la connaissance. La nature constitue pour Hugo la

plus grande école car elle peut nous faire apprendre les « lettres d'ombre » et les secrets de la vie.

Aux derniers vers des *Contemplations*, Hugo n'oublie pas d'apostropher l'homme pour une dernière fois, puisque son œuvre est écrite pour être lue, ne serait-ce que par les générations futures des lecteurs :

Paix au doute effrayant, à l'immense ombre athée,
A toi, nature, cercle et centre, âme et milieu,
Fourmillement de tout, solitude de Dieu !
Ô générations aux brumeuses haleines,
Reposez-vous ! pas noirs qui marchez dans les plaines !
Dormez, vous qui saignez ; dormez, vous qui pleurez !
Douleurs, douleurs, douleurs, fermez vos yeux sacrés !
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 513)

Comme la fin du recueil aboutit à l'infini, Hugo crée une tautologie absolue entre plusieurs concepts la plus imposante étant celle entre Dieu et la nature. Pour Hugo la nature est Dieu et vice-versa. Rien ne peut résister à la force irréductible de la nature puisqu'elle est la reine de tout. L'animisme serait à l'origine de ces réflexions de Victor Hugo sur la nature. Il s'entretient avec elle, à travers l'apostrophe, car il veut s'entretenir avec Dieu. S'achevant par le désespoir universel, l'apostrophe s'ouvre à l'immensité ultime, où toutes les générations trouvent leur abri, même les hommes qui font partie des « générations aux brumeuses haleines » et que le poète invite à dormir et à se reposer car la « solitude de Dieu » contourne et embrasse le « fourmillement de tout ».

Dans *Les Châtiments*, nous repérons deux apostrophes adressées à la mer, une dans le poème « Nox » et une dans le quatrième poème du deuxième livre, deux apostrophes adressées à la nature dans le poème « Forces des choses », une apostrophe adressée aux oiseaux et aux feuilles des arbres, toutes les deux dans le poème « Floréal ». Cette tendance du poète de s'entretenir avec la nature n'est pas tellement compatible avec la tendance générale dans le romantisme concernant l'entretien avec l'intime et avec son soi-même. C'est encore Hugo qui exprima le développement de cette intimité éprouvée avec les aspects cachés de toute chose (Hugo, 1822 : préface des *Odes*) : « Au reste, le domaine de la poésie est illimité. [...] La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout. ». Par conséquent, la question qui se pose est celle de la nature et du statut de cette voix intime qui dialogue avec les éléments de l'environnement, bref le statut de l'énonciateur.

La voix intime peut être inspirée par la muse, l'enthousiasme ou la passion dite romantique. Mais qu'est-ce qui fait apparaître cette voix intime ? Il s'agit d'une altérité que toute culture poétique imagine comme extérieure au poète, une instance émettrice qui s'identifie au narrateur, contrairement à une instance productrice qui s'identifie à l'auteur. Le sujet lyrique romantique représente à la fois l'existence de l'intimité et une non-existence d'une énonciation qui échappe à la volonté personnelle.

Nous classons le *je* lyrique, voire le statut de l'énonciateur en trois types. Le premier consiste en un *je* qui s'identifie par rapport à un *tu*, une altérité souvent assumée d'un allocutaire qui sous-entend le lecteur ; nous allons l'analyser davantage et l'illustrer avec des exemples dans le chapitre suivant. Le deuxième type de *je* consiste en une altérité qui assume le rôle d'un *il* auquel l'auteur veut donner des caractères spécifiques ; il s'agit d'un *je* lyrique porte-parole de l'auteur qui se cache derrière cette identité. Tel est le cas de l'apostrophe de Sapho adressée à plusieurs personnages ou à des entités inanimées dans le poème « Sapho » de Lamartine :

Chantez, chantez un hymne, ô vierges de Lesbos !

[...]

Pleurez ! pleurez ma honte, ô filles de Lesbos !

[...]

Ô Venus ! c'est pour lui que j'aurais nuit et jour

Suspendu quelque offrande aux autels de l'Amour !

[...]

De ta porte, ô Phaon ! j'allais baiser le seuil.

Au moins, disais-je, au moins, si ta rigueur jalouse

Me refuse à jamais ce doux titre d'épouse,

Souffre, ô trop cher enfant, que Sapho, près de toi,

Esclave si tu veux, vive au moins sous ta loi !

[...]

« Ce sommeil, ô Phaon ! qui n'est plus fait pour moi,

« Seule me laissera veillant autour de toi !

[...]

Ô vierges ! regardez ! ne le voyez-vous pas

Descendre la colline et me tendre les bras ? ...

Vous revîntes sans elle, ô vierges de Lesbos !

(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 129-134)

Lamartine crée son porte-parole à travers Sapho qui s'interpelle avec les rochers, la mer, Poséidon, les filles de Lesbos et la déesse Vénus. Cette polysémie de l'apostrophe met en valeur l'altérité d'un « il / elle » auquel Lamartine accorde des traits distincts qui comprennent le crime, les remords, la passion, le désespoir, les larmes. Le troisième type de *je* consiste en une structure beaucoup plus complexe qui se veut

représentant du *tout*. Dans ce cas, le sujet de l'énonciation s'unit avec l'univers. Nous citons comme exemple les extraits suivants du poème « La Bouteille à la Mer » de Vigny. Nous employons les moments apostrophiques pour illustrer notre hypothèse sur le *je* lyrique porte-parole de l'auteur :

Courage, ô faible enfant, de qui ma solitude
Reçoit ces chants plaintifs, sans nom, que vous jetez
Sous mes yeux ombragés du camail de l'étude.
Oubliez les enfants par la mort arrêtés ;
Oubliez Chatterton, Gilbert et Malfilâtre ;
De l'œuvre d'avenir saintement idolâtre,
Enfin, oubliez l'homme en vous-même. – Écoutez :
[...]

(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 196)

Vigny se bat contre la faiblesse et la dureté de la vie ; il se plaint de son sort. Stoïque devant le destin, mais gardant l'espoir, il garnit son poème de regrets et de plaintes. L'éballage des personnes dans cette strophe exprime l'humeur de Vigny de devenir le porte-parole de tout désillusionné du destin. Après cette strophe Vigny commence une longue description qui place le *il* en position centrale et il interrompt cette description en réalisant des apostrophiques :

Ô superstition des amours ineffables,
Murmures de nos cœurs qui nous semblez des voix,
Calculs de la science, ô décevantes fables !
Pourquoi nous apparaître en un jour tant de fois ?
Pourquoi vers l'horizon nous tendre ainsi des pièges ?
Espérances roulant comme roulent les neiges ;
Globes toujours pétris et fondus sous nos doigts !
[...]

Quel est cet élixir ? Pêcheur, c'est la science,
C'est l'élixir divin que boivent les esprits,
Trésor de la pensée et de l'expérience ;
Et si tes lourds filets, ô pêcheur, avaient pris
L'or qui toujours serpente aux veines du Mexique,
Les diamants de l'Inde et les perles d'Afrique,
Ton labeur de ce jour aurait eu moins de prix.

XXIII

Regarde. –Quelle joie ardente et sérieuse !
[...]

Cet arbre est le plus beau de la terre promise,
C'est votre phare à tous, Penseurs laborieux !
Voguez sans jamais craindre ou les flots ou la brise
Pour tout trésor scellé du cachet précieux.

L'or pur doit surnager, et sa gloire est certaine.
Dites en souriant comme ce Capitaine :
« Qu'il aborde, si c'est la volonté des Dieux ! »
(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 199-203)

« La Bouteille à la Mer » est le poème testament de Vigny ; il donne l'exemple opposé de Chatterton puisque le poète nous invite d'oublier Chatterton. Une bouteille jetée à la mer est ballotée de tout côté, contre vents et marées pour porter son message au monde de la même façon que le fait le poète à travers son poème. Dans le premier extrait, le capitaine dont le navire coule, jette une bouteille à la mer puis nous suivons la bouteille dans ce voyage vers l'inconnu de la même façon que Vigny se sent prisonnier de son destin. Le message final est que l'homme de pensée doit avoir à l'esprit non ce qu'il fut mais ce qu'il va laisser comme héritage pour les générations à venir ; il doit travailler dans l'ombre sans compter son effort avec un succès immédiat, mais servir un sublime dessein qui est celui du poète romantique. « La Bouteille à la Mer » est une mise en garde contre le risque du désespoir. À travers les apostrophes, Vigny transpose la place du sujet lyrique afin de donner voix à tous les poètes, précédents et futurs, et afin de comparer l'activité humaine à la traversée maritime. Le penseur ne doit songer qu'à l'avenir, en résumant sa leçon ultime sous la forme du message précieux dans la bouteille, exactement comme le poète résume dans la quintessence de la poésie toute la pensée du monde en progrès.

En tenant compte du fait que l'apostrophe est un phénomène courant pour la poésie lyrique voire romantique, nous constatons aussi que, dans la plupart des cas, l'énonciateur ou le sujet d'énonciation, ou le *je* lyrique, s'identifie à l'auteur qui s'adresse à une autre personne, réelle ou fictive. Nous citons quelques extraits du poème « À Elvire » de Lamartine :

Toi, qu'en secret son culte honore,
Tu peux, tu peux mourir ! dans la postérité
[...]
Peut-être ?..., oui, pardonne, ô maître de la lyre !
Peut-être j'oserais, et que n'ose un amant ?
[...]
Vois-tu comme tout change ou meurt dans la nature ?
[...]
Vous tomberez ainsi, courtes fleurs de la vie !
Jeunesse, amour, plaisir, fugitive beauté !
Beauté, présent d'un jour que le ciel nous envie,
Ainsi vous tomberez, si la main du génie

Ne nous rend l'immortalité !

Vois d'un œil de pitié la vulgaire jeunesse,
Brillante de beauté, s'enivrant de plaisir !
Quand elle aura tari sa coupe enchanteresse,
Que restera-t-il d'elle ? à peine un souvenir :
Le tombeau qui l'attend l'engloutit tout entière,
Un silence éternel succède à ses amours ;
Mais les siècles auront passé sur ta poussière
Elvire, et tu vivras toujours !

(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 34-35)

Le poème commence avec le souvenir du « doux nom de Cynthie », du nom « chéri de Laure » afin d'aboutir à ajouter le nom d'Elvire à celui des femmes aimées de Properce ou de Pétrarque. L'énonciation romantique ne diffère pas de l'énonciation lyrique, même de l'énonciation lyrique de l'Antiquité dans les poèmes élégiaques. Pourtant, si l'on compare le poème « À Elvire » avec « Le Lac », dans le deuxième poème le nom d'Elvire n'est pas du tout présent mais sous-entendu en tant qu'énonciateur. Dans les cinq premières strophes le poète est l'énonciateur et dans le reste des strophes il donne la parole à la femme aimée pour la poser au centre de l'intérêt du poème par rapport au contenu et à la structure. La place de la femme aimée se trouve transposée d'« objet lyrique » à « sujet lyrique ». C'est elle qui apostrophe la nuit en disant « Sois plus lente », et en s'adressant au lecteur « Aimons donc ! ». De cette façon, nous constatons une transposition de l'énonciation lyrique, du sujet lyrique, entre le poète et le personnage qui réalise les apostrophes dans les strophes suivantes, l'amante. Le rôle de l'allocutaire est assumé par le lac, renforçant ainsi la proximité entre l'homme énonciateur et la nature allocutaire.

Nous repérons une transposition de l'énonciation dans l'apostrophe suivante dans le poème « Mes deux filles » des *Contemplations* :

Ô coteaux ! ô sillons ! souffles, soupirs, haleines !
L'hosanna des forêts, des fleuves, et des plaines,
S'élève gravement vers Dieu, père du jour ;
Et toutes les blancheurs sont des strophes d'amour ;
Le cygne dit : Lumière ! et le lys dit : Clémence !
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 490)

Hugo utilise souvent plusieurs apostrophes dans un même poème afin de donner l'impression d'un *leitmotiv* et d'intégrer un effet de désescalade. La place de la nature dans les objets apostrophés et dans la thématique générale est reflétée dans le vers

suivant qui clôt le poème de Hugo « À propos d'Horace » des *Contemplations* (Hugo, [Les *Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 513) : « Ô nature, alphabet des grandes lettres d'ombre ! ». Il n'est pas à négliger le fait que ce vers est le dernier vers du poème, ce qui entraîne la réflexion sur l'identification même du référent apostrophant et du référent apostrophé ; le poète romantique s'identifie lui-même à un intermédiaire entre la nature et les hommes pour finir par se lier à elle, à l'univers même.

Dans le poème « Mugitusque boum » des *Contemplations* Hugo décrit le spectacle immense de la nature, de la mer, des rochers, du ciel et médite sur la condition humaine. Après plusieurs effets stylistiques de rythme et de répétitions, les apostrophes ajoutent une extension remarquable à l'énonciation :

Ainsi vous parliez, voix, grandes voix solennelles ;
Et Virgile écoutait, comme j'écoute, et l'eau
Voyait passer le cygne auguste, et le bouleau
Le vent, et le rocher l'écume, et le ciel sombre
L'homme... Ô nature ! abîme ! immensité de l'ombre !
(Hugo, [Les *Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 702)

Ce développement de l'intime et de la sensibilité permet au poète de jouer entre les rôles variables et multiples de l'énonciateur et de l'allocutaire. Les transpositions entre animé-inanimé ou abstrait-concret sont nombreuses et même caricaturales. De plus, l'apostrophe inclut une référence intertextuelle à Virgile qui marque les lectures de Hugo. L'enjambement et l'eau personnifiée évoquent le temps qui passe et la précarité de la vie. L'apostrophe sert aussi comme une conclusion en rythme ternaire des pensées du poète fragile et impuissant devant l'immensité et les mystères de l'univers : « Ô nature ! abîme ! immensité de l'ombre ! ».

Dans le poème « Rolla » des *Poésies Nouvelles* de Musset, après la partie descriptive du récit lyrique, les apostrophes qui apparaissent et qui interviennent au rythme portent une allure exclamative ou interrogative :

Si ce n'est pas ta mère, ô pâle jeune fille !
Quelle est donc cette femme assise à ton chevet,
Qui regarde l'horloge et l'âtre qui pétille,
En secouant la tête et d'un air inquiet ?
[...]
C'est toi, maigre Rolla ? Que viens-tu faire ici ?

Ô Faust ! n'étais-tu pas prêt à quitter la terre
Dans cette nuit d'angoisse où l'archange déchu,
Sous son manteau de feu, comme une ombre légère,

T'emporta dans l'espace à ses pieds suspendu ?
N'avais-tu pas crié ton dernier anathème,
Et, quand tu tressaillis au bruit des chants sacrés,
N'avais-tu pas frappé, dans ton dernier blasphème,
Ton front sexagénaire à tes murs délabrés ?
[...]
Quinze ans ! ô Roméo ! l'âge de Juliette !
L'âge où vous vous aimiez [...]

Oh ! la fleur de l'Éden, pourquoi l'as-tu fanée,
[...]

Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire
[...]

Ô femme ! étrange objet de joie et de supplice !
Mystérieux autel où, dans le sacrifice,
On entend tour à tour blasphémer et prier !
[...]

Vois-tu, vieil Arouet ? cet homme plein de vie,
[...]
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 210-218)

Au début de la citation, ce sont des apostrophes exclamatives ou interrogatives adressées au personnage de Rolla qui donnent le ton. Par la suite, ce sont des apostrophes adressées à des personnages de ses lectures, tel Faust ou Roméo qui ajoutent à l'intertextualité. Après, le poète s'adresse à Eve « fleur de l'Éden » et plus tard à Voltaire avec son propre nom et par la suite avec l'occurrence « vieil Arouet ». Plus loin dans le poème nous constatons aussi d'autres apostrophes adressées aux éléments de la nature : « Ô fleuve impétueux ! », « Roi du monde, ô soleil ! », « Vous qui volez là-bas, légères hirondelles » et autres. Tout le poème abonde en pronoms qui se trouvent altérés de façon pêle-mêle et les différents personnages prennent la parole soudain sans indice précédent. Le sujet de l'énonciation change souvent et le locuteur parle de Rolla tantôt à la troisième personne, tantôt à la deuxième personne, contribuant ainsi au caractère varié de l'expression des apostrophes.

Le sujet de l'énonciation peut s'identifier aussi au lecteur mais ce cas constitue une autre question plus complexe que nous allons traiter dans le chapitre suivant. Pour approcher le statut de l'énonciateur dans une apostrophe, on doit dans un premier temps déterminer les raisons pour lesquelles le scripteur ou locuteur a choisi d'ajouter une apostrophe à un certain point. Il y a plusieurs raisons qui influeraient sur un tel

choix de la part du scripteur/locuteur. Tabaki-Iona (2004 : 209-222), en parlant de Verlaine, note que le poète

[...] paraît procéder à un choix de signifiés et signifiants selon son savoir référentiel, ses caractérisations culturelles, psychologiques et sociales, sa culture poétique, et plus spécialement d'après l'intertextualité de la tradition romantique, comme les isotopies du cœur.

L'apostrophe renvoie aux connaissances préalables ou présentées comme telles et justifie pragmatiquement l'acte de langage effectué par le biais de cet énoncé hôte, tout en réglant à la fois la place des interactants/interlocuteurs.

Une apostrophe indépendante, et pas insérée dans un énoncé, constitue un énoncé à part qui superpose deux actes de langage : un acte de langage allocutif de valeur illocutoire diverse (appel, reproche, insulte, etc.) qui fait d'un simple sujet nominal un énoncé adressé, à distinguer par exemple d'un énoncé averbal exclamatif ; un acte de prédication dont le thème est l'allocutaire présent dans la situation d'énonciation ou non, et dont le prédicat résulte de l'intégration dans l'apostrophe d'un signifié lexical, porteur de la valeur illocutoire. Par le déplacement de la critique littéraire de la biographie de l'auteur à l'herméneutique, surtout grâce aux recherches de Jauss et Iser, la détermination textuelle commence à s'occuper de la dimension verbale du langage. Selon Fromilhague et Sancier - Château (2005 : 60), par l'emploi anaphorique des démonstratifs, l'énonciateur convoque le monde sensible et se l'approprie. Cela ne suffit pas pour expliquer sa place dans une apostrophe.

Or, surtout dans les textes poétiques monologués qui obéissent à des contraintes spécifiques, l'apostrophe peut être adressée à une ou à plusieurs personnes par des termes affectifs ou non. Pourtant, pourquoi l'apostrophe apparaît-elle dans certains énoncés et non dans d'autres, tandis que, non intégrée à la phrase, elle ne fait l'objet d'aucune contrainte syntaxique pesant sur son apparition ? Les apostrophes peuvent avoir une valeur appréciative ou elles peuvent être axiologiquement neutres et dans ce cas, elles désignent l'allocutaire par son nom ou par un terme de politesse ou par un terme de parenté. De plus, dans un tel cas, elles peuvent s'avérer ironiques selon le contexte. Par exemple, dans l'extrait suivant l'interpellation « Monsieur » constitue une marque d'ironie :

- » Pour quelques nouveautés sauvages et fortuites,
- » Monsieur, ne troublez pas la paix de vos pituites.

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 530)

Ensuite, dans le cas de l'altérité énonciative, l'apostrophe établit une relation entre le locuteur et l'allocutaire : c'est la centration sur le destinataire ; c'est ce que Jakobson appelle fonction conative du langage. Le locuteur est distinct de ceux à qui il s'adresse, en faisant de l'apostrophe le moyen pour marquer sa place face à un allocutaire. Il ne s'agit pas d'un recentrage égocentrique, mais plutôt d'une recherche d'interaction ; le locuteur veut signifier à l'allocutaire que ce dernier fait partie de son horizon de discours. *Les Contemplations* sont pleines de ce type d'apostrophe :

Ô marquis peu semblable aux anciens barons loups,
Ô Français renégat du Celte, embrassons-nous.
Vous voyez bien, marquis, que vous aviez trop d'ire.
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 681)

Ce type d'apostrophe est souvent accompagné, dans le langage hugolien, d'une question adressée à l'allocutaire, mais cette question n'attend pas de réponse réelle. Dans cet exemple, Hugo cherche à établir une sorte d'interaction diachronique avec le marquis.

Certaines apostrophes se bornent à interpeller l'allocutaire en le désignant par un titre ou un nom qui ne font que confirmer ce que le lecteur sait déjà du personnage ou de sa relation avec le locuteur, tandis que d'autres prédisent à son égard une propriété nouvelle, axiologiquement marquée, et rentrent de ce fait dans la catégorie des insultes ou des hypocoristiques - cas assez rare dans le contexte littéraire. Un exemple d'une telle apostrophe qui marque la relation du locuteur avec son allocutaire voire le personnage apostrophé est le suivant :

MARQUIS, je m'en souviens, vous veniez chez ma mère.
Vous me faisiez parfois réciter ma grammaire ;
Vous m'apportiez toujours quelque bonbon exquis ;
Et nous étions cousins quand on était marquis.
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 671)

Le poète choisit de commencer son long poème adressé au Marquis de Coriolis d'Espinouse avec une apostrophe. De cette façon Hugo accentue sa liaison avec le marquis pendant leur jeunesse. Dès le début du poème Hugo rend ainsi son lecteur sensible sur le fait qu'il connaît son allocutaire. Un autre exemple serait aussi le suivant :

Fille, épouse, ange, enfant, fait ton double devoir.

Donne-nous un regret, donne-leur un espoir,
Sors avec une larme ! entre avec un sourire !
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 671)

Hugo commence le deuxième poème de *Pauca Meæ*, du livre entièrement consacré à sa fille et au deuil qu'il éprouve pour sa mort, avec une apostrophe. D'un seul vers, et par des apostrophes successives, Hugo cite de manière dense les rôles respectifs assumés dans la vie par Léopoldine ; c'est pourquoi le lecteur comprend du coup qu'il s'agit d'une apostrophe adressée à sa fille. En ce qui concerne les insultes ou les hypocoristiques qui font partie d'une apostrophe, nous citons l'exemple suivant des *Contemplations* :

A Racine effaré nous préférons Molière ;
Ô pédants ! à Ducis nous préférons Rotrou.
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 528)

Hugo s'oppose au classicisme en utilisant cette expression diminutive et ironique pour apostropher ses adversaires. Certes, l'apostrophe peut marquer l'altérité des points de vue ou aggraver les divergences. Elle peut viser à une entente harmonieuse, une dualité, un conflit, jusqu'à une tension vers l'autre ou l'affirmation de soi dans les dialogues des amoureux ou dans les moments de tension interlocutive.

Enfin, l'apostrophe peut tout simplement constituer un énoncé du rang social ou du titre de son allocataire, ce qui consiste en une marque de politesse ou un écho ironique :

Vous aussi, vous m'avez vu tout jeune, et voici
Que vous me dénoncez, bonhomme, vous aussi,
[...]
Géronte littéraire aux aboiements plaintifs,
Vous vous ébahissez, en vers rétrospectifs,
Qua ma voix trouble l'ordre, et que ce romantique
Vive, et que ce petit, à qui l'Art Poétique
Avec tant de bonté donna le pain et l'eau,
Devienne si pesant aux genoux de Boileau !
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 527)

Hugo, en s'adressant à ses adversaires, utilise les expressions « bonhomme » et « Géronte littéraire » pour renforcer le ton ironique. De plus, nous constatons une reprise de l'apostrophe pour souligner l'antithèse : « Vous aussi » au début du premiers vers et « vous aussi » à la fin du deuxième vers. Dans le même cadre s'inscrit aussi l'exemple suivant (Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 529) :

« Emportez-vous, et criez à la garde, / Brave homme ! tempêtez, tonnez ! je vous regarde ».

En ce qui concerne la poésie l'apostrophe ne paraît pas uniquement dans un cadre dialogué préexistant. Le poème constitue le lien d'un échange dialogué entre le locuteur et les entités que l'apostrophe désigne. Dans une situation d'énonciation propre à la poésie, l'usage de l'apostrophe prend une ampleur spécifique. Pourtant, il y a toujours des parentés entre l'emploi de l'apostrophe dans la poésie et son usage dans d'autres genres de discours. Plus précisément, selon Détrie (2006 : 130 - 140), il y a trois critères qui déterminent la fonction syntaxique et l'opération énonciative de l'apostrophe dans tout discours. Premièrement, l'apostrophe détache une séquence nominale pouvant constituer une phrase averbale à elle toute seule. Deuxièmement, il n'y a pas de relation entre un apport et un support. Elle convertit le discours en discours adressé. Troisièmement, l'apostrophe évoque une lecture déictisante de la séquence nominale.

Pour aller plus loin et selon le même auteur (Détrie, 2006 : 145-157), le rôle de l'apostrophe dans la dynamique textuelle est un rôle énonciatif et argumentatif en même temps ; nous constatons un changement du plan énonciatif : de la narration on passe au discours. D'abord, l'apostrophe adoucit les actes illocutoires menaçants pour le locuteur ou l'allocutaire. Elle s'interpelle soi-même en s'extériorisant dans des cas de coénonciation fictive - le plus fréquent c'est le cas du monologue théâtral notamment. L'apostrophe manifeste aussi les modifications de la scène d'énonciation et les transformations des relations interpersonnelles au fil de la diégèse. Elle revêt parfois une fonction expressive pour placer l'allocutaire comme un autre aspect idéologique, surtout dans les cas des discours historico-politiques.

Pour que les différents aspects de l'apostrophe romantique soient démystifiés, il faut accéder au statut de l'énonciateur par rapport à l'usage de l'apostrophe. Tout d'abord, l'usage de l'apostrophe dans la situation d'énonciation propre à la poésie marque l'institution d'une non-personne en personne⁸⁷. Dans la poésie, l'usage des

⁸⁷ C'est à Émile Benveniste que l'on doit la distinction entre personne et non-personne. La personne est propre aux positions je/nous et tu/vous, requises dans l'interaction verbale. La non-personne s'applique au fonctionnement de la position il(s)/elle(s), qui sert lorsque la personne n'est pas désignée directement, et notamment dans le cas de la forme dite « impersonnelle ». Cf. BENVENISTE E., 1966,

structures du type *ô + groupe nominal* glisse de l'allocutif au délocutif, de la textualité en soi-même à une subjectivité plus floue. L'apostrophe marque le passage d'un acte allocutif, c'est-à-dire d'un acte où le locuteur se positionne par rapport à un interlocuteur, à un acte élocutif, c'est-à-dire un acte où, selon Charaudeau (1992 : 574), le locuteur « situe son propos par rapport à lui-même ».

La poésie romantique met au centre de son discours un locuteur en quête de dialogue, mais limité à des allocutaires éphémères et muets. Dans ce cas, l'apostrophe fait du poème un lien d'énonciation interactive et elle-même consiste en un énoncé affectif ou appréciatif où l'allocutaire devient pur délocuteur. D'habitude c'est le cas des apostrophes adressées aux morts, aux concepts abstraits ou aux éléments de la nature. Dans le poème « Invocation » de Lamartine, en tant qu'entité en apostrophe, la femme aimée réunit l'amour et la mort évoquant les regrets du poète :

Ô toi qui m'apparus dans ce désert du monde,
Habitante du ciel, passagère en ces lieux !
O toi qui fis briller dans cette nuit profonde
Un rayon d'amour à mes yeux ;

A mes yeux étonnés montre-toi tout entière,
Dis-moi quel est ton nom, ton pays, ton destin.
Ton berceau fut-il sur la terre ?
Ou n'es-tu qu'un souffle divin ?

Vas-tu revoir demain l'éternelle lumière ?
Ou dans ce lieu d'exil, de deuil, et de misère,
Dois-tu poursuivre encor ton pénible chemin ?
Ah ! quel que soit ton nom, ton destin, ta patrie,
Ou fille de la terre, ou du divin séjour,
Ah ! laisse-moi, toute ma vie,
T'offrir mon culte ou mon amour.

Si tu dois, comme nous, achever ta carrière,
Sois mon appui, mon guide, et souffre qu'en tous lieux,
De tes pas adorés je baise la poussière.
Mais si tu prends ton vol, et si, loin de nos yeux,
Sœur des anges, bientôt tu remontes près d'eux,
Après m'avoir aimé quelques jours sur la terre,
Souviens-toi de moi dans les cieus.

(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 76-77)

Problèmes de linguistique générale 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 364 p. et BENVENISTE E., 1974, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 286 p.

L'identité de la femme aimée que le poète apostrophe reste inconnue. Mais de cette façon elle incarne tout amour féminin. Elle devient ainsi un allocutaire muet qui établit une énonciation interactive entre le poète et la femme éternelle. L'apostrophe appréciative « fille de la terre » et « divin séjour » souligne l'antithèse entre la vie et la mort.

Une autre particularité de l'apostrophe dans un poème par rapport au statut de l'énonciateur est qu'elle introduit dans le discours des entités déjà mentionnées et stabilisées par le contexte, au lieu de les désigner. C'est pourquoi elle est souvent accompagnée des groupes adjectivaux ou des appositions. Elle consiste donc en une appropriation antérieure du discours, comme c'est par exemple le cas de l'apostrophe de Hugo adressée aux philosophes dans *Les Contemplations* :

Qu'avez-vous donc trouvé, dites, chercheurs sublimes ?
Quels nids avez-vous vus, noirs comme des abîmes
Sur ces rameaux nouveaux ?

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 748)

Il en résulte que l'apostrophe dans un poème obéit à deux nécessités : l'expression du point de vue du locuteur, ainsi que la situation d'énonciation où le locuteur interpelle des entités qu'il est censé connaître mais que le lecteur ignore car elles ne sont pas encore introduites dans le discours. Ces choix marquent la puissance évocative de l'énonciation poétique.

Pour conclure, on doit tenir compte du fait que sans être jamais obligatoire l'apostrophe est toujours signifiante. Elle renforce la cohésion textuelle entre éléments hétérogènes tels que le récit et le discours rapporté. L'expression du *je* poétique romantique est un phénomène étroitement lié au *moi* du poète et au mal du siècle, censé pousser l'expression des émotions reflétées dans cette figure stylistique ancienne. Le poète a besoin de s'exprimer et de s'adresser à quelqu'un d'autre, selon sa tradition littéraire et culturelle aussi. Chez Hugo, le *je* du poète constitue le centre d'une création divine. Le poète est donc capable de comprendre les finalités de l'univers ; c'est un poète prophète et voyant. Après les espoirs de la Révolution de 1789 et pendant la Restauration, qui constituait un régime réactionnaire, naît le romantisme qui est régi par la primauté du *moi* et de la passion. Chez les romantiques, la passion n'est satisfaite que par la recherche de l'absolu jusqu'à la mort. Sinon, le

désenchantement apparaît et le mal du siècle imprègne toute la poésie romantique. Il s'agit des sentiments de nostalgie et de mélancolie, exprimés par la mise en scène d'éternels automnes, de soleils couchants et de pensées suicidaires. Cet état de malaise existentiel et d'insatisfaction est né du décalage entre les espoirs et la réalité. Cette portée universelle de l'écriture de soi amène à l'étude du rôle du lecteur dans le neuvième chapitre de notre thèse.

8.5 La structure de l'apostrophe et l'éthos du poète

L'éthos du poète se construit à l'intérieur du poème par l'intervention du sujet lyrique. Le poème romantique met en valeur trois fonctions linguistiques du schéma d'énonciation de Jakobson⁸⁸. Tout d'abord, c'est le centrage sur le message lui-même, c'est-à-dire le poème, qui remplit la fonction poétique. C'est la fonction référentielle, dans le cas des poèmes descriptifs ou narratifs, ce qui centre l'intérêt sur le contexte. Enfin, c'est la fonction conative qui s'exprime par l'apostrophe, puisqu'elle inclut tout phénomène d'adresse, comme l'exclamation et l'invocation. De ce fait, l'énonciation lyrique n'est jamais seulement référentielle car il s'agit toujours d'une situation d'énonciation apostrophique qui s'adresse à un destinataire, pas seulement dans le cas d'un allocutaire explicite, mais aussi dans le cas d'une apostrophe implicite adressée au lecteur par exemple. Le but alors du poète romantique est de guider le lecteur vers une réflexion et une contemplation profonde qui s'inscrivent à un niveau de déixis, de la même façon que les arts plastiques consistent en une poésie iconique.

Dans le poème « La Bouteille à la Mer », Vigny s'adresse au lecteur :

Ô superstition des amours ineffables,
Murmures de nos cœurs qui nous semblez des voix,
Calculs de la science, ô décevantes fables !
Pourquoi nous apparaître en un jour tant de fois ?
Pourquoi vers l'horizon nous tendre ainsi des pièges ?
Espérances roulant comme roulent les neiges ;
Globes toujours pétris et fondus sous nos doigts !

⁸⁸ Cf. JAKOBSON R., [1963] 1981, *Essais de linguistique générale : Les fondations du langage 1*, Paris, Éditions de Minuit, 260 p.

[...]

(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 199)

Après l'apostrophe, c'est un *nous* qui vient camoufler le locuteur, voire le poète. Souvent, tel est le cas des apostrophes qui sont accompagnées d'une proposition subordonnée relative, comme par exemple celle qui ouvre le poème « Éblouissements » des *Châtiments* :

Ô temps miraculeux ! ô gaîtés homériques !

Ô rires de l'Europe et des deux Amériques !

Croûtes qui larmoyez ! bons dieux mal accrochés

Qui saignez dans vos coins ! madones qui louchez !

Phénomènes vivants ! ô choses inouïes !

Candeurs ! énormités au jour épanouies !

(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 260)

Le fait de commencer le poème avec une apostrophe tellement évocative donne le ton de ce qui va suivre mais nourrit aussi l'envie du lecteur pour lire la suite. En même temps, cette apostrophe se rapproche de la simple invocation, puisqu'il y a des subordonnées qui l'accompagnent et que les déictiques sont complètement absents, ce qui souligne l'éthos du poète concentré dans ces six premiers vers.

Or, l'emploi des déictiques est primordial à la reconnaissance de l'éthos du poète romantique et à son identification avec celui du lecteur. Tel est le cas de l'apostrophe de Dieu dans le poème « Les Djinns » des *Orientales* (Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 129) : « Dieu ! La voix sépulcrale / Des Djinns !... Quel bruit ils font ! », et plus loin : « Prophète ! si ta main me sauve / De ces impurs démons des soirs, / J'irai prosterner mon front chauve / Devant tes sacrés encensoirs ! » En réalité, il ne s'agit pas d'apostrophes mais de simples invocations de Dieu, auxquelles tout lecteur pourrait s'identifier. Dans *Les Contemplations*, nous repérons plusieurs exemples où le lecteur s'identifie au poète et que les apostrophes sont utilisées comme une sorte de prière intime sur la condition de l'homme auprès de la puissance absolue de la nature.

Le *je* lyrique devient alors un intermédiaire entre le lecteur et le contexte, entre la fonction conative et la fonction référentielle. Cette *fonction médiatrice* du sujet lyrique donne le fil conducteur pour toute analyse poétique de l'apostrophe lyrique, qui aboutit finalement à une réflexion métalinguistique. Le poète est le metteur en scène qui

distribue les rôles et qui agence la structure de la dramaturgie du poème. Cette fonction aboutit aussi à une réflexion psychologique sur le statut du poète. Dans le poème « Un jour au mont Atlas » des *Feuilles d'Automne*, les collines s'adressent au mont :

Un jour au mont Atlas les collines jalouses
Dirent : – Vois nos prés verts, vois nos fraîches pelouses
[...]
Mais toi, géant ! – d'où vient que sur ta tête chauve
Planent incessamment des aigles à l'œil fauve ?
[...]
Atlas leur répondit : – C'est que je porte un monde.
(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 230)

Voilà que le poète met en dialogue des objets inanimés et leur prête une voix. Les collines s'adressent au mont Atlas et vice-versa. L'éthos du poète guide l'aspect multidimensionnel de l'apostrophe ; avec cette prosopopée, on passe de l'irréel et du fictif à des effets même illusionnistes. Certes, le poète peut-être ignore même son lecteur à l'exacerbation de la création. Mais le lecteur s'il arrive à s'émouvoir du poème, il aboutit à s'identifier au poète.

L'omniprésence de la première personne dans la poésie romantique n'exclut pas une énonciation conforme à l'interlocution orale ; l'apostrophe ajoute à cette conception afin de fournir les points essentiels qui fondent la structure du poème. L'émetteur se rapproche du lecteur qui constitue l'allocutaire réel du poème. Pourtant, dans la poésie romantique, le locuteur assume assez rarement le rôle du *je* commentateur de la séquence poétique car la plus grande étrangeté du *je* lyrique est l'antithèse qu'il assume et qui inclut le *moi* empirique ainsi que l'émetteur en tant que créateur. Cette nature paradoxale emmène le lecteur à une réflexion sur le poème et sa création même. Il s'agit d'une réflexion qui s'étendrait vers une considération sur la poéticité et sur l'art poétique même. Avec le romantisme c'est la première fois que cette réflexion *métapoétique* s'exprime de façon plus organisée et plus rigoureuse, à travers l'introduction de la notion du symbole, surtout vers les années plus mûres du mouvement romantique.

Tous ces éléments énonciatifs qui tricotent la structure multidimensionnelle de l'apostrophe dans les poèmes romantiques mettent en évidence les multiples effets de dialogue ainsi qu'un effet de théâtralité de l'énonciation lyrique qui vise un allocutaire mais qui implique plusieurs paramètres qui transcendent même ceux de l'énonciation

dramatique. L'éthos lyrique fonctionne comme un porte-parole qui donne une nouvelle voix au locuteur et qui crée un schéma complexe des personnages qui en réalité forment un jeu de *dramatis personae* auquel s'ajoute la vision du lecteur. Dans cet univers d'éthos, à jamais et pour toujours transposé, l'apostrophe se présente comme un outil pluridimensionnel et polyvalent. Nous avons déjà prouvé la nature cristalline de sa structure. L'apostrophe peut servir aussi de support de renforcement des images, des sentiments et des émotions investies. Fontanier (1968 [1930] : 372) s'interroge sur ce qui fait apparaître une apostrophe dans une œuvre. Peut-être est-ce un sentiment intense qui s'accumule jusqu'à ce qu'il éclate et s'exprime en soi-même, comme une impulsion spontanée d'une âme fortement émue. L'apostrophe inclut la passion à travers la métonymie. Par exemple, dans le poème « La Frégate la sérieuse » le capitaine apostrophe son navire (Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 128) : « Voilà toute la famille / Qu'en mon temps il me fallait ; / Ma Frégate était ma fille. / Va, lui disais-je. – Elle allait, / S'élançait dans la carrière, / Laissant l'écueil en arrière, / Comme un cheval sa barrière ; ». Avec l'apostrophe, le poète réussit à créer une métonymie et une personnification. Ainsi renforce-t-il la sensibilité romantique avec l'image du voyage en compagnie avec sa sœur, la frégate.

Nous allons étudier aussi ce qui se passe quand l'apostrophe présente un ton modéré ; elle peut renforcer la description avec un ton d'émotion et de passion :

Lutte horrible ! Ah ! Quand l'homme à l'étroit sur la terre,
Jusque sur l'Océan précipite la guerre,
[...]
Ô spectacle ! Tandis que l'Afrique grondante
Bat nos puissants vaisseaux de sa flotte imprudente,
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 63)

L'extrait est tiré du poème « Navarin » du recueil dédié évidemment à la bataille du Navarin. En fait, le vers « Lutte horrible ! » et « Ô spectacle ! » oscille entre apostrophe et phrase elliptique exclamative. En tout cas, les vers renforcent la description et servent comme support au renforcement de l'éthos du locuteur à travers leur fonction référentielle et solennelle en même temps.

L'éthos du poète peut avoir plusieurs aspects puisque l'énonciation poétique par nature assume le rôle d'un kaléidoscope qui filtre ses composants afin de donner un résultat complexe et séduisant. L'énonciation poétique présuppose toujours un

énonciateur et un destinataire. Leurs relations s'interposent, se mêlent et s'enchevêtrent en fonction de la priorité du scripteur. Le locuteur peut s'identifier au poète, au lecteur ou à un personnage autre ; en tous cas, il s'agit d'un *éthos de médiateur*, prêt à être modifié selon les circonstances versificatrices et énonciatives. L'éthos du poète comprend aussi son aspect psychologique qui influe sur la mise en scène de façon décisive et irréductible. La dimension universelle du lyrisme contribue à l'aspect oral de la poésie romantique. Cet aspect oral s'intensifie par le caractère omniprésent et polyvalent de l'auteur-locuteur. Cette polyvalence produit un effet contradictoire par rapport à l'identité du *je* sujet lyrique. Tout en étant classique et moderne à la fois, la poésie romantique consolide le parallélisme de deux voix contradictoires attribuées au poète, celle du *moi scripteur* et celle du *moi locuteur* de l'énonciation intratextuelle, l'apostrophe étant l'incarnation stylistique de ces deux voix. Quel que soit l'allocutaire d'une apostrophe romantique, un personnage ou un objet inanimé ou un concept abstrait, le destinataire de l'apostrophe est toujours le lecteur. Ainsi le poète romantique assume-t-il un éthos d'intermédiaire prêt à se sacrifier, sous conditions, pour son lecteur. Le phénomène de l'apostrophe renforce cette optique et fournit au poète les outils pour construire son éthos.

Chapitre 9 : Le lecteur dans l'univers apostrophique

Tout d'abord, nous analysons les différentes fonctions de l'apostrophe romantique par rapport au lecteur puisque ces fonctions sont indispensables pour la compréhension de la place du lecteur dans l'univers apostrophique. L'apostrophe romantique présente une polysémie étonnante puisqu'elle s'inscrit dans un langage hors du commun et hors de l'ordinaire. Nous supposons que l'apostrophe remplit cinq fonctions initiales. Premièrement, la *fonction discursive* permet d'établir un dialogue, même fictif dans le cas de la poésie. De cette façon, elle crée un allocataire fictif qui s'identifie à une potentielle force de réponse ; l'allocataire, surtout dans le cas du lecteur comme allocataire, devient à son tour un nouveau sujet d'énonciation. Deuxièmement, l'apostrophe crée ou au moins établit des figures énonciatives ; il s'agit donc de la *fonction stylistique*. Troisièmement, elle remplit une *fonction informative* car elle ajoute aux informations sur la situation d'énonciation et sur l'entité en apostrophe. Quatrièmement, la *fonction pragmatique* s'exprime par les actes illocutoires que l'apostrophe crée ou accompagne. Cinquièmement, l'apostrophe possède de toute façon une *fonction argumentative* puisque sa nature même la rend à un outil puissant de persuasion et d'insistance. Les poètes romantiques emploient l'apostrophe pour renforcer les sentiments, l'amour, la passion. Selon l'expérience préalable du lecteur, le dernier s'identifie au pouvoir illocutoire de l'apostrophe. L'apostrophe est-elle l'expression du seuil entre l'individuel et le collectif ? Sert-elle pour créer une conscience collective surtout quand l'allocataire est le lecteur ? Nous démontrons que l'apostrophe romantique n'est pas une incarnation naïve de l'alter-égo du poète romantique mais plutôt sa projection allégorique et son extension lyrique.

9.1 Les stratégies énonciatives

L'apostrophe romantique inclut le rôle primordial d'établir un dialogue. Le dialogue est toujours fictif puisque la poésie romantique, en tant que genre, ne

comprend pas une situation de communication réelle, comme c'est le cas des pièces théâtrales par exemple. C'est l'apostrophe qui pose et crée en même temps l'allocutaire qui serait sinon inexistant. L'univers poétique, comme pour l'univers réel, est un monde de forces sensibles potentielles de demande et de réponse. Quand l'apostrophe s'adresse à des objets naturels, elle les place en position de sujet d'énonciation qui se distingue pourtant du sujet lyrique qu'est le poète. Dans le poème suivant Danube incarne le poète qui s'adresse aux villes de Semlin et de Belgrade :

Belgrade et Semlin sont en guerre.
Dans son lit, paisible naguère,
Le vieillard Danube leur père
[...] les appelle par leur nom.
[...]
« Allons ! la turque et la chrétienne !
» Semlin ! Belgrade ! qu'avez-vous ?
[...]
» Quoi ! ne pouvez-vous vivre ensemble,
» Mes filles ? [...]
» Semlin, tes noirs clochers gothiques,
» Belgrade, tes blancs minarets ?
[...]
» Trêve ! taisez-vous, les deux villes !
» Je m'ennuie aux guerres civiles.
» Nous sommes vieux, soyons tranquilles.
[...]
» Vous échangez la bombe agile
» Pour le koran et l'évangile ?
[...]
» Sœurs, à vous cribler de blessures
» Espérez-vous un grand renom ?
» Vos palais deviendront mesures.
[...]
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 161-165)

Hugo met en scène un dialogue qui présente les moments d'une énonciation complexe. Danube incarne la forme du père qui s'adresse à ses deux filles, les deux villes. Il s'agit d'une métaphore et d'une prosopopée surtout avec la présence des guillemets qui assure la structure dialoguée. En fait, Hugo se met à la place de Danube qui apostrophe les deux cités afin d'exprimer ses opinions opposées à la guerre et aux conflits. Comme nous avons déjà indiqué, l'apostrophe est susceptible donc d'accompagner ou de créer même des figures de rhétorique. À priori son pouvoir créatif met en place une force génératrice des figures de stylistique sinon inexistantes.

Le poète romantique emploie l'apostrophe de façon traditionnelle et originale à la fois. Par exemple, Hugo inaugure un nouvel univers poétique grâce à l'emploi de l'apostrophe qui témoigne l'intention du poète de transfigurer le monde en une nouvelle dimension. Le poète romantique crée ainsi une nouvelle situation d'énonciation. Cette nouvelle énonciation créée par l'apostrophe renvoie parfois aux dialogues des pièces de théâtre. À cet égard, la poésie romantique garantit une nouvelle structure énonciative presque fondée entièrement à l'emploi de l'apostrophe ; plusieurs poèmes romantiques constituent dans leur ensemble une apostrophe à part entière ou un dialogue contenant des apostrophes échangées par les différents personnages, tel le cas du poème de Hugo intitulé « Le poète au calife » (Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 169-170) où le titre même suggère l'apostrophe. Dans ce cas, tout le poème est une apostrophe du poète adressée au calife. Un autre exemple serait celui du poème « X » des Feuilles d'Automne où les collines s'adressent au mont Atlas et vice-versa (Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 269). Hugo traite la thématique du temps et de ses effets sur la nature à travers les apostrophes des collines et du mont.

Un des objectifs de l'apostrophe est d'immerger le lecteur dans une zone d'embarras et de confusion. Le lecteur imputerait cette étrangeté à la convention traditionnelle de la poésie romantique ou à la simple invocation obsolète. Quel est le pouvoir réel de l'apostrophe de faire transmettre un message ou un sentiment chez le lecteur ? En effet, l'acte de l'adresse contenue dans l'apostrophe est profondément lié à l'événement poétique et ses extensions animées. Dans le poème « Spleen » des *Fleurs du Mal* Baudelaire s'adresse à un concept inanimé :

-Désormais, tu n'es plus, ô matière vivante !
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux ;
(Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 1972 [1861] : 111)

L'affirmation de la phrase s'oppose à sa présupposition. L'apostrophe solidifie la relation entre deux sujets même si la phrase nie la vie de ce qui est apostrophé. Cette constatation s'oppose à la présupposition de l'apostrophe ce qui la rend capable de constituer de petits combats entre le monde et les différents sujets d'énonciation lyrique. De cette façon, l'apostrophe possède un pouvoir unique de créer et de modeler

le cosmos lyrique à sa guise ; elle est susceptible de créer des sujets d'énonciation et de leur attribuer un rôle particulier. Elle assume le rôle d'un facteur générateur d'énonciation et distributeur de rôles énonciatifs. L'apostrophe de ce type est d'habitude émise afin de renforcer un paradoxe ; elle contribue ainsi à la littérarité et à la poéticité du poème. D'habitude il s'agit d'une apostrophe adressée à des idées abstraites ou à des concepts inanimés, mais ce n'est pas toujours le cas. Dans le poème « Rolla » Musset s'adresse à la femme tout en créant un paradoxe à travers l'apostrophe :

Ô femme ! étrange objet de joie et de supplice !
Mystérieux autel, où, dans le sacrifice,
On entend tour à tour blasphémer et prier !
Dis-moi, dans quel écho, dans quel air vivent-elles,
Ces paroles sans nom, et pourtant éternelles,
Qui ne sont qu'un délire, et depuis cinq mille ans
Se suspendent encore aux lèvres des amants ?
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 217)

La femme incarne une dualité entre le mystère et la sensualité, entre le blasphème et la sensibilité, entre le péché et la vertu ; Musset installe ainsi un paradoxe où il s'adresse à la femme en l'appelant « étrange objet » et « Mystérieux autel » tout en lui demandant par la suite de répondre à l'invitation « Dis-moi ».

Pour reprendre le sujet de l'aspect d'action de l'apostrophe, il faut concentrer aussi sur son *rôle pragmatique*. La pragmatique étudie les actes de paroles, voire les relations entre les signes et les utilisateurs des signes. Parler, ce n'est pas seulement échanger des informations, mais aussi faire des actes aussi capables de transformer les attitudes et les croyances de l'allocutaire et du locuteur. Comprendre une apostrophe c'est reconnaître sa valeur et son pouvoir illocutoire pragmatique, mais cela ne veut pas dire que son sens interne s'identifie nécessairement avec cette valeur pragmatique. Pourtant, tout énoncé possède toujours une valeur pragmatique (Ducrot, 1973 : 125-126), par exemple dans le poème de Hugo intitulé « Pour les Pauvres » le poète s'adresse aux riches. À travers l'apostrophe, il crée un acte de parole à la fois :

Donnez ! pour être aimés du Dieu qui se fit homme,
Pour que le méchant même en s'inclinant vous nomme,
Pour que votre foyer soit calme et fraternel ;
Donnez ! afin qu'un jour à votre heure dernière,
Contre tous vos péchés vous ayez la prière
D'un mendiant puissant au ciel !
(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 290)

L'apostrophe aux riches et son accompagnement avec l'impératif « Donnez ! » remplit la fonction pragmatique de réaliser en même temps un acte de langage, une incitation, une invitation ou un ordre. L'apostrophe remplit donc une *fonction performative*.

Plusieurs apostrophes présentent une *fonction argumentative* aussi ; elles visent à apostropher un allocataire afin de le guider vers une certaine conclusion. Dans ce cas, l'apostrophe peut être accompagnée des différents expressions ou tournures qui servent à donner une allure argumentative à l'énoncé. Quand nous avons affaire à des valeurs pragmatiques, il y a simultanément plusieurs synonymies et polysémies, ainsi que plusieurs niveaux illocutoires dérivés par l'énoncé lui-même. Dans le cas de l'apostrophe précédente par exemple, l'impératif « Donnez ! » est suivi des phrases subordonnées circonstancielles qui expriment le but, afin de guider le lecteur ou l'imaginaire allocataire à une certaine morale.

À part le résultat moral ou didactique qui caractérise un des rôles de l'apostrophe, elle peut aussi renforcer le sentiment, la passion romantique. La passion abonde souvent dans les poèmes romantiques. L'apostrophe est un élément qui laisse entrevoir le rôle primordial du sentiment pour la production littéraire. C'est le cas de l'apostrophe *incubée* ou *enchâssée* dans le poème de Vigny « Le somnambule » :

« Déjà, mon jeune époux ? Quoi ! l'aube paraît-elle ?
Non ; la lumière au fond de l'albâtre, étincelle
Blanche et pure, et suspend son jour mystérieux ;
[...]
« Je la vois, la parjure !... interrompez vos fêtes,
Aux Mânes un autel... des cyprès sur vos têtes...
Ouvrez, ouvrez la tombe... Allons, qui descendra ? »
[...]

Mais elle : « Ô mon amant ! compagnon de ma vie !
Des foyers maternels si ton char m'a ravie,
[...]
(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 69-70)

Dans *Poèmes antiques et modernes*, Vigny exprime son intérêt pour le passé lointain et mythique ; il s'agit d'une thématique préférée chez les romantiques à l'époque. Vigny établit une certaine correspondance entre les émotions et les événements. Dans ce poème nous constatons des scènes homériques ; par ailleurs, Vigny cite Eschyle dans la dédicace au début du poème. Le poème raconte l'histoire de Néra prête à mourir par mal d'amour. Le poème inclut plusieurs énallages des personnages et des personnes.

Vigny choisit la forme dialoguée avec la présence de plusieurs apostrophes échangées par les personnages, afin de transposer la structure en un dialogue entre Néra, son époux et son amant. Le poème commence avec quelques vers dans lesquels Néra s'interroge sur la présence de son époux, pour présenter par la suite les paroles de son époux lui-même adressées à elle et à son amant. Par la suite Néra s'adresse à son amant pour constater qu'elle n'a plus peur de la mort ; elle attend donc avec stoïcisme le coup d'épée de son époux. Le sujet d'énonciation change de place de façon constante dans le poème, ce qui démontre la complexité énonciative dont l'apostrophe est la trace. L'apostrophe sert aussi comme un support à la thématique de l'amour.

Pour les poètes romantiques, l'amour est synonyme du sentiment et des aventures du cœur. L'amour s'oppose aux mensonges des politiques et de la société comme la seule vérité absolue, la seule solution qui puisse guérir l'âme tourmenté de la médiocrité bourgeoise. Or, ce stéréotype reflète la notion de l'identification de l'amour et de la passion avec le romantisme. Le poète romantique reflète l'amour idéal qui remplit tous les niveaux de plénitude de la vie, aussi bien charnelle que spirituelle. Presque tous les ouvrages romantiques sont imprégnés de la passion amoureuse charnelle ou spirituelle, comme la passion de Lamartine pour Mme Charles ou de Hugo pour sa fille Léopoldine. Contrairement à cette conviction la déception de Baudelaire l'amène à s'occuper des aspects négatifs de l'amour ; il décrit les désillusions et les amertumes de l'amour. La quintessence de l'amour romantique guide l'âme qui s'ébranle par une audace spirituelle pour se continuer par la suite dans l'hédonisme corporel.

L'emploi de l'apostrophe par les poètes romantiques est dicté de leur vie affective aussi ; les passions vagues influent sur les comportements et les productions littéraires. L'âme poétique devient victime et l'amour paraît comme le seul but dans un monde vain et perdu. Cette sensation de désespoir s'exprime à travers l'apostrophe qui se présente souvent comme une évocation sans réplique en formant une structure d'enchevêtrement des expressions des sensations guidées par l'artiste obsédé de son *moi* et de son intimité. Dans ce cadre, les apostrophes de Vénus sont assez fréquentes dans les poèmes romantiques. Dans le poème de Lamartine « Sapho », Sapho s'adresse à Venus :

Chantez, chantez un hymne, ô vierges de Lesbos !
[...]

Pleurez ! pleurez ma honte, ô filles de Lesbos !
[...]
Ô Venus ! c'est pour lui que j'aurais nuit et jour
Suspendu quelque offrande aux autels de l'Amour !
[...]

(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 129-130)

L'apostrophe de Sapho adressée à la déesse renforce le sentiment du crime et de l'amour hédoniste ; de cette façon la passion se reflète dans l'énonciation. L'interlocution devient transposée puisque ce n'est pas le poète lui-même qui s'adresse à Vénus, mais lui qui fait Sapho son porte-parole, ce qui renforce l'*aspect polyphonique* de l'apostrophe.

Les rôles de l'apostrophe s'avèrent multidimensionnels. Tout d'abord, l'apostrophe des poèmes romantiques resserre la relation entre locuteur et allocutaire et elle adoucit les menaces. De plus, elle peut aggraver les différences et renforcer les menaces. Elle remplit une fonction *délocutive* quand elle interpelle des morts, des objets ou concepts inanimés. Elle remplit un rôle purement *informatif* quand il y a une multiplicité d'allocutaires souvent suivis de subordonnées relatives ou de phrases prépositionnelles ou d'appositions. En même temps, elle joue un rôle primordial à la cohésion textuelle, puisqu'elle peut fonctionner comme support de structure scénographique ou de mise en scène ou de musicalité qui régit le poème. Elle peut aussi renforcer les sentiments et exprimer la passion tout en gardant une dimension autoréflexive à la fois. De plus, quand le poète s'adresse à Dieu, l'apostrophe apporte une double focalisation puisque le poète partage son omniscience avec le lecteur. En ce qui concerne l'aspect pragmatique, dans le contexte de l'histoire diégétique, l'apostrophe fait partager des rôles précis aux différents personnages et elle est susceptible d'établir des actes de paroles entre eux. En cela réside son rôle de renforcer la figure de personnification puisque c'est avec l'apostrophe que le poète locuteur accorde une voix aux personnages vivants et aux objets inanimés. Cette voix contribue aussi à la mystification du texte poétique. Ainsi le lecteur perd-il sa vie empirique pour se livrer dans un temps fictif. Finalement, l'apostrophe porte aussi une dimension de *méta-métaénonciation*, puisque sa polysémie et sa structure multidimensionnelle contribuent massivement à la polyphonie de son schéma.

9.2 L'embarras du lecteur

Dans une apostrophe en poésie, le sujet de l'énonciation s'identifie au sujet de l'énonciation extratextuelle, c'est - à - dire au poète, qui s'identifie à son tour au sujet de l'énonciation intratextuelle qui en est le *moi fictif*. Les deux, le poète et le *moi fictif*, donnent le *je* du poète, voire le *je* lyrique, notion étroitement et traditionnellement liée au lyrisme et à la poésie lyrique. Mais quelle est la place du lecteur dans ce genre poétique où le poète écrit pour s'exprimer ? La mise en apostrophe d'une entité transforme cette même entité en une forme qui présuppose une deuxième personne ; la syntaxe traditionnelle est bouleversée. L'apostrophe construit donc une nouvelle personne. Selon Détrie et Verine (2003 : 218),

[I]a communication littéraire obéit à l'enchâssement de deux interactions : d'une part, l'interaction enchâssante, représentante, du scripteur avec le lecteur dans le contexte du marché littéraire ; d'autre part, l'interaction représentée, enchâssée, entre les voix mises en spectacle par le texte.

Utiliser un terme d'adresse ne signifie pas toujours qu'on interpelle la personne à laquelle ce terme se réfère. L'apostrophe est le terme d'adresse initial, mais l'acte qui la sous-tend n'est pas toujours un acte interpellatif. Selon Frye et son œuvre *Anatomy of criticism*, le lyrisme est un trait caractéristique de l'âge ironique ; comme le protagoniste ironique est resté en marge de la société, le poète lyrique lance des apostrophes sans tenir compte du public auquel il s'adresse. Frye (1957: 281) soutient que⁸⁹ :

Much more frequently than any other genre does the lyric depend for its main effect on the fresh or surprising image, a fact which often gives rise to the illusion that such imagery is radically new or unconventional.

Or, puisque l'apostrophe constitue une sorte de langage hors de l'ordinaire et un acte de langage pas ordinaire, elle constitue l'incarnation de la tradition lyrique et de l'esprit de poésie, comme c'est le cas de l'invocation à la muse. Mais en cela réside le point vulnérable de l'apostrophe. Ce n'est pas en disant *ô* qu'on devient poète. On doit

⁸⁹ « Encore plus fréquemment que tout autre genre, le lyrisme dépend, pour son effet le plus important, de l'image fraîche ou surprenante, ce qui donne souvent lieu à une illusion que cette image est radicalement nouvelle ou non conventionnelle » (Nous traduisons). La référence bibliographique et la page du livre concernent le livre original de Northrop Frye, publié en anglais en 1957.

aussi créer des images et des métaphores souvent sous-jacentes qui, par le biais de l'apostrophe, pourraient rendre le langage poétique plutôt performatif. L'apostrophe est pour le poète un moyen pour s'adresser au monde sous l'aspect du *moi* ou un outil pour interioriser les éléments du cosmos et établir ainsi un dialogue entre le *je* et l'univers. Le *tu* à qui s'adresse l'apostrophe se produit par le sujet, le poète, le sujet de l'énonciation intradiégétique. Selon Tabaki-Iona (2004 : 209-222) :

Il résulte que le sujet de l'énonciation dans l'apostrophe, pour le lecteur, se rapproche du sujet de l'énonciation extratextuel (le poète) identifié souvent au sujet intratextuel (le moi fictif), provoquant des questions sur l'ontologie du « je » du poète.

Pour expliquer encore plus en détail, nous nous appuyons sur un exemple. Dans le cas d'une perte irréversible en s'adressant aux éléments du monde par l'apostrophe, le poète lyrique trouve consolation pour son deuil. L'alternance de la consolation et du deuil par l'apostrophe, remplace l'histoire de la perte qui est irréversible. L'enjeu du poème devient ainsi la puissance ou l'efficacité de son propre pouvoir discursif - faire le deuil et la consolation.

Frye est souvent associé au mouvement de *New Criticism* qui dominait la critique poétique anglo-saxonne des années 20 jusqu'aux années 60 et qui posait au centre de l'étude littéraire le texte lui-même, en débarrassant la critique littéraire de la réponse du lecteur, de l'intention de l'auteur et de tout contexte culturel. En réalité, Frye visait un déplacement de la critique de tout débat lié à *New Criticism*, et une approche de la littérature du côté de l'expression du mythe. Contrairement à cette approche fondée sur les idées de Frye se trouve l'approche de l'*École de Constance*, dont Jauss et Iser sont les principaux tenants⁹⁰. Les deux soutenaient qu'il y a une propension du lecteur à s'identifier aux personnages et aux situations véhiculées par le texte. En ce sens, ils parlent d'effets communicatifs. Il s'établit un lien purement dialogique entre le texte et le lecteur ; les deux collaborent en vue de fonder l'expérience esthétique sur la base d'une *inter-subjectivité*. L'écart esthétique permet de mesurer l'historicité d'un texte. Cet écart

⁹⁰ Les idées qui suivent constituent le résultat d'une étude générale par l'auteur de ce mémoire, des œuvres de Jauss et Iser, ainsi que des éléments sur l'École de Constance, qui constitua une réponse aux mouvements de critique littéraire jusqu'à ce moment, au milieu des années 70. Cf. JAUSS H.R., 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 305 p. et ISER W., 1985, *L'acte de la lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 405 p. [trad. *Der Akt des Lesens* par E. Sznycer].

est déterminé par *l'horizon d'attente*⁹¹ qui constitue un système de référence objectivement formulable à l'acte de lecture. Ce système résulte de trois facteurs : Premièrement, il s'agit de l'expérience préalable que le lecteur a du genre dont le texte littéraire relève. Deuxièmement, c'est l'expérience préalable que le lecteur a de la forme et de la thématique d'œuvres antérieures ; par exemple, pour le lecteur de notre temps qui choisit un poème lyrique, tel *Les Contemplations*, la thématique du *moi lyrique* de la poésie romantique est connue. Troisièmement, c'est l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.

Le *moi* fictif du poète lyrique pourrait s'étendre jusqu'au point de tenir compte du lecteur, c'est-à-dire du public auquel il s'adresse, afin de formuler son invocation, voire son apostrophe. Dans la plupart des cas, le lecteur connaît en quelque sorte des éléments de la vie du poète ou même il est doté de lectures semblables préalables. Il reconnaît donc dans le texte des éléments vécus par lui-même aussi. Il les intègre ainsi dans la pragmatique de sa propre lecture. C'est pour cette raison que, quand Tabaklona se réfère au lecteur, elle n'oublie pas de mentionner que (2004 : 209-222) :

[m]ême si le lecteur connaît la partie autobiographique du locuteur, souvent utile à l'orientation de la lecture, il ne fait qu'identifier des lieux ou des faits réellement vécus dans cette situation d'énonciation fictive qui les insère dans la réalité du texte, dans la réalité de la culture.

Dans le poème des *Contemplations* « Ce que c'est que la mort », Hugo s'adresse à son lecteur :

Ne dites pas : mourir ; dites : naître. Croyez.
On voit ce que je vois et ce que vous voyez ;
On est l'homme mauvais que je suis, que vous êtes ;
On se rue aux plaisirs, aux tourbillons, aux fêtes ;
On tâche d'oublier le bas, la fin, l'écueil,
La sombre égalité du mal et du cercueil ;
[...]
Où suis-je ? Dans la mort. Viens ! Un vent inconnu
Vous jette au seuil des cieux. On tremble ; on se voit nu,
Impur, hideux, noué des mille nœuds funèbres
De ses torts, de ses maux honteux, de ses ténèbres ;
[...]
Et soudain on entend quelqu'un dans l'infini

⁹¹ En allemand : *Erwartungshorizont*. C'est un concept que Jauss reprend de Gadamer et Heidegger, et adapte pour la première fois à l'histoire de la littérature. Cf. JAUSS H.R., 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 305 p.

Qui chante, et par quelqu'un on sent qu'on est béni,
[...]

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 779)

Le poème commence avec une phrase puissante fondée sur trois impératifs. Le poète crée aussi un ordre à la forme affirmative pour évoquer des sentiments, des réflexions et des connotations. Le développement est progressif ; Hugo soutient l'égalité, pas seulement devant la vie, mais devant la mort et la vie éternelle aussi, car « On est l'homme mauvais que je suis, que vous êtes ». Avec l'antithèse entre « mourir » et « naître », le poète introduit un message théologique pour apaiser l'avènement de la mort : « Croyez ». À l'époque, beaucoup de poètes romantiques s'adressaient de la même façon à leurs lecteurs, ce qui exprime la transposition du sujet d'énonciation à la position du récepteur, la transfiguration du *moi* qui devient *tu* ou du *je suis toi*.

Pour récapituler, nous avons étudié la place du lecteur dans une apostrophe et en même temps le rôle d'une apostrophe s'adressant au lecteur. En réalité, toutes les apostrophes sont adressées au lecteur. Par ailleurs, l'expérience préalable du lecteur influe sur la compréhension et sur la réception de l'apostrophe qui établit une nouvelle relation avec lui. L'apostrophe crée un nouvel univers énonciatif et amène le lecteur à un *embarras* enrichissant ou une impasse selon le cas. Pour comprendre ce que l'apostrophe apporte au lecteur, il faut préalablement avoir tenu compte de sa fonction illocutoire, de sa façon de créer des actes pragmatiques et de sa fonction argumentative. La fonction argumentative concerne toute apostrophe qui s'adresse à un allocutaire pour le persuader vers une direction ou une autre. L'apostrophe est susceptible de créer des actes de parole uniques ou complétant les autres aspects pragmatiques du poème. Dans le cas des apostrophes romantiques, les actes de parole les plus courants sont l'ordre, la prière, l'invitation, l'interrogation, l'insistance. Par ailleurs, une apostrophe peut aussi fournir des informations au lecteur concernant l'énoncé apostrophé ; dans ce cas, l'apostrophe sert pour mettre en accent l'entité en apostrophe. En fait, l'apostrophe consiste en un monde de transition entre le poète-créateur et le lecteur. La quintessence énonciative poétique s'incarne par le biais de l'apostrophe qui s'avère un outil sublime du poète pour communiquer avec son alter-ego poétique, avec son texte et avec le lecteur.

9.3 L'universalité de l'adresse au lecteur et l'éthos de l'énonciateur

Pendant le romantisme, la mise en valeur de l'évolution de l'énonciation poétique engage une réflexion sur l'éthos de l'énonciateur-poète qui se présente souvent comme un complice du lecteur en l'invitant de façon illusoire et mystifiante à rejoindre le sujet lyrique du *moi* empirique. L'éthos peut se concentrer à la dimension collective et inclusive d'un individu singulier qui est le sujet lyrique. Le *je* lyrique devient un *nous* universel qui encourage l'altruisme du lecteur. C'est pour cette raison que Hugo réalise l'apostrophe : « Oh ! laissez-moi fouler les feuilles desséchées, / Et m'égarer au fond des bois ! » dans le poème « Fantômes » (Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 149). Le sujet lyrique est le même que le sujet de l'énonciation, c'est-à-dire le poète ; le poète demande à quelqu'un la permission de « fouler les feuilles ». Et plus loin dans le poème Hugo se demande « À quoi bon ? ». Dans les deux cas, les interrogations comprennent un allocutaire qui n'est pas présent dans l'instance intradiégétique énonciative. D'ailleurs, il n'y a pas d'autres apostrophes susceptibles de témoigner de l'identité de cet allocutaire ; en revanche, il y a de nombreuses phrases exclamatives qui nous amènent plus facilement vers cette conclusion. Nous trouvons la même apostrophe dans le poème « Rêverie » du même recueil (Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 166) : « Oh ! laissez-moi ! c'est l'heure où l'horizon qui fume [...] ». Le recueil clôt avec un poème qui commence par l'apostrophe « Amis, un dernier mot ! – et je ferme à jamais / Ce livre, à ma pensée étranger désormais » (Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 331). Hugo s'identifie à son lecteur ; il établit un lien de fraternité entre le sujet de l'énonciation et son lecteur.

Le poète romantique se lance dans une aventure commune avec le personnage à qui il s'adresse dans son poème ; il s'agit de son frère solidaire mis dans la même situation par le récit lyrique. Dans la poésie classique, il n'y avait pas cette adresse au lecteur et cette complicité ; d'habitude, c'était une adresse dans les textes de préface qui précédaient les poèmes, à titre informatif et explicatif. L'évolution de la poésie vers l'élan romantique qui ouvre la voie pour la modernité, crée une nouvelle relation entre le poète et le lecteur ; il s'agit d'une relation de fraternité qui s'émane de l'expression

absolue de tout ce qui est intime. Le sujet lyrique romantique pourrait donc être délimité comme un moment dans la production poétique qui se réfère à l'intimité même du poète qui s'identifie à l'intimité du lecteur. Cette conception ne se borne pas nécessairement dans une apostrophe adressée au lecteur. Elle pourrait se trouver aussi dans une apostrophe ironique adressée à un autre personnage. Dans ce cas, l'apostrophe consiste en une invocation à la complicité et camaraderie du lecteur. Par exemple, Hugo apostrophe différents personnages qui appartiennent au gouvernement dans le poème « Les grands Corps de l'État » :

Ô de Soulouque-deux burlesque cantonade !
Ô ducs de Trou-Bonbon, marquis de Cassonade,
Souteneurs du larron,
Vous dont la poésie, ou sublime ou mordante,
Ne sait que faire, gueux, trop grotesques pour Dante,
Trop sanglants pour Scarron,

Ô jongleurs, noirs par l'âme et par la servitude,
Vous vous imaginez un lendemain trop rude,
Vous êtes trop tremblants,
[...]
Toi, peuple, tu diras : -Ces hommes se ressemblent.
[...]
Allez, fuyez, vivez ! pourvu que, mauvais prêtre,
Mauvais juge, on vous voie en vos trous disparaître,
Rampant sur vos genoux,
Et qu'il ne reste rien, sous les cieux que Dieu dore,
Sous le splendide azur où se lève l'aurore,
Rien de pareil à vous !

Vivez, si vous pouvez ! l'opprobre est votre asile.
Vous aurez à jamais, toi, cardinal Basile,
Toi, sénateur Crispin,
De quoi boire et manger dans vos fuites lointaines,
Si le mépris se boit comme l'eau des fontaines,
Si la honte est du pain ! –

Peuple, alors nous prendrons au collet tous ces drôles,
Et tu les jetteras dehors par les épaules
A grands coups de bâton ;
Et dans le Luxembourg, blancs sous les branches d'arbre,
Vous nous approuverez de vos têtes de marbre,
Ô Lycurgue, ô Caton !

Citoyens ! le néant pour ces laquais se rouvre ;
Qu'importe, ô citoyens ! l'abjection les couvre
De son manteau de plomb.
[...]

(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 215-217)

L'éthos du sujet lyrique se présente sous une double focalisation, celle de l'aspect pragmatique et celle de l'aspect collectif. L'accent est mis sur la définition du lyrisme et plus précisément de la poésie lyrique. L'évolution de l'énonciation engage une réflexion sur l'éthos du poète qui se présente comme complice du lecteur, en l'invitant de façon illusoire et même mystifiante à rejoindre sa pensée et son opinion. Dans les poèmes du corpus, nous constatons que le *je* lyrique s'identifie à celui qui parle dans le texte, alors le personnage intradiégétique sujet, le *je* empirique est le poète lui-même, donc une personne extradiégétique réelle, et le *je* autobiographique consiste en la représentation littéraire du poète. La question du sujet lyrique est donc étroitement liée au questionnement sur la littérature même, la biographie du poète et la référentialité de l'œuvre poétique. Les trois aspects du sujet lyrique ne s'opposent pas l'un à l'autre ; au contraire, ils s'entremêlent et ils se complètent. Par conséquent, la problématique se transpose au rapport entre poète et lecteur.

Le lecteur est souvent posé en position d'allocutaire, apostrophé et adressé à la deuxième personne du singulier ou du pluriel. En fait, le poète essaie de convaincre son lecteur que ce qu'il lui décrit est une expérience réelle. Le vécu du poète se transforme en une expérience pour le lecteur. Cet aspect est évident dans les réflexions de Hugo dans la préface des *Contemplations* (1856):

Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi!

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 481-482)

Plus précisément, en ce qui concerne *Les Contemplations*, car c'est le recueil par excellence qui représente cette universalité de l'apostrophe au lecteur, Hugo proclame son égalité avec le lecteur devant la vie et la mort, le bien et le mal, le sublime et le décadent :

Où suis-je ? Dans la mort. Viens ! Un vent inconnu
Vous jette au seuil des cieux. On tremble ; on se voit nu,
Impur, hideux, noué des mille nœuds funèbres
De ses torts, de ses maux honteux, de ses ténèbres ;
[...]
Et soudain on entend quelqu'un dans l'infini

Qui chante, et par quelqu'un on sent qu'on est béni,
[...]

(Hugo, [Les Contemplations 1856] Œuvres poétiques II, 1967 : 779)

Les expériences communes d'une société entière, celle de la première moitié du XIXe, sont exprimées de façon à ce que le lecteur s'y identifie naturellement.

La poésie romantique incarne une sorte de nouvelle religion pour le XIXe siècle littéraire. Les lecteurs s'identifient aux poèmes qui sont adressés aux souverains, à la nature, aux sentiments, au peuple même. Le sujet lyrique devient ainsi un sujet collectif, exprimant toutes les références morales et culturelles de l'époque. Les deux sujets s'identifient volontairement afin d'exprimer à travers l'apostrophe l'implication du *moi* empirique. Le sujet lyrique se présente comme *dramatis personae* abstrait et ambiguë, et se veut complice du lecteur. Cet aspect individualiste de la poésie romantique, qui se trouve à l'encontre du classicisme, fait émerger le pouvoir de l'individu qui détermine le groupe. Il faut prendre aussi en compte cette interlocution d'origine et d'effet sociologiques afin d'expliquer la création poétique. C'est pour cette raison aussi que la poésie se publie dans des recueils collectifs, même si certains poètes choisissent de faire paraître leurs ouvrages petit à petit avec des petites publications dans des revues ou journaux ; ce sera un recueil qui abritera enfin un groupe de poèmes. Bref, l'apostrophe adressée au lecteur consiste en l'incarnation idéale de la liaison entre l'individuel et le collectif, entre l'intime et l'universel.

9.4 La quête d'un allocutaire utopique

C'est un lieu commun que d'avoir une image rêvée du poète comme un être à part entière qui se distingue du reste du monde car il est incapable de s'y adapter ou qu'il ne le veut pas et que le monde ne peut pas comprendre. Mais cela correspond plutôt à une conception banale. En réalité, le poète voit le monde avec ses propres yeux et avec l'envie de rénover la vision du monde du lecteur. C'est dans le langage poétique que réside le dispositif du poète afin de guider le lecteur vers une autre réflexion sur le monde et sur l'humanité. Le poète emprunte aussi ses sources d'inspiration à d'autres arts, à la peinture, à la musique. Pour le mouvement romantique

français, la littérature est à la mode et la poésie devient l'art par excellence qui exprime cette nouvelle tendance. Le poète se met au centre de l'intérêt et puisque les poèmes sont à la mode, il est bien évident qu'il tient compte de son lecteur pendant l'écriture.

Qu'est-ce qui rend le langage poétique apte à exprimer cette nouvelle vision du monde ? Le poète avec son propre langage, un langage poétique élaboré et sublime, met en valeur des vérités des conceptions renouvelées sur la société et l'homme ; il est sensible à la beauté et aux valeurs humaines. C'est le devoir et en même temps le talent du poète d'élever même le langage ordinaire et les images de tous les jours à un niveau sublime avec son propre style et écriture ; c'est avec les poèmes romantiques que l'on voit une telle approche pour la première fois. De même que pour l'apostrophe ; les romantiques prennent comme modèle les anciens, grecs et latins, et ils adaptent les différentes idées et concepts aux demandes de leur époque et de leur public. Les romantiques emploient les apostrophes de la même façon que les poètes anciens, mais leur originalité réside dans le fait que l'objet apostrophé peut prendre des dimensions jusqu'alors inouïes ; on apostrophe les éléments de la nature, les concepts abstraits, des objets inanimés, les plantes, des personnages fictifs ou réels, d'où la grande variété de la thématique de l'apostrophe même dans un même recueil.

Dans l'Antiquité grecque, les poèmes lyriques étaient des poèmes susceptibles d'être chantés devant un public. Pour le romantisme le lecteur renvoie à ces formes originelles de présentation. Les anglais emploient le mot *audience* pour le public car ce terme renvoie directement à l'origine lyrique et musicale. Pour Frye (1969 : 303), le type de relation que l'ouvrage établit avec son public est décisif même pour faire la typologie du genre auquel appartient cette œuvre :

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

Le lecteur romantique est l'extension de l'ancien auditeur. Il est premièrement et avant tout autre, le témoin d'une parole adressée à un allocutaire. L'allusion même au chœur de la tragédie antique renvoie au rôle décisif et primordial du lecteur dans la production

littéraire ainsi que dans la situation d'énonciation lyrique. La poésie romantique répond à l'horizon d'attente⁹² du public. Cette vision du lecteur s'étend à l'aspect collectif ; le lecteur est susceptible d'agir comme complice, comme altérité et comme contributeur au bien général après être influencé par le poète vers le progrès.

Dans le vingt-troisième poème des *Feuilles d'Automne* qui n'a pas de titre, Hugo s'adresse à quelqu'un « qui que vous soyez ». L'allocutaire prend une dimension intangible et le poème commence avec une adresse directe :

Oh ! qui que vous soyez, jeune ou vieux, riche ou sage,
Si jamais vous n'avez épié le passage,
[...]

Si vous ne connaissez que pour l'entendre dire
[...]

Si vous n'avez jamais senti la frénésie
De voir la main qu'on veut par d'autres mains choisie,
De voir le cœur aimé battre sur d'autres cœurs ;
Si vous n'avez jamais vu d'un œil de colère
[...]

Si jamais vous n'avez descendu les collines,
Le cœur tout débordant d'émotions divines ;
Si jamais vous n'avez le soir, sous les tilleuls,
[...]

Si jamais une main n'a fait trembler la vôtre ;
Si jamais ce seul mot qu'on dit l'un après l'autre,
JE T'AIME ! n'a rempli votre âme tout un jour ;
Si jamais vous n'avez pris en pitié les trônes
[...]

Si jamais vous n'avez, à l'heure où tout sommeille,
[...]

Si jamais vous n'avez senti que d'une femme
Le regard dans votre âme allumait une autre âme,
Que vous étiez charmé, qu'un ciel s'était ouvert,
Et que pour cette enfant, qui de vos pleurs se joue,
Il vous serait bien doux d'expirer sur la rue ; ...
Vous n'avez point aimé, vous n'avez point souffert !

⁹² Pour plus de détails sur la théorie de l'horizon d'attente, cf. JAUSS H.R., 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 305 p. et ISER W., 1985, *L'acte de la lecture : théorie de l'effet esthétique* Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 405 p. [trad. *Der Akt des Lesens* par E. Sznycer].

(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 260-262)

Le poème est d'une musicalité étonnante et d'un rythme frappant qui exprime les expériences antérieures vécues des amoureux, les inquiétudes, les doutes et la passion de l'amour. Les multiples phrases hypothétiques dont la principale se situe au dernier vers du poème commencent avec « Si jamais » et créent une atmosphère d'anticipation dans laquelle le lecteur s'implique involontairement. Chaque proposition conditionnelle est une apostrophe à « qui que vous soyez ». Ce personnage oscille entre une entité intradiégétique et une personne extradiégétique qui est le lecteur. Le poète scripteur qui est celui qui assume le rôle du sujet de l'énonciation s'identifie à son destinataire ou au moins il a à l'esprit quelqu'un qui va lire ses vers au moment où il les écrit. En effet, tout le poème est une apostrophe adressée au lecteur. Certes, le poète avait en tête son lecteur quand il écrivait le poème, d'où le vers final qui inclut la conclusion « Vous n'avez point aimé, vous n'avez point souffert ! ». C'est dans cet instant où le rythme répétitif rompe avec la seule constatation que les hommes qui n'ont pas vécu les expériences des amoureux sont des hommes insensibles, sans passion et sans émotions.

Dans le poème « Soleils couchants », l'apostrophe adressée au lecteur se présente sporadiquement mais à des moments cruciaux de l'écriture. Le titre est évocatif du crépuscule qui symbolise la vieillesse et la mort :

[...]
Oh! regardez le ciel ! cent nuages mouvants,
[...]
Oh ! contemplez le ciel ! et dès qu'a fui le jour,
[...]
Regardez à travers ses voiles ;
[...]
Plus loin ! allons plus loin ! –Aux feux du couchant sombre,
[...]
Laissez-moi fuir ! laissez-moi fuir !
Loin des régions inconnues
C'est assez rêver et languir !
Laissez-moi fuir vers d'autres mondes.
[...]
Allons ! des ailes ou des voiles !
Allons ! un vaisseau tout armé !
[...]
Mais moi, sous chaque jour courbant plus bas ma tête,
Je passe, et, refroidi sous ce soleil joyeux,
Je m'en irai bientôt, au milieu de la fête,

Sans que rien manque au monde, immense et radieux !
(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 298-302)

Le poète n'apparaît qu'à la dernière strophe introduite par la conjonction de coordination « mais » qui marque à la fois une rupture avec le reste du poème et une opposition entre le poète et la nature, entre le lecteur et la nature, entre l'homme et la nature. Le temps passe, l'homme vieillit et aboutit à la mort. Le vers « Je m'en irai bientôt » est évocatif du destin humain. L'image du poète solitaire au milieu de la nature est récurrente chez les romantiques, de même que la mélancolie qui accompagne la contemplation et la méditation du poète face à la nature. Mais à qui s'adressent les apostrophes des impératifs « regardez », « contemplez », « laissez-moi », « allons » ? Certainement, il s'agit d'un poème romantique lyrique centré sur la thématique de la nature belle et radieuse, de la fuite du temps ressenti tristement par le poète, de la condition humaine et de l'oubli. Ces impératifs rompent la description d'un rythme parcellé mais constant. Le sujet de l'énonciation s'identifie au poète qui est celui qui invite le lecteur à la contemplation et lui fait partager sa propre expérience empirique de façon qui ressemble au motif du crescendo. Il commence avec les impératifs à la deuxième personne du pluriel pour continuer avec l'emploi de la première personne du pluriel, afin de donner la dimension collective, pour aboutir finalement au *moi* lyrique, à jamais plus universel et omniprésent. Ce n'est pas un *moi* centré sur l'individu, ni sur le sujet lyrique, ni sur le poète, mais plutôt une expression de l'individualité de la condition humaine. Le *je* disparaît de la scène du monde « Sans que rien manque », où le « rien », un peu péjoratif, désigne en réalité le poète et par conséquent son alter-ego, son miroir fraternel, le lecteur. Rien ne manque au monde après la mort et la nature continuera à être radieuse. Enfin, le poème rappelle aussi celui de Baudelaire intitulé « Le Voyage » :

L'Humanité bavarde, ivre de son génie,
Et folle, maintenant comme elle était jadis,
Criant à Dieu, dans sa furibonde agonie :
« Ô mon semblable, ô mon maître, je te maudis ! »
[...]

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !

(Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 1972 [19861] :181-182)

Baudelaire s'adresse au début aux hommes et par la suite à la mort. Les deux apostrophes établissent un dialogue universel entre le poète-narrateur créateur et l'humanité. La thématique de la fuite du temps et de l'aboutissement à la mort ainsi que l'antithèse entre la mort et la nature radieuse y sont présents. Le temps passe et l'homme vieillit, mais la nature qui nourrit l'homme reste intacte. En fait, l'anthologie poétique grecque ancienne qui présentait Charon⁹³ accompagnant les morts au lac Acherusia⁹⁴ est à l'origine de cette mythologie qui lie l'élément de l'eau à l'outre-monde.

Dans la poésie romantique, il y a aussi l'image du poète voyant. Le poète romantique devine une image exceptionnelle du monde qui se cache derrière les sensations ordinaires. Il déchiffre ce qui échappe à la pensée du lecteur afin de lui offrir une nouvelle connaissance plus approfondie. Le lecteur peut commencer alors à voir les choses différemment et à adopter des nouvelles approches par rapport à la lecture du poème et par rapport au décodage du monde entier. De cette façon, une nouvelle dialectique s'établit ; elle s'avère plus souple, plus adaptable et plus allégorique. Dans le poème « Le Saule » de Musset, la nuit et le matin deviennent des personnages qui ont des qualités humaines ; Musset s'adresse à la nuit pour faire un éloge de ses voluptés :

Ah ! brûlante, brûlante, ô nature ! est la flamme
Que d'un être adoré la main laisse à la main,
Et la lèvre à la lèvre, et l'âme au fond de l'âme !
Devant tes voluptés, ô Nuit ! c'est le Matin
Qui devrait disparaître et replier ses ailes !
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 148-149)

Les épithètes utilisées pour accorder les différentes qualités de la nuit, du matin et de la nature sont d'une allure allégorique. À travers l'apostrophe, Musset fait un hymne à l'amour ; le matin doit « disparaître » pour prolonger les voluptés de la nuit qui représentent l'amour. Pourtant, le poète y crée une image forte et riche en métaphores ;

⁹³ Selon la mythologie grecque, Charon était le guide de la barque qui faisait le passage des morts du monde réel à l'outre-monde (Almalis, 2012 : 276).

⁹⁴ Acherusia est le nom d'un lac situé en Grèce de l'ouest, désormais un lac vide. Il a pris son nom par le fleuve Achéron qui se jetait dans le lac. De nos jours, seul le fleuve reste et se jette dans la mer Ionienne. Dans la mythologie grecque, Achéron faisait partie du fleuve souterrain du Styx sur lequel Charon emmenait en barque les morts des défunts aux enfers (Almalis, 2012 : 882).

il apostrophe la nuit de façon à partager son savoir profond sur le cosmos avec son lecteur ; il s'agit du bonheur de l'amour. L'apostrophe « ô Nuit ! » exprime l'enchantement devant l'amour de même que l'apostrophe « ô nature ! ». Le poète romantique s'adresse à lui-même pour créer un allocutaire imaginé ; dans cet extrait, les allocutaires sont la nature et la nuit. Dans d'autres poèmes, c'est un ami, la muse, des objets de la nature, Dieu ou une divinité quelconque.

Dans les poèmes de Musset, les apostrophes adressées au lecteur abondent, comme celle dans le poème « Mardoche » :

Lecteur, qui ne savez que penser de ceci,
Et qui vous préparez à froncer le sourcil,
Si vous n'avez déjà deviné que Mardoche
Emportait de Meudon un billet dans sa poche,
Vous serez, en rentrant, étonné de le voir
[...]
L'auteur du présent livre, en cet endroit, supplie
Sa lectrice, si peu qu'elle ait la main jolie
(Comme il n'en doute pas), d'y jeter un moment
Les yeux, et de penser à son dernier amant.
[...]
Lecteur, remarquez bien cependant que Rosine
Était blonde, l'œil noir, avait la jambe fine
[...]
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 94-97)

Dans ce long poème, Musset alterne les personnages de façon pléthorique. Il emploie les apostrophes de manière abondante et sans nécessairement viser à un appel ou plutôt à une adresse. Les apostrophes concernent les différents objets de nature, les muses anciennes, la déesse Vénus, le destin. Mais pourquoi l'apostrophe au lecteur apparaît-elle de temps en temps parmi les vers ? Et pourquoi il y a une apostrophe adressée à la lectrice ? Sur quoi Musset insiste-t-il ? « Mardoche » est un poème miroir de Musset. Le personnage de Mardoche est l'alter-ego du poète ; ses vêtements et son allure sont ceux de la figure du poète, celle du dandy des années 1830. Musset y fait son autoportrait en poète de fantaisie en évoquant l'aspect du travestissement ; il aborde le sujet du poète masqué qui brise la continuité des vers par des moments d'imagination abondante. Or, l'apostrophe fréquente adressée au lecteur exprime le refus de suivre une ligne droite dans le poème et l'envie de développer une fantaisie banale. Musset insiste pour transmettre au le lecteur cette fantaisie élitiste avec des images qui vont de la volupté jusqu'à la caricature. C'est pour cette raison qu'il

« supplie / Sa lectrice, si peu qu'elle ait la main jolie / (Comme il n'en doute pas), d'y jeter un moment / Les yeux, et de penser à son dernier amant ». Le dialogue direct que Musset établit avec son lecteur semble lui aussi avoir une allure de caricature, puisque c'est comme s'il invitait le lecteur à mettre son oreille derrière une porte fermée qui cache la vérité artistique. Musset refuse de se prendre au sérieux et il rend la poésie en un jeu, pas seulement un jeu de mots, mais un jeu de rôles, *leitmotiv* cher aux écritures fantaisistes.

Dans « Namouna » aussi Musset s'adresse de nouveau à son lecteur :

Lecteur, nous allons voir si tu comprends ceci.
Anchise est mon poème ; et ma femme Créuse
Qui va toujours traînant en chemin, c'est ma muse.
Elle s'en va là-bas quand je la crois ici.
Une pierre l'arrête, un papillon l'amuse.
Quand arriverons-nous, si nous marchons ainsi ?
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 178)

Dans « Une bonne Fortune » aussi :

Apprenez donc, lecteur, que je viens d'Allemagne.
Vous savez, en été, comme on s'ennuie ici ;
En outre, pour mon compte, ayant quelque souci,
Je m'en fus prendre à Bade un semblant de campagne.
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 228)

La fantaisie mussétienne ne trouve pas d'équilibre. Musset ne s'intéresse pas à donner l'impression d'un sérieux, ni dans sa vie, ni dans son œuvre ; il l'est plus que tout autre. Les apostrophes abondantes vers le lecteur soutiennent bel et bien l'opinion de Gautier que Musset a pu arriver à l'idéal du théâtre-poème sur le modèle de la poésie shakespearienne. La variété des sentiments des personnages ainsi que le style enchanteur de l'écriture se juxtaposent sous le voile de la fantaisie.

Pour revenir aux rôles assumés par le lecteur dans l'énonciation apostrophique, il faut insister sur le fait que, surtout dans le cas des *apostrophes performatives* le lecteur est susceptible d'assumer le rôle tantôt du locuteur, tantôt de l'allocutaire, tantôt des deux. Cette polysémie du lecteur accorde aussi un aspect polyvalent pour l'apostrophe elle-même. Elle ne fait qu'appeler plus sûrement l'implication bienveillante du lecteur en soulignant sa non-naïveté. Le lecteur, portant une balise de lectures préalables, a envie de s'impliquer volontairement dans l'histoire intradiégétique. La poésie lyrique procure à la fois un « lire » et un « écouter » du soi-même à travers le

regard et la voix émotionnelle d'une altérité, définie ou pas. Cette altérité est souvent le lecteur qui assume le rôle d'intermédiaire entre l'écriture et la lecture.

En outre, il y a aussi la pluralisation de l'adresse, comme le cas du chœur dans la poésie lyrique antique. Un exemple du romantisme français qui illustre parfaitement cet aspect est celui du poème « Élégie antique » de Lamartine :

Fatal rocher, profond abîme !
Je vous aborde sans effroi !
Vous allez à Vénus dérober sa victime :
J'ai méconnu l'amour, l'amour punit mon crime.
Ô Neptune ! tes flots seront plus doux pour moi.
[...]
Mais de l'abîme, ô dieu ! quel que soit le secours,
Garde-toi, garde-toi de préserver mes jours !
[...]
Reçois, ô roi des mers, mes joyeux sacrifices !
[...]
Chantez, chantez un hymne, ô vierges de Lesbos !
[...]
Pleurez ! pleurez ma honte, ô filles de Lesbos !
[...]
« Ce sommeil, ô Phaon ! qui n'est plus fait pour moi,
« Seule me laissera veillant autour de toi !
« Et si quelque souci vient rouvrir ta paupière,
« Assise à tes côtés durant la nuit entière,
« Mon luth sur mes genoux soupirant mon amour,
« Je charmerai ta peine en attendant le jour !
[...]
Pleurez ! pleurez ma honte, ô filles de Lesbos !
[...]
Oh ! qu'entends-je ?... écoutez... du côté de Lesbos
Une clameur lointaine a frappé les échos !
J'ai reconnu l'accent de cette voix si chère,
J'ai vu sur le chemin s'élever la poussière !
Ô vierges ! regardez ! ne le voyez-vous pas
Descendre la colline et me tendre le bras ?...
[...]
Vous revîntes sans elle, ô vierges de Lesbos !
(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 128-134)

Sapho fait un dialogue en même temps avec les dieux, Neptune au début, Vénus par la suite, et entre temps, elle s'adresse de façon rythmique et répétitive aux vierges de Lesbos en les invitant avec des impératifs à pleurer et à chanter. Les vierges de Lesbos même absentes et jamais parlantes dans le poème représentent une entité intradiégétique avec l'apostrophe et l'emploi des impératifs. Cette entité ressemble beaucoup à celle du chœur dans la poésie lyrique antique avec la seule différence que

le chœur antique était présent sur scène et répondait ; il s'agissait d'un réel dialogue incarné sur scène. La façon univoque du poète de s'adresser à une instance thématifiée dans le texte est une manière de s'adresser au lecteur même et de l'inviter à faire partie d'une énonciation modifiable. Le sujet lyrique obtient une existence par son lien étroit avec l'altérité des vierges de Lesbos qui symbolisent la communauté humaine. Le *je* explicite devient donc un *nous* implicite, collectif et omniprésent qui crée à son tour une lignée exprimant toute l'humanité. Nous osons parler d'un phénomène de *réciprocité* du lecteur lyrique qui incarne le schéma d'un lecteur imaginaire potentiel.

Cependant, dans plusieurs poèmes le locuteur s'adresse à lui-même en se disant *tu*. Le phénomène rapproche le cas où le poète s'adresse à son âme comme s'il parle à un *tu* interlocuteur imaginaire. Un exemple flagrant de cet aspect est repéré dans le poème « L'Esprit de Dieu » de Lamartine : « Ô mon âme, de quels rivages / Viendra ce souffle inattendu ? » et dans le poème « Gethsémani ou la mort de Julia » :

Je vais sans savoir où, j'attends sans savoir quoi ;
Mes bras s'ouvrent à rien et se ferment à vide.
Tous mes jours et mes nuits sont de même couleur,
La prière en mon sein avec l'espoir est morte,
Mais c'est Dieu qui t'écrase ; ô mon âme ! sois forte,
Baise sa main sous la douleur !

(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 361)

Plusieurs souvenirs personnels de Lamartine se cachent dans ces apostrophes. Cette technique du poète qui s'adresse à lui-même à travers un *tu* est une technique susceptible d'extérioriser l'intime pas par le biais de la voix du poète lyrique mais plutôt par le biais d'un autre lui-même qui se tient à distance. Lamartine commence la strophe avec un *je* frappant, accompagné du présent de l'indicatif et il finit la strophe avec une apostrophe adressée à un *tu* qui est son âme. Cet écart énonciatif met l'accent sur la juxtaposition du discours lyrique et du souvenir biographique. En réalité, le *je* et le *tu* se rejoignent afin de mettre en valeur l'omniprésence et la toute-puissance du *je*. La première personne du singulier est utilisée afin de révéler une entité abstraite et fictive du poète, tandis que l'emploi implicite de la deuxième personne du singulier à travers l'apostrophe se réfère plutôt à l'aspect biographique de ce poète. Nous pourrions parler d'un type d'archétype de poète, un *archi-poète* qui s'identifie soit à un *intra-énonciateur*, soit à un *extra-énonciateur* qui assume les deux rôles, celui du *je* et celui du *tu*. C'est ce

dont parlait Kerbrat-Orecchioni (1980 : 63-66) quand elle se référait à la figure de l'énallage qui consiste à utiliser des pronoms personnels avec une valeur déviante, par exemple dire *tu* ou *il* pour entendre *je*. Le lecteur qui est allocutaire devient l'expression la plus claire d'une structure énonciative modifiante susceptible d'assumer plusieurs rôles et choisir de s'identifier à son gré selon les circonstances de l'histoire à chaque fois.

Dans le poème intitulé « Sonnet au lecteur » qui clôt le recueil des *Poésies nouvelles*, Musset s'adresse directement au lecteur :

Jusqu'à présent, lecteur, suivant l'antique usage,
Je te disais bonjour à la première page.
Mon livre, cette fois, se ferme moins gaiement ;
En vérité, ce siècle est un mauvais moment.
Tout s'en va, les plaisirs et les mœurs d'un autre âge,
Les rois, les dieux vaincus, le hasard triomphant,
Rosafinde et Suzon qui me trouvent trop sage,
Lamartine vieilli qui me traite en enfant.
La politique, hélas ! voilà notre misère.
Mes meilleurs ennemis me conseillent d'en faire.
Être rouge ce soir, blanc demain, ma foi, non.
Je veux, quand on m'a lu, qu'on puisse me relire.
Si deux noms, par hasard, s'embrouillent sur ma lyre,
Ce ne sera jamais que Ninette ou Ninon.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 456)

Même si le poème constitue un texte profondément politique, nous allons insister sur le fait que Musset s'adresse directement au lecteur. Même l'aspect intradiégétique du poète s'efface et s'identifie volontairement à celui de la personne empirique. Musset avoue suivre les traditions mais il souligne en même temps le fait qu'il choisit de finir son recueil avec une apostrophe adressée à son cher public. Son originalité réside dans le fait qu'il clôt le recueil avec une adresse au lecteur. En même temps il met les fondements pour un testament personnel et son apport à l'art poétique. Il exprime de façon fervente son souhait de devenir un poète diachronique « qu'on puisse [le] relire » tout en résumant le mal du siècle qu'il présente comme « un mauvais moment ».

Un autre cas est celui des poèmes romantiques où le *je* lyrique ne s'adresse à personne ou du moins donne l'impression de ne s'adresser à personne. Nous convoquons un extrait du poème « Les Amants de Montmorency » du recueil *Poèmes antiques et modernes* de Vigny :

Heureux l'homme surtout, s'il a rendu son âme,

Sans avoir entendu ces angoisses de femme,
Ces longs pleurs, ces sanglots, ces cris perçants et doux
Qu'on apaise en ses bras ou sur ses deux genoux,
Pour un chagrin ; mais qui, si la mort les arrache,
Font que l'on tord ses bras, qu'on blasphème qu'on cache
Dans ses mains sont front pâle et son cœur plein de fiel,
Et qu'on se prend du sang pour le jeter au ciel. –
Mais qui saura leur fin ? –

Sur les pauvres murailles
D'une auberge où depuis on fit leurs funérailles,
Auberge où pour une heure ils vinrent se poser
Ployant l'aile et l'abri pour toujours reposer,
Sur un vieux papier jaune, ordinaire tenture,
Nous avons lu des vers d'une double écriture,
Des vers de fou, sans rime et sans mesure.

(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 137)

L'extrait commence avec l'emploi d'un *il* descriptif afin que Vigny donne la définition de l'homme heureux. Ensuite, la question « Mais qui saura leur fin ? » fait intervenir un *tu* implicite qui crée un allocataire indéfini. De cette façon, Vigny cligne l'œil au lecteur. En réalité, l'aspect de cette altérité prend une allure virtuelle qui donne au lecteur la possibilité de modifier le sens du vers à son gré et de choisir ainsi l'identité du destinataire de la question, de l'allocataire de l'apostrophe. Cette problématique fonde le dipôle qui distingue *objectivité du discours romantique* et *subjectivité de la lecture romantique* et qui amène à la conclusion que la parole poétique donne d'innombrables possibilités de modifications énonciatives et sémantiques. Le lecteur est toujours l'allocataire par excellence, toujours s'identifiant au sujet lyrique. En ce qui concerne la place du destinataire lyrique, selon Stierle (1977 : 422-441) ce dernier n'a pas d'entité identifiable définitive mais il s'approprie plutôt une conscience universelle. En même temps, il doit nécessairement être d'accord avec la déclaration textuelle, puisque ce genre d'adresse, telle l'apostrophe romantique, établit une situation de la non-réponse ou du même avis sans laisser place aux objections ou aux contre dialogues, le destinataire étant le lecteur-allocataire virtuel.

En jouant avec les mots, les rimes, les sonorités, la métrique, la structure, les images, la mise en page et même la disposition typographique, le poète crée son monde pour révéler les vérités universelles, le mauvais et le beau, le mal et le bien, le vieux et le nouveau. Cette approche transpose le poète même au centre de la création et lui accorde des attributs d'un créateur tout puissant ; par ailleurs, dans son univers, il

l'est. En effet, il devient le dieu d'un nouveau cosmos inexploré dont la structure ressemble à celle d'un cristal qui reflète à chaque côté une lueur différente et qui se mute chaque fois qu'elle heurte sur un autre côté ; il enchante avec la beauté de la parole. Chaque fois le lecteur est guidé vers des mondes différents. L'apostrophe lyrique contient a priori une contradiction essentielle à la procédure même de l'adresse, puisqu'elle manque son but : l'allocutaire, l'objet, l'entité, le lecteur ou le personnage apostrophé sont susceptibles de donner une réponse mais ils ne répondent jamais. L'altérité se transforme en une projection allégorique du sujet énonciatif qui ne se présente plus comme un alter-ego mais comme une extension du *je* qui renvoie à la conception de la non-personne de Benveniste ; il s'agit d'un concept utopique. Le processus interne d'une apostrophe incarne la quête d'un allocutaire. La présence fréquente des apostrophes dans la poésie romantique exprime cette quête même angoissante qui finit par obtenir une allure fragile. La focalisation de l'expression et de l'inspiration poétiques sur le *moi* lyrique conclut aussi cette relation de fraternité et de complicité avec le lecteur. Le public romantique même s'épanouit et commence à développer des besoins différents de ceux du siècle précédent. Devant le trouble incertain qui régit le XIXe siècle, l'individu cherche à faire partie d'une conscience collective. Le poète romantique inaugure une réflexion humaine commune qui implique les mêmes rêves, les mêmes aspirations, les mêmes peurs et les mêmes espoirs. Le poète romantique veut être le guide du peuple, mais en même temps il ne nie pas son côté défectueux, il se présente tout nu dans ses vers et il s'identifie à son lecteur, celui qui est l'« hypocrite », le « semblable » et le « frère » de Baudelaire dans son poème « Au lecteur » (Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 1972 [1861] : 34). L'apostrophe lyrique est l'expression la plus claire et la plus frappante de ce tryptique. Le lecteur est identique au poète ; il partage les mêmes principes de fraternité et il est aussi mystifiant que le poète.

TROISIÈME PARTIE

Vers une typologie sémantique des apostrophes

Dans cette partie de notre travail, nous proposons une tentative de classification des apostrophes selon la thématique privilégiée. Nous essayons d'organiser ce réseau d'univers apostrophiques afin de suivre la permanence de certains noyaux thématiques et la récurrence de certaines figures. Cette partie ne se borne pas à la simple classification thématique ; elle implique une approche sémantique et référentielle aussi. Nous excluons les apostrophes qui consistent en de simples appels ou interjections et qui ne servent qu'à établir un dialogue ou à prendre la parole. Ces interpellations sont souvent utilisées selon des conventions stéréotypiques et figées comme par exemple l'adresse à quelqu'un pour le saluer. Les simples apostrophes invocatrices adressées à Dieu du type *Oh ! mon Dieu !* ou *mon Dieu !* seront aussi exclues. Ces phrases elliptiques ne sont que de simples invocations du type *Oh !, Ah !, Oh là là !* ; elles s'emploient pour attirer l'attention ou pour engager une situation de communication ou pour exprimer toute une palette de sensations (stupeur, admiration, indignation, surprise, etc.). Citons un extrait du poème « Le Malheur » (Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 87) : « J'ai crié vers le Ciel du plus profond abîme. / Ô mon Dieu ! tirez-moi du milieu des méchants ! ». L'apostrophe sert à la simple interjection mais aussi à la littérarité grâce à l'impératif qui crée l'énonciation apostrophique. Dans le poème « À Villequier » Hugo s'adresse à Dieu (Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 658) : « Maintenant, ô mon Dieu ! que j'ai ce calme sombre / De pouvoir désormais / Voir de mes yeux la pierre où je sais que dans l'ombre / Elle dort pour jamais ». L'apostrophe ressemble à une confession à Dieu.

La thématique des entités en apostrophe dans la poésie romantique présente une telle variété de figures et de formes que sa classification semble assez ardue. L'organisation en entités thématiques n'est pas pourtant complètement arbitraire ; elle reflète les grands thèmes du romantisme sans négliger leurs aspects contradictoires. Une première problématique s'esquisse autour de l'articulation thématique de l'émetteur de l'apostrophe. Qui est celui qui adresse la parole ? Dans la poésie romantique, d'habitude, c'est le poète. Il s'agit parfois de la figure abstraite du narrateur qui constitue le *moi* lyrique. Le narrateur-locuteur se présente tantôt comme un concept abstraite, tantôt comme un porte-parole du poète romantique. Il ne s'agit donc pas d'une simple question d'allocation, mais plutôt d'une interlocution. Dans d'autres cas, le poète

emploie un autre locuteur pour adresser l'apostrophe, tel le cas du paria, un sujet assez fréquent chez les poètes romantiques. La structure de la classification se complique davantage lorsque le poète romantique établit un dialogue avec lui-même ; le dualisme de l'apostrophe se décline sous deux aspects, celui du dialogue interne et celui du dialogue externe avec un double du poète. Par conséquent, la problématique se transpose vers l'entité en apostrophe et son statut d'allocutaire ou d'interlocuteur, ce qui amène à une organisation dramaturgique du discours poétique.

Les entités en apostrophe abstraites constituent aussi un sujet ambigu. Le poète romantique adresse assez fréquemment son apostrophe à des concepts inanimés : l'amour, la mort, la liberté. La poésie même devient un allocutaire idéal pour l'expression de la passion romantique. Plusieurs poètes romantiques s'adressent à des paysages ou à des endroits, réels ou imaginaires. Hugo démontre une certaine préférence pour les lieux lointains et les pays orientaux. Pour d'autres poètes romantiques, l'allocutaire est un spectre, un tombeau, une ville, l'injustice, la vertu. L'apostrophe adressée à la nature ou aux éléments de la nature est un cas particulier ; son caractère d'allocutaire présente plusieurs aspects aussi. Les sentiments de la tristesse et de la mélancolie du poète romantique sont à l'origine de la genèse de cette apostrophe. En mettant la nature en position d'altérité conversationnelle, le poète romantique établit une triple focalisation : il présente une image et une métaphore ; il emploie une prosopopée ou une personnification ; il crée un symbolisme ou une allégorie. Par exemple, dans le poème « Attente », nous repérons l'apostrophe adressée aux oiseaux qui symbolisent la liberté :

Cigogne, aux vieilles tours fidèle,
Oh ! vole et monte à tire-d'aile
De l'église à la citadelle,
Du haut clocher au grand donjon.

Vieux aigle, monte de ton aire
À la montagne centenaire
Que blanchit l'hiver éternel.
Et toi qu'en ta couche inquiète
Jamais l'aube ne vit muette,
Monte, monte, vive alouette,
Vive alouette, monte au ciel !

Et maintenant, du haut de l'arbre,
Des flèches de la tour de marbre,

Du grand mont, du ciel enflammé,
À l'horizon, parmi la brume,
Voyez-vous flotter une plume
Et courir un cheval qui fume,
Et revenir mon bien-aimé ?
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 108)

En observant les champs lexicaux, il y a deux axes différents qui se déploient : celui de la peur et de la tristesse avec « inquiète », « muette », « donjon », « brume », « fume », « hiver éternel », et celui de l'espoir et de la liberté avec « vole », « monte », « plume », « clocher », « arbre », « flèches », « blanchit », « horizon ». Le vol de l'oiseau et l'incitation de l'apostrophe « vole et monte » symbolisent la montée au ciel, l'espoir et la liberté. Bien que tout le poème soit une apostrophe aux oiseaux, Hugo utilise trois sous-apostrophes : « Cigogne », « Vieux aigle », « Vive alouette ». Il y a aussi la reprise pronominale « Et toi qu'en ta couche inquiète ». Les trois oiseaux symbolisent trois concepts différents. La cigogne symbolise l'innocence et la beauté éternelle, l'aigle le pouvoir et la fierté et l'alouette la sagesse. Il s'adresse à ces trois oiseaux pour leur dire de voler haut dans le ciel, dans l'attente d'un avenir meilleur. Les trois oiseaux symbolisent tous ensemble des vertus qui aident l'homme à s'élever vers son idéal, mais il faut de la patience ; cela justifie le choix du titre du poème aussi. Les trois apostrophes ne sont pas accompagnées du vocatif ; la première apostrophe est l'appellation « Cigogne », la deuxième s'enrichit par l'épithète « vieux » et la troisième fait un jeu de mots et de syntaxe avec « Vive alouette ». Les trois apostrophes se présentent comme une pyramide, voire une échelle qui vise en haut, vers le ciel qui est le but. Ce triple aspect renforce le polymorphisme sémantique de l'allocution de l'apostrophe.

Tous les poètes romantiques présentent des apostrophes adressées à dieu ou à des entités métaphysiques, aux morts ou à des divinités des cultures exotiques ; il paraît que la thématique du divin et de la métaphysique imprègne les apostrophes romantiques aussi. Dieu, en tant qu'allocutaire des apostrophes romantiques, ne présente pas une seule dimension. Il s'agit vraiment d'un dialogue du poète romantique avec le divin qui peut avoir plusieurs aspects ; le poète s'adresse à des dieux obsolètes, à des divinités païennes, à des puissances métaphysiques d'outre-tombe. Dans cette partie nous analysons la sémiotique qui se cache derrière ce type d'adresse.

Enfin, nous classons les apostrophes adressées aux personnages intradiégétiques, ceux qui font partie de la diégèse du poème, aux personnages extradiégétiques, ceux qui ne font pas partie de la diégèse du poème, aux personnages historiques et aux personnes qui appartiennent au milieu familial, amical ou professionnel du poète. La figure de l’apostrophe elle-même ne possède pas le pouvoir de distinguer s’il s’agit d’une personne ou d’un personnage ; il faut souvent recourir aux ressources contextuelles ou intertextuelles pour découvrir de qui il s’agit. Le statut discursif des personnages apostrophés varie du simple allocataire à un interlocuteur complexe représentant un adversaire, un ami, une personne intime, une amante, un personnage du passé héroïque. La classification entre personnages intradiégétiques et personnages extradiégétiques fait appel à la typologie du narrateur proposé par Genette dans *Figures III* (1972 : 240-250). Puisque Genette s’est occupé plutôt de l’analyse du discours narratif, nous adaptons cette proposition au texte poétique romantique et nous proposons une terminologie plus souple pour l’énonciation discursive relevée par l’apostrophe. Notre terminologie inspirée de l’analyse sémiotique fait appel au schéma de dialogue que l’apostrophe établit nécessairement au sein de l’énonciation poétique. Les personnages *intra-référentiels* se distinguent en personnages *auto-référentiels*, quand le narrateur coïncide avec le poète et s’adresse à lui-même, en personnages *invoqués*, quand le narrateur s’adresse à un personnage qui n’apparaît que pendant le moment énonciatif de l’apostrophe, et en personnages *inter-référentiels* quand les personnages auxquels s’adresse l’apostrophe répondent. Un *personnage extradiégétique* est une figure à laquelle s’adresse l’apostrophe et correspond à une personne qui a existé en réalité dans le milieu amical ou familial du poète ou qui a fait partie du passé historique. En ce qui concerne les entités en apostrophe inanimées ou abstraites, nous proposons le terme *occurrence* ou *entité*. Quand le poète établit un dialogue avec elles, nous proposons le terme *occurrence inter-référentielle* ou *entité inter-référentielle*.

Dans cette partie de notre étude nous insérons aussi une série de tableaux bruts qui ont néanmoins l’avantage de systématiser nos relevés et de donner une image exhaustive des référents apostrophés, dont une sélection fera l’objet des développements qui vont suivre. Le but de cette présentation est d’annoncer une sorte

de cartographie notionnelle des apostrophes sous l'angle sémantico-thématique. On trouve ici donc un tableau par poète et par œuvre :

HUGO	CATÉGORIE SÉMANTIQUE	<i>Les Orientales</i>	<i>Les Feuilles d'automne</i>	<i>Les Châtiments</i>	<i>Les Contemplations</i>
	DIEU	—	Dieu (2) ⁹⁵ Seigneur (1)		Dieu (25)
	DIVINITÉ	—	—	Satan (1)	Vénus (1) Satan (1) Mages (1) Muses (1) ⁹⁶
	JÉSUS-CHRIST	—	—	—	—
	CONCEPT ABSTRAIT	Terreur (1)	Amour (6) Douceur (1) Temps de rêverie (1)	Révolution (1) Gloire (1) Loi (1) Misère (2) Miracle (1) Honte (1) Douleur (3) Deuil (1) Destin (25) Paradis (1) Justice (1)	Ténèbres (20) Innocence (1) Vertu (1) Terreur (3) Liberté (1) Misère (1) Art (1) Science (1) Douleur (2) Amour (2) Deuil (6) Destin (8)
	FEMME	Jeunes filles (4) <i>cf. apostrophe adressée à l'humanité</i>	Mère (1) Marie Nodier (1)	—	Femme (3) Fille (20) Sœur (2) Denise (1) Mme Louise (1) Claire Pradier (2) Juliette Drouet (5) Jules Janin (1) Mme D.G. de G. (1) <i>cf. apostrophe adressée au personnage réel/historique</i>
	HUMANITÉ	Peuple (1) Greco (1) Tribu islamique (1) Soldats (1) Jeune homme (1) Jeunes filles (1) <i>cf. apostrophe adressée à la femme</i> Jeune homme (1)	Enfants (8)	Nations ouvriers (3) Vivants (1) Martyr (1) Peuple (1) Soldats (1) Étranger (1)	Criminaux (3) Couples (7) Vivants (8) Enfants (4)
	LECTEUR	—	—	—	Lecteur (12)
	LIEU	—	—	Waterloo (1) Bretagne (1) Paris (1) France (1) Mont des martyrs (1) Toulon (1) Halie (1) Allemagne (1) Sicile (1)	Tonnerre (1) France (1) Gesthémani (1)

⁹⁵ Nous indiquons entre parenthèses le nombre d'occurrences relevées.

⁹⁶ Ce référent pourrait aussi s'entendre comme emblème de la poésie elle-même.

			Hongrie (1) Grèce (1)	
LOGOS/POÉSIE	Muse (1)	Tendres propos (1)	Muse (1)	—
MORTS	—	—	Morts (2) Morts du 4 décembre (1)	Morts (4)
NATURE	Ciel (1) Terre (1)	Primavera (1)	Vents (4) Mer (5) Ciel (5) Oiseaux (2) Nature (5)	Oiseaux (1) Champs (1) Bois (1) Prés (1) Soleil (1) Fontaines (1) Ruisseau (1) Arc-en-ciel (1) Cieux (2) Planètes (5) Roses (1) Vents (1) Terre (1) Pierres (1) Flots (1) Chiens (1) Chevaux (1) Nature (3) Printemps (1)
PERSONNAGE FICTIF ET/OU BIBLIQUE	Joseph (Ancien Testament) (1) Bounaberdi (1)	—	Chasseur noir (1) Lazare (1) Robert Macaire (1) Prêtre (4) Saints (1)	Prêtre (1) Saints (1) Ange (4)
PERSONNAGE RÉEL/HISTORIQUE	Amis (1) Derviche, vizir, roi (1) Calife (1) Sultan Nouredin (1) Napoléon (1) Canaris (1)	Amis (1) Roi (1)	Juvénal (1) Ducs de Trou-Bonbon (1) Marquis de Cassonade (1) Kléber (1) Napoléon III (2) Saint-Arnaud (1) Lycurgue (1) Caton (1) Prince (2) Tyrans (4) Napoléon (1) Grand corps de l'état (1) César (1)	Mme D.G. de G. (1) <i>cf. apostrophe adressée à la femme</i> Jules J. (1) Paul M (1) Marquis (1) Auguste Vacquerie (1) Volta (1) Franklin (1) Fulton (1)
AUTRE POÈTE ET/OU ARTISTE	—	M. Louis B. (2) Ami peintre (1) Ami poète (1) M. de Lamartine (1) Sainte-Beuve (1)	Dante (1)	André Chénier (1) Eschyle (1) Alexandre D. (1) Horace (1) Paul Meurice (1)
POÈTE LUI-MÊME	Poète (1)	Mon cœur (1)	—	—

LAMARTINE	CATÉGORIE SÉMANTIQUE	<i>Méditations poétiques</i>	<i>Recueils poétiques</i>	<i>Nouvelles Méditations poétiques</i>	<i>Harmonies poétiques et religieuses</i>
	DIEU	Dieu (12) Jéhova (1)	Jéhova (1) Très haut (1) Seigneur (6) Dieu (8) Prophète (1) Père (1)	Dieu (17)	Dieu (16)
	DIVINITÉ	Vesta (1)	—	Vénus (1) Neptune (1) Vénus (1) Phaon (1)	—
	JÉSUS-CHRIST	—	Christ (1)	Christ (4) Crucifix (3)	Christ (5)
	CONCEPT ABSTRAIT	Folie (1) Hasard (1) Amour (1) Loi (1) Tombeau (1) Mort (5) Temps (1) Patrie (1)	—	Travail (1) Famille (2) <i>cf.</i> <i>apostrophe adressé à l'humanité</i> Amour (5) Souvenirs (1) Liberté (1)	Souvenirs (1) Vie (1) Amour (1) Conscience (1) Travail (1) Mystère (1)
	FEMME	Elvire (1) Vierge du Pinde (1) Femme (1)	Femme (5) Mère (2) Duchesse de R*** (1) <i>cf. apostrophe adressée au personnage réel/historique</i> Mme V. Hugo (1) <i>cf. apostrophe adressée au personnage réel/historique</i>	Vierges de Lesbos (5) Graziella (1) Elvire (4) Amante (1) Julie Charles (3)	—
	HUMANITÉ	Mortels (3) Hommes (4)	Peuple (5) Vivants (3)	Peuple (2) Mortels (5) Hommes (2) Famille (2) <i>cf. apostrophe adressée au concept abstrait</i>	Chrétiens (2) Hommes (7) Peuple (4) Mortels (1) Famille (2)
	LECTEUR	Lecteur (1)	Lecteur (10)	—	Lecteur (1)
	LIEU	Naples (1) Colline de Baya (1)	Mont Blanc (1) Naples (1) Sion (1) Gaule (1) Germanie (1)	Rome (1)	Sinai (1) Sahara (1) Gaule (1) Germanie (1)
	LOGOS/POÉSIE	Lyre (2) Muse (1) Poésie (1)	—	Lyre (5) Esprit de feu (1) Poésie (4) Prière (1) Élégie (1)	—
MORTS	Morts (2)	—	—	—	
NATURE	Temps (1) Soleil (4) Lac (2) Nature (4) Terre (1) Cieux (1)	Nature (3) Vents (1) Désert (2) Terre (1) Oiseau (1) Fleur (1) Rose (1)	Nuit (1) Soir (1) Vallons/champs (1) Ciel (1) Nature (3) Mer (2) Terre (1) Désert (1) Vent (2) Soleil (1) Aurore (1) Arbres (1)	Nature (6) Neige (1) Mer (1) Terre (1) Fleuve (1) Désert (1) Vent (1) Comètes (1) Aurore (1) Soir (1)	

				Ciel (1)	
PERSONNAGE FICTIF ET/OU BIBLIQUE	—	—	—	—	—
PERSONNAGE RÉELE/HISTORIQUE	Aïeux (1) Prophètes (1) M. de Chatillon (1) Duc de Bordeau (1) M. de Bonald (1) Marquis de L.M.F. (1) Virieu (1) Amis (1)	Duchesse de R*** (1) <i>cf. apostrophe adressée à la femme</i> Gullemardet (1) Aimé Martin (1) Thoure (1) Léman (1) Coppet (1) Mme V. Hugo (1) <i>cf. apostrophe adressée à la femme</i>	Bonaparte (1)		Auguste Barthélémy (1)
AUTRE POÈTE ET ARTISTE	Byron (1) Francisco Manoel de Nascimento (1)	Valmore (1) J.J. Rousseau (1) Tacite (1)	Sapho (1) Phidias (1)		Phidias (1)
POÈTE LUI-MÊME	Ma foi (1) Mon âme (1)	Mon cœur (1) Mon âme (3)	Mon âme (1) Ma pensée (1) Mon génie (1)		Mon âme (5)

VIGNY	CATÉGORIE SÉMANTIQUE	<i>Les Destinées</i>	<i>Poésies</i>
	DIEU	Dieu (2) Seigneur (2)	Seigneur (3)
	DIVINITÉ	—	Dryade (1)
	JÉSUS-CHRIST	—	—
	CONCEPT ABSTRAIT	Raison (1) Justice (1) Sacrifice (1)	Amour (1) Pudeur (1) Cœur (1) Gloire (1) Horizon (1) Beauté (2)
	FEMME	Femmes Romaines (1) <i>cf. apostrophe adressée à l'humanité</i> Éva (4)	Vierges d'Israël (1) Fille (1) Symétha (1)
	HUMANITÉ	Peuple (1) Penseurs (1) Pêcheur (1) Jeune homme inconnu (1) Femmes Romaines (1) <i>cf. apostrophe adressée à la femme</i>	—
	LECTEUR	—	—
	LIEU	Grèce (1)	—
	LOGOS/POÉSIE	Lyre (1) Poésie (2)	
	MORTS	—	—
	NATURE	—	Arbre (1)
	PERSONNAGE FICTIF ET/OU BIBLIQUE	—	—
	PERSONNAGE RÉEL/ HISTORIQUE	—	—
	AUTRES POÈTES ET ARTISTES	—	—

	POÈTE LUI-MÊME	—	—
--	-----------------------	---	---

MUSSET	CATÉGORIE SÉMANTIQUE	Premières Poésies	Poésies nouvelles
	DIEU	Dieu (6)	Dieu (11)
	DIVINITÉ	Vénus (1) Muses (2)	Diane (1)
	JÉSUS-CHRIST	—	Christ (2)
	CONCEPT ABSTRAIT	Amour (2) Bonté (1) Médiocrité (1) Vieillesse (1) Aristocratie (1) <i>cf. apostrophe adressée à l'humanité</i> Destin (2)	Chaos (1) Pauvreté (1) Siècle (2) Liberté (1) Gaieté (1) Mort (1) Misère (1) Mémoire (1) Fortune (1) Musique (1) Temps (2) Solitude (1)
	FEMME	Femme (1) Marianne (1) Laure (1) Pépa (1) Julie (1) Mme M*** (1) Mme N. Ménessier (1) Mme La Marquise (3) Juana (2) Portia (2) Belle (1) Laforêt (1) Georgina Smolen (10) Namouna (3) Mère (1)	Femme (4) Julie (2) Caroline (1) Pauline Garcia (4) Malibran (6) Marquise (1) George Sand (3) Lydie (2) Lucie (1) Marie Nodier (2) La Marquise de La Grange (1) Mathilde Odier (1) Manon (2) Ève (1) Mme Jaubert (6)
	HUMANITÉ	Jeune homme (1) Vieillards (1) Aristocratie (1) <i>cf. apostrophe adressée au concept abstrait</i>	Étranges créatures (1) Nègres de Saint-Domingue (1) Moines (1) Bergers (1)
	LECTEUR	Lecteur (19) Lectrice (5)	Lecteur (11)
	LIEU	Jungfrau (1) Madrid (1) Venise (1) France (1) Grèce (1) Murs (1)	France (1) Ischia (1)
	LOGOS/POÉSIE	Muse (1)	Muse (5)
	MORTS	—	—
	NATURE	Terre (1) Fleur (2) Bois (1) Lacs (1) Étoile (2) Oiseaux (1) Nature (1) Lune (3) Ciel (1)	Nature (1) Étoiles (1) Ciel (1) Fleur (3) Hirondelles (1) Bassins (1) Rocailles (1) Marronniers (1) Jardins de Versailles (1)
	PERSONNAGE	Don Juan (3)	Faust (1) Spectre (1)

FICTIF ET/OU BIBLIQUE		
PERSONNAGE RÉELE/ HISTORIQUE	Machiavel (2) Don Paez (7)	Boccace (1) Dante (2) Philosophes anciens (1) Roi Louis-Philippe (1) M. Buloz (1) Alfred Tattet ami (2) Son frère (1)
AUTRES POÈTES ET ARTISTES	Ulric Guttinguer (1) Alfred Tattet (1) Édouard B. (1) Weber (1)	Léopardi (1) Hugo (1) Byron (1) Becker (1) Molière (1) M. Régnier comédien (1) Lamartine (6) Charles Nodier (2)
POÈTE LUI-MÊME	Ma foi (1) Mon âme (1)	Poète (8) Mon cœur (1)

Chapitre 10 : En quête d'inspiration romantique : l'apostrophe adressée à la muse et à la lyre

La tradition poétique impose des codes souvent sous-entendus mais dans la plupart des cas incontournables, tant pour le créateur que pour le récepteur (lecteur ou auditeur dans l'Antiquité). Effectivement, l'apostrophe à la Muse dans la poésie romantique intercepte une longue tradition poétique qui commence avec les premiers poèmes grecs anciens et finit par l'aspiration vers l'infini exprimée avec ferveur et passion par les romantiques. Le romantisme est un des courants qui a hérité de l'aspect ontologique issu de l'Antiquité. Selon Chevrel (1994 : 49)

[I]a dimension ontologique, le quotidien et la vie sont des données génériques, dont l'universalité est saisissable et indéniable, constitutives du récit comme de l'Histoire. C'est par une mimesis évocative, une semiosis polysémique, mais en fin de compte ancrée dans une société réelle, dont les forces productives percent le mur des censures et des aliénations de toute espèce, les contrariétés et les inhibitions qu'imposent la conformité, les conventions, les habitus et un champ littéraire devenu malléable, qu'on dégage les besoins littéraires et qu'on y répond.

En ce qui concerne la polysémie du produit littéraire voire poétique, l'ensemble des concepts d'un poème forment un système dont chaque aspect porte une signification bien distincte. Le poète romantique ne laisse rien au hasard et le choix du vocabulaire se fait avec précision et d'une manière attentive. Il se veut capable de maintenir le sublime de la singularité et de l'individualisme tout en intégrant la polyphonie de la voix populaire aussi issue de la Révolution Française. Par ailleurs, le mot *poésie* provient du verbe grec ancien *ποιεῖν* qui signifie produire ou créer, et qui est devenu *ποιώ* en grec moderne et qui a donné le mot *poësis* en latin. Cette étymologie nous apprend beaucoup sur la définition de la poésie mais elle laisse aussi plusieurs questions en suspens, surtout avec l'évolution de la poésie lyrique en poésie romantique et en poésie en prose par la suite.

Pourtant, dès les origines greco-latines de la littérature occidentale, un consensus théorique semble s'établir assez vite, non pas sur une seule définition, mais autour d'un ensemble d'éléments définitionnels complémentaires. Dès lors, les kyrielles esthétiques s'expliquent surtout par l'importance variable accordée, au cours des histoires littéraires, à tel ou tel de ces éléments, ou par les conséquences concrètes que chacun en tire, sur le terrain de la création poétique. [...] Dans son recueil des *Regrets* (1558), Du Bellay évoquait les Muses [...]. Les Muses occupaient une place précise et éminente

dans la mythologie grecque. [...] elles jouissent d'une position hiérarchique très élevée, comparable à celle des grands Dieux olympiens.
(Vaillant, 1992 : 10-11)

Même si la littérature latine est née par imitation de la littérature grecque, ou que la littérature romantique s'inspire de la littérature latine, l'invocation de la Muse se charge de nouvelles significations. L'apostrophe à la Muse ne doit pas se restreindre à une simple invocation langagière voire traditionnelle, et même si c'est le cas, nous devons tenir compte de l'aspect particulier qu'elle assume dans la poésie du XIXe siècle littéraire.

10.1 L'adresse à la muse

L'apostrophe adressée à la muse est à l'origine du lien étroit qui s'établit entre apostrophe romantique et apostrophe dans la littérature grecque et latine, par analogie de la relation rigoureuse entre le lyrisme romantique et celui de la tradition lyrique de la littérature gréco-latine. Elle est la répercussion d'une longue tradition et en même temps elle devient susceptible d'assumer le rôle d'un auditeur fictif dans une situation d'énonciation nouvelle qui s'établit entre poète romantique et lecteur romantique. Calame remarque (1986 : 66) : « Le rapport originaire de je avec les Muses n'a d'existence que linguistique ; confronté avec la réalité où il n'a normalement pas de place, il est appelé à assumer peu à peu une convention littéraire ». Cependant, pour les Grecs anciens les Muses représentaient les différents genres littéraires dont elles étaient les protectrices. Au fil des années les Muses sont devenues les points de repère d'un métalangage poétique qui annonce les inspirations ou les intentions du poète (Jong, 1987 : 47-49). Entre temps, l'accès à la littérature augmente avec l'essor de la typographie et le grand public se réjouit des productions littéraires des créateurs comme jamais auparavant. Dans le même esprit, les romantiques veulent renouveler tout ; ils veulent changer tout ce qui est classique mais en gardant le cœur des idées sublimes et humanistes de l'Antiquité. La Muse est souvent source d'inspiration ou même apothéose d'un alter-égo artistique du poète romantique. Elle incarne son lien avec l'Antiquité ; il s'agit d'un lien qui traverse les siècles pour aboutir à la modernité.

Ainsi, dans la préface des *Petits Châteaux de Bohème* Nerval fournit une explication pour son inspiration et sa production artistique :

La Muse est entrée dans mon cœur comme une déesse aux paroles dotées ; elle s'en est échappée comme une pythie en jetant des cris de douleur. Seulement, ses derniers accents se sont adoucis à mesure qu'elle s'éloignait. Elle s'est détournée en instant, et j'ai revu comme en un mirage les traits adorés d'autrefois !
(Nerval, *Petits Châteaux de Bohème*, 2012 [1853] : 6)

D'après l'étude de tous les recueils des poètes choisis, nous avons constaté que chez Vigny il n'y a pas une seule apostrophe à la muse. Dans les *Nouvelles Méditations poétiques* et dans les *Recueils poétiques* de Lamartine non plus. Il n'y a pourtant qu'une seule apostrophe à la muse dans le poème « L'enthousiasme » des *Méditations poétiques* :

Muse, contemple ta victime !
Ce n'est plus ce front inspiré,
Ce n'est plus ce regard sublime
Qui lançait un rayon sacré :
Sous ta dévorante influence,
À peine un reste d'existence
À ma jeunesse est échappé.
Mon front, que la pâleur efface,
Ne conserve plus que la trace
De la foudre qui m'a frappé.
(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 60)

Le poème commence avec une description d'un aigle qui arrache un enfant et le jette « aux pieds des immortels ». Ensuite, il y a une apostrophe adressée à l'enthousiasme personnifié : « Ainsi quand tu fonds sur mon âme, / Enthousiasme, aigle vainqueur, / Au bruit de tes ailes de flamme / Je frémis d'une sainte horreur ; ». Lamartine compare sa verve d'écriture à un « aigle vainqueur » qui lui fait peur et qui lui brûle l'âme. Par conséquent, l'apostrophe à la muse offre un point de transition entre le début et la suite du poème, car Lamartine s'adresse à la muse avec une apostrophe qui est accompagnée par l'impératif « Contemple ta victime », donc elle remplit une fonction performative celle de l'ordre ou de l'invitation. Nous oserions dire que Lamartine voudrait inciter en quelque sorte la muse de le contempler en tant que victime de sa propre inspiration, ainsi la « dévorante influence » de la muse efface le souvenir de la jeunesse du poète et la transforme en une nouvelle entité, celle de la « trace de la foudre ». Notons aussi que l'apostrophe « Muse » n'est pas précédée du morphème *ô* ce qui donne une allure d'immédiateté à l'expression de l'écriture.

L'œuvre poétique de Hugo présente un univers assez complexe et complexe. Dans le recueil poétique *Les Chants du Crépuscule* il y a deux apostrophes à la Muse qui attirent notre attention, la première dans le poème « À Alphonse Rabbe » :

Et moi-même, à cette heure, à mon foyer rêvant,
Voilà, depuis cinq ans qu'on oubliait Procuste,
Que j'entends aboyer au seuil du drame auguste
La censure à l'haleine immonde, aux ongles noirs.
Cette chienne au front bas qui suit tous les pouvoirs,
Vile, et mâchant toujours dans sa gueule souillée,
O muse ! quelque pan de ta robe étoilée!
Hélas! que fais-tu donc, ô Rabbe, ô mon ami,
Sévère historien dans la tombe endormi?
(Hugo, *Les Chants du Crépuscule* 1989 [1835] : 177)

Hugo commence ce poème avec une autre apostrophe à celui auquel il veut adresser le poème, probablement au lecteur ou en tous cas au public auquel il pense quand il écrit ses vers. Plus précisément, il définit le public que ce poème pourrait intéresser, pour changer par la suite et passer à la narration à la première personne du singulier et parler alors de lui-même. Il dénonce la censure à travers la métaphore d'un chien qui mâche la robe de la muse. L'apostrophe à la muse se trouve en position initiale dans le vers mais en réalité incise dans l'énoncé apostrophique. Elle exprime aussi le problème de la censure étant enchâssée. Même si le poème commence avec « Cette chienne au front bas », donc à la troisième personne, Hugo transpose l'énonciation à la deuxième personne avec le déictique « ta robe étoilée ». Hugo crée une image évocative avec le chien enragé et la muse délicate avec sa robe élégante et fine. Mais pourquoi préfère-t-il s'adresser à la muse à travers une apostrophe et ne pas se limiter à l'aspect métaphorique de l'image du chien qui mâche la robe ? Effectivement, l'appel apostrophique « Ô muse » crée un effet d'immédiateté. En même temps, le poète considère la muse comme sa sœur voire son complice d'art. Hugo préfère de lui adresser la parole directement ; il s'agit bien d'une apostrophe à fonction interactionnelle voire discursive. Or, en utilisant cette apostrophe en ce moment du poème Hugo réussit de créer une image suggestive et une identification entre lui, la muse et son ami poète Alphonse Rabbe. L'invocation de la muse renvoie à la déesse qui inspire la création poétique. De cette façon, Hugo anime le rythme poétique et crée l'effet désiré. Ainsi, finit-il par une apostrophe à Alphonse Rabbe lui-même.

Dans le même recueil, la deuxième apostrophe se trouve dans le poème « À Mademoiselle Louise B. » :

De nos jours —plaignez-nous, vous, douce et noble femme!-
L'intérieur de l'homme offre un sombre tableau.
Un serpent est visible en la source de l'eau,
Et l'incrédulité rampe au fond de notre âme.
Vous qui n'avez jamais de sourire moqueur
Pour les accablancements dont une âme est troublée,

Vous qui vivez sereine, attentive et voilée,
Homme par la pensée et femme par le cœur,

Si vous me demandez, vous muse, à moi poète,
D'où vient qu'un rêve obscur semble agiter mes jours,
Que mon front est couvert d'ombres, et que toujours,
Comme un rameau dans l'air, ma vie est inquiète;
(Hugo, *Les Chants du Crépuscule* 1989 [1835] : 326)

Dans ce cas, l'apostrophe à la muse n'entend pas la muse de l'Antiquité, la chère sœur des arts et de la musique. En fait, il s'agit d'une apostrophe qui s'adresse à Mlle Louise B. comme le titre du poème révèle. En même temps, l'apostrophe crée une métaphore. La muse s'identifie à la femme chérie, donc elle remplit une fonction interactionnelle et en même temps elle sert comme un canevas pour déployer une très belle métaphore.

Dans *Les Orientales*, il n'y a qu'une seule apostrophe de la muse dans le poème « Novembre ». Certes, l'adresse à la muse crée l'effet de la personnification :

Quand l'Automne, abrégeant les jours qu'elle dévore,
Éteint leurs soirs de flamme et glace leur aurore,
Quand Novembre de brume inonde le ciel bleu,
Que le bois tourbillonne et qu'il neige des feuilles,
O ma muse ! en mon âme alors tu te recueilles,
Comme un enfant transi qui s'approche du feu.
Devant le sombre hiver de Paris qui bourdonne,
Ton soleil d'orient s'éclipse, et t'abandonne,
Ton beau rêve d'Asie avorte, et tu ne vois
Sous tes yeux que la rue au bruit accoutumée,
Brouillard à ta fenêtre, et longs flots de fumée
Qui baignent en fuyant l'angle noirci des toits.
[...]
Pleurant ton Orient, alors, muse ingénue,
Tu viens à moi, honteuse, et seule, et presque nue.
-N'as-tu pas, me dis-tu, dans ton cœur jeune encor
Quelque chose à chanter, ami ? car je m'ennuie
A voir ta blanche vitre où ruisselle la pluie,
Moi qui dans mes vitraux avais un soleil d'or !
Puis, tu prends mes deux mains ans tes mains diaphanes;

[...]
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 178–179)

La thématique du poème se tourne autour d'un sujet très cher chez les romantiques : celui de l'automne et des effets qu'il présente pour l'âme sensible. Le mois de novembre se trouve au cœur de l'automne et comme toute âme romantique, Hugo pleure avec mélancolie de l'été perdu avec tous ses chers souvenirs du climat chaud dans les pays orientaux. Sans la clarté de l'été, la muse souffre aussi de l'ennui. Comme son inspiration, son « soleil d'orient s'éclipse » aussi. Hugo « pleurant [son] Orient » invite la muse de venir avec lui, donc ici l'apostrophe à la muse fonctionne de façon proleptique et prédicative à la fois ; la muse est « presque nue » donc elle a perdu ses ornements orientaux : les jours lumineux, le soleil brillant, les aurores splendides, les couchers du soleil évocatifs. L'automne s'identifie à la vie en ville qui est sombre et grise. Hugo transpose l'énonciation : au début c'est lui qui s'adresse à la muse avec une apostrophe accompagnée du morphème ô, mais ensuite, il présente ce que la muse veut dire au poète : « N'as-tu pas, dans ton cœur jeune encor / Quelque chose à chanter, ami ? » La muse à la recherche de l'activité artistique apostrophe le poète par l'occurrence « ami », placé en position finale dans la phrase interrogative et sans aucun déterminant, ce qui invoque sa fonction purement interactionnelle. Cette apostrophe adressée à la muse est donc une sorte de dialogue intérieur qui dépasse le souvenir et qui se trouve dans une réalité banale et douloureuse. La sensibilité de l'âme poétique se trouve entre un dipôle qui s'exprime à travers ces apostrophes du poète à la muse et par la suite de la muse au poète. Cela rappelle aussi la fameuse lettre de Hugo à Juliette Drouet (Huas, 1985 : 96) : « Quand je suis triste, je pense à vous, comme l'hiver on pense au soleil, et quand je suis gai, je pense à vous, comme en plein soleil on pense à l'ombre ».

Dans *Les Châtiments* il y a deux apostrophes de la muse. Dans un premier temps, c'est dans la dernière strophe du poème « Nox » :

Toi qu'aimait Juvénal gonflé de lave ardente,
Toi dont la clarté luit dans l'œil fixe de Dante,
Muse Indignation, viens, dressons maintenant,
Dressons sur cet empire heureux et rayonnant,
Et sur cette victoire au tonnerre échappée,
Assez de piloris pour faire une épopée !
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 44)

L'extrait est un excellent spécimen de dialogue intertextuel entre les poèmes d'Hugo ainsi qu'une occasion d'apostropher le lecteur à travers ses poètes modèles. Hugo s'adresse au peuple, voire au lecteur, à celui qui veut l'écouter, à lui qui admire Juvénal et Dante. Encore une fois, il s'agit de l'interconnexion triangulaire entre le poète, le lecteur et une troisième entité, les poètes modèles. Hugo va dédier deux autres poèmes à ces célèbres poètes, « À Juvénal » et « La Vision de Dante ». Dans cette strophe, le poète invite la Muse indignée de se dresser avec lui, avec le peuple pour célébrer une nouvelle ère brillante. L'apostrophe à la Muse met en valeur l'optimisme de Victor Hugo qui s'avère complice de la Muse, représentant une poésie propre à la nation. De même, cette Muse indignée est encore une fois apparue précédemment dans *Les Feuilles d'Automne* :

Ces rois dont les chevaux ont du sang jusqu'au ventre !
Je sens que le poète est leur juge ! je sens
Que la muse indignée, avec ses poings puissants,
Peut, comme au pilori, les lier sur leur trône
Et leur faire un carcan de leur lâche couronne,
Et renvoyer ces rois, qu'on aurait pu bénir,
Marqués au front d'un vers que lira l'avenir !
Oh ! la muse se doit aux peuples sans défense.
J'oublie alors l'amour, la famille, l'enfance,
Et les molles chansons, et le loisir serein,
Et j'ajoute à ma lyre une corde d'airain !
(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 332-333)

Déjà en 1831 Hugo prépare la voie pour *Les Châtiments*. Dans le deuxième extrait des *Feuilles d'Automne*, la muse, l'indignation et les piloris sont déjà là ; ils annoncent « Nox » et *Les Châtiments*. La Muse a été depuis longtemps indignée donc Hugo lui adresse la parole dans *Les Châtiments* afin d'agir ensemble vers le progrès. Juvénal et Dante sont les poètes modèles qui amènent au progrès et au développement intellectuel. De même, Hugo invite la Muse avec l'exhortation de l'impératif à la première personne du pluriel « dressons » pour passer du *nox* au *dies*.

Notons aussi dans le poème « Splendeurs » une autre apostrophe à la muse :

La prostitution, ingénue, est princesse ;
La férocité, c'est Carrelet ; la bassesse
Signe Rouher, avec Delangle pour greffier.
O muse, inscris ces noms. Veux-tu qualifier
La justice vénale, atroce, abjecte et fausse ?
Commence à Partarieu pour finir par Lafosse.

(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 140)⁹⁷

L'apostrophe à la muse se trouve en position initiale, précédée de la particule *ô* et suivie d'une virgule et de l'impératif « inscris ». La muse se met en rôle d'inspecteur de la corruption et de l'esprit rétrograde. La poésie de Victor Hugo, ici symbolisée par la muse, représente le nouveau, le progrès et les valeurs morales. Par la suite, le poète pose même une question à la muse sur la qualification des vertus. C'est l'époque où Partarieu-Lafosse est le président de la cour au procès intenté à Charles Hugo qui exprima ses positions aussi contre la peine de la mort. L'apostrophe ici sert afin que le poète fasse complice avec tout homme qui se veut de l'art, de la muse et du progrès, de la même façon que les neuf muses de l'Antiquité ont été les protectrices des arts.

Cette complicité avec la muse se trouve exprimée aussi dans le poème « À mes amis L.B. et S.-B. » :

Et puis, dans mon esprit, des choses que j'espère
Je me fais cent récits, comme à son fils un père.
Ce que je voudrais voir je le rêve si beau !
Je vois en moi des tours, des Romes, des Cordoues,
Qui jettent mille feux, muse, quand tu secoues
Sous leurs sombres piliers ton magique flambeau !
(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 269)

Dans cet extrait, l'apostrophe à la muse est en position incise dans le vers, entourée des virgules et présenté sans la particule *ô*, ce qui entraîne un usage hâtif mettant en opposition le pouvoir corrompu et la production artistique. Le pouvoir symbolise tout ce qui est vieux, pourri et nuisible, tandis que la production artistique représente la pureté, la consolation et la création.

Le recueil des *Odes et Ballades* est l'ouvrage qui contient le plus d'apostrophes à la muse. Déjà nous repérons la première dans la dernière strophe du poème « Le baptême du Duc de Bordeaux » qui porte aussi le sous-titre « À la Muse » :

Je vais, ô Muse ! où tu m'envoies ;
Je ne sais que verser des pleurs ;
Mais qu'il soit fidèle à leurs joies,
Ce luth fidèle à leurs douleurs !
Ma voix, dans leur récente histoire.
N'a point, sur des tons de victoire.

⁹⁷ Afin de comprendre et interpréter l'apostrophe à la muse dans cet extrait, il faut connaître le fond de l'histoire et les noms historiques mentionnés. La princesse ingénue et prostituée est une allusion à l'impératrice Eugénie. Rouher était un ministère ainsi que Delangle un sénateur, tous les deux sous la IIe Empire.

Appris à louer le Seigneur.
Ô rois, victimes couronnées !
Lorsqu'on chante vos destinées.
On sait mal chanter le bonheur.
(Hugo, *Odes et Ballades*, 1885 [1828] : 100)

Déjà par le titre, on sait que la strophe est dédiée, voire adressée à la Muse qui emmènera le poète à son gré. Hugo déconstruit la structure traditionnelle d'une phrase du langage ordinaire afin de créer une situation d'énonciation incise avec l'apostrophe *ô + nom* qui est la Muse suivie d'un point d'exclamation. Certes, il s'agit d'un des poèmes de jeunesse d'Hugo, encore royaliste mais qui laissent entrevoir son intimité libérale. L'extrait est plein d'antithèses entre le malheur et le bonheur, le bien et le mal, les pleurs et les joies. Il s'agit d'un hymne au lyrisme, puisqu'il fait partie des *Odes* et pas de *Ballades* et que le poète est celui qui sait « verser des pleurs » mais qui est aussi « fidèle [aux] joies ». Le poète est l'intermédiaire entre la Muse et le nouveau-né, le successeur duc de Bordeaux sur lequel s'accrochaient tous les espoirs des ultraroyalistes de la Restauration.

Ensuite, dans le même recueil, dans la IIe partie du poème « L'Histoire » :

Muse, il n'est point de temps que tes regards n'embrassent ;
Tu suis dans l'avenir leur cercle solennel ;
Car les jours, et les ans, et les siècles ne tracent
Qu'un sillon passager dans le fleuve éternel.
Bourreaux, n'en doutez pas ; n'en doutez pas, victimes !
Elle porte en tous lieux son immortel flambeau.
Plane au sommet des monts, plonge au fond des abîmes.
Et souvent fonde un temple où manquait un tombeau.
Elle apporte leur palme aux héros qui succombent,
Du char des conquérants brise le frêle essieu,
Marche en rêvant au bruit des empires qui tombent.
Et dans tous les chemins montre les pas de Dieu.
(Hugo, *Odes et Ballades*, 1885 [1828] : 124)

Le poète commence la strophe avec une apostrophe à la Muse ; il s'agit d'une apostrophe détachée en position initiale qui précède le groupe *déictique + nom* « tes regards ». Il continue à s'adresser à elle à la deuxième personne du singulier pour finir par la transposition de l'énonciation à la troisième personne du singulier avec « Elle porte [...] » et « Plane au sommet des monts, plonge au fond des abîmes. / Et souvent fonde un temple où manquait un tombeau », et avec l'appel aux bourreaux et aux victimes. La transposition est effectuée grâce à cette nouvelle apostrophe aux

« bourreaux », mais qu'en est-il de l'apostrophe à la muse ? Hugo cache une fonction symbolique voire métaphorique à cette apostrophe. Il se veut interlocuteur identique avec le génie poétique personnifié par la muse. C'est le poète-guide qui commence à s'entrevoir dans cet extrait et dont le concept s'imposera tout au long de la poésie hugolienne par la suite. Enfin, la muse se lie à la volonté divine car elle « montre les pas de Dieu ». Encore une fois, le côté divin de la muse est souligné à travers l'emploi de l'outil de l'apostrophe.

Notons aussi que dans les *Odes et Ballades* il y a deux épigraphes tirées des vers de Châteaubriand et de Lamartine respectivement, toutes les deux comportant des apostrophes à la muse. L'une se trouve avant le poème « Le dernier Chant » et l'autre ouvre le poème « Le poète » :

O muse, qui daignas me soutenir dans une
carrière aussi longue que périlleuse, retourne
maintenant aux célestes demeures!... Adieu,
consolatrice de mes jours, toi qui partageas mes
plaisirs, et bien plus souvent mes douleurs!

CHATEAUBRIAND, *Les Martyrs*.

(Hugo, *Odes et Ballades*, 1885 [1828] : 171)

Muse! Contemple ta victime !

LAMARTINE

(Hugo, *Odes et Ballades*, 1885 [1828] : 243)

On signale la présence considérable de la Muse dans le recueil, dans des apostrophes de même que dans les parties du récit poétique. Il faut mentionner aussi le poème « Paysage » qui établit un dialogue clair entre la muse et le poète :

Lorsque j'étais enfant : — « Viens, me disait la Muse,
Viens voir le beau génie assis sur mon autel !
Il n'est dans mes trésors rien que je te refuse,
Soit que l'altier clairon ou l'humble cornemuse
Attendent ton souffle immortel.

[...]

Tu le disais, ô Muse ! Et la cité bruyante
Autour de moi pourtant mêle ses mille voix,
Muse ! et je ne fuis pas la sphère tournoyante
Où le sort, agitant la foule imprévoyante,
Meut tant de destins à la fois!

C'est que, pour m'amener au terme où tout aspire,
Il m'est venu du ciel un guide au front joyeux ;

Pour moi, l'air le plus pur est l'air qu'elle respire ;
Je vois tous mes bonheurs, Muse, dans son sourire,
Et tous mes rêves dans ses yeux!
(Hugo, *Odes et Ballades*, 1885 [1828] : 372)

Hugo commence le poème avec une simple référence à la Muse pour tricoter ainsi une broderie d'énonciation entre elle et le locuteur qui est le poète, heureux de suivre la Muse, son guide. La plus grande partie du poème se réfère aux paroles de la Muse adressées au poète quand il était encore plus jeune. L'appel de la Muse avec l'emploi de l'impératif « viens » se répète à plusieurs fois. Les expressions « tout aspire », « l'air le plus pur », « tous mes bonheurs » et « tous mes rêves » évoquent l'inspiration du poète, le trésor offert par la Muse. Dans les deux dernières strophes du poème, c'est le poète qui apostrophe la Muse. Il s'agit d'une sorte de remerciement envers elle et une confession à la fois ; c'est une confession d'amour puisque le poète a trouvé sa source d'inspiration sur elle et « son sourire ». Donc, la Muse avait raison. La deuxième apostrophe est constituée du simple nom « Muse » qui se met en position finale par rapport au vers précédent mais en position initiale par rapport à la disposition typographique du vers suivant. Ainsi, Hugo lie-t-il les « mille voix » et la « sphère tournoyante » qu'est la « cité bruyante », où le poète s'engageait et dont la vie inspirait son œuvre.

Encore plus étonnant est le dialogue qui s'établit entre la muse et le poète dans *Les Nuits* de Musset qui commencent avec le poème « La Nuit de mai » :

LA MUSE

Poète, prends ton luth et me donne un baiser ;
[...]

LA MUSE

Poète, prends ton luth ; la nuit, sur le pelouse,
Balance le zéphyr dans son voile odorant.
[...]

LE POÈTE

Dieu puissant ! tout mon corps frissonne.
Qui vient ? qui m'appelle ? –Personne.
Je suis seul ; c'est l'heure qui sonne ;
Ô solitude ! ô pauvreté !
[...]

LA MUSE

Poète, prends ton luth ; le vin de la jeunesse
Fermente cette nuit dans les veines de Dieu.

[...]

Ô paresseux enfant ! regarde, je suis belle.
Notre premier baiser, ne t'en souviens-tu pas,
[...]

LE POÈTE

Est-ce toi dont la voix m'appelle,
Ô ma pauvre Muse ! est-ce toi ?
Ô ma fleur ! ô mon immortelle !
Seul être pudique et fidèle
Où vivre encor l'amour de moi !
Oui, te voilà, c'est toi, ma blonde,
C'est toi, ma maîtresse et ma sœur !
Et je sens, dans la nuit profonde,
De ta robe d'or qui m'inonde
Les rayons glisser dans mon cœur.

LA MUSE

Poète, prends ton luth ; c'est moi, ton immortelle,
Qui t'ai vu cette nuit triste et silencieux,
[...]

LE POÈTE

S'il ne te faut, ma sœur chérie,
Qu'un baiser d'une lèvre amie
Et qu'une larme de mes yeux,
[...]

LA MUSE

Ô poète ! un baiser, c'est moi qui te le donne.
[...]

LE POÈTE

Ô Muse ! spectre insatiable,
Ne m'en demande pas si long.
L'homme n'écrit rien sur le sable
À l'heure où passe l'aquilon.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 244-248)

Musset établit un véritable dialogue avec la Muse et le poème prend la forme d'une pièce théâtrale. Il met même les noms de deux interactants avant chaque partie. Cette interaction dramatisante entre les deux, met en relief la place de la Muse dans son œuvre. La Muse est présentée comme une belle femme qui vient sonner l'heure et tirer le poète de sa situation de paresse afin de l'inspirer et de le faire produire son art. Chaque fois que la Muse prend la parole, elle commence avec l'apostrophe « Poète,

prends ton luth ». Le mot « poète » se trouve en position initiale et détachée, et suivi de l'impératif « prends ton luth ». La répétition presque harmonieuse dans le poème contribue à l'effet de musicalité. De plus, la Muse symbolise le travail dur et créateur de l'art musical. Les apostrophes donnent aussi un rythme de rachat car le poète cherche sa « sœur », son alter-ego pour trouver son salut. Le poème dialogue brise avec la tradition et transpose la situation d'énonciation à plusieurs niveaux. La métaphore apostrophique de la fleur se déplie dans le symbole éternel de la vie et de l'art chez les romantiques ; le poète fait allusion à la beauté, la fragilité et la tendresse de la Muse en la comparant à une fleur. Musset insère aussi l'épithète « immortelle » pour la Muse, ce qui donne une temporalité éternelle et une endurance immuable à la protectrice de son art. Musset offre une voix à la Muse et établit le dialogue avec la non-personne absente tout en s'adressant à elle en la décrivant : « ma blonde », « ma sœur », « ta robe d'or ». Plus loin, la Muse se transforme en « spectre insatiable » qui donne les baisers continus au poète. La métaphore réside dans le fait que Musset se nourrit de son propre orgueil, en considérant lui-même comme le favori de la Muse ; c'est comme si la Muse donnait toute l'inspiration à lui seul. Dans « La Nuit d'août » aussi l'énonciation dialoguée se continue aussi :

LE POÈTE

Salut à ma fidèle amie !
Salut, ma gloire et mon amour !
La meilleure et la plus chérie
Est celle qu'on trouve au retour.
[...]
Salut, ma mère et ma nourrice !
Salut, salut consolatrice !
Ouvre tes bras, je viens chanter.

LA MUSE

Pourquoi, cœur altéré, cœur lassé d'espérance,
T'enfuis-tu si souvent pour revenir si tard ?
[...]

LE POÈTE

Ô ma Muse, ne pleurez pas
[...]
Ô Muse ! que m'importe ou la mort ou la vie ?
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 256-260)

Adoptant un byronisme négligé, Musset puise son inspiration poétique loin de la stérilité du classicisme et du romantisme même. Il marque sa place à part dans la littérature de

son temps ; il prétend réconcilier les deux groupes typiquement ennemis, les classiques qui s'inspirent des Grecs et les romantiques qui réhabilitent le Moyen-Âge. Dans le vers « Ô Muse ! que m'importe ou la mort ou la vie ? » on détecte l'allusion évidente à Hamlet et sa question *to be or not to be*. Musset demande à la Muse de résoudre son dilemme et elle à son tour lui demande s'il est guéri après leur dialogue. Les apostrophes à la Muse dans « La Nuit d'août » remplissent aussi la fonction prédicative puisqu'elles sont suivies dans la plupart des cas par un acte illocutoire, celui de saluer.

Finalement dans « La Nuit d'octobre » :

LA MUSE

Qu'aviez-vous donc, ô mon poète ?

[...]

Ô poète ! en es-tu guéri ?

[...]

LE POÈTE

Ô trois fois chère solitude !

Dieu soit loué, j'y suis donc revenu,

A ce vieux cabinet d'étude !

Pauvre réduit, murs tant de fois déserts,

Fauteuils poudreux, lampe fidèle,

Ô mon palais, mon petit univers,

Et toi, Muse, ô jeune immortelle,

Dieu soit loué, nous allons donc chanter !

[...]

Car c'en est une, ô mes pauvres amis

(Hélas ! vous le saviez peut-être),

C'est une femme à qui je suis soumis,

Comme le serf l'est à son maître.

[...]

Muse, je te l'ai dit : je veux, sans passion,

Te conter mes ennuis, mes rêves, mon délire,

Et t'en dire le temps, l'heure et l'occasion.

[...]

LA MUSE

Ô mon bien aimé ! ta blessure

Est encor prête à se rouvrir.

[...]

Poète, c'est assez. Auprès d'une infidèle,

Quand ton illusion n'aurait duré qu'un jour,

N'outrage pas ce jour lorsque tu parles d'elle ;

[...]

Enfant, car c'est par là que ton cœur s'est ouvert.

[...]

Ô mon enfant ! plains-la, cette belle infidèle,

Qui fit couler jadis les larmes de tes yeux ;

Plains-la ! c'est une femme, et Dieu t'a fait, près d'elle,
Deviner, en souffrant, le secret des heureux.
[...]

LE POÈTE

Écoute-moi donc, ô déesse !
[...]
Pardonnons-nous ; -je romps le charme
Qui nous unissait devant Dieu.
Avec une dernière larme
Reçois un éternel aDieu.
-Et maintenant, blonde rêveuse,
Maintenant, Muse, à nos amours !
Dis-moi quelque chanson joyeuse,
Comme au premier temps des beaux jours.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 260-270)

« Les Nuits » ont été écrites après la rupture de Musset avec George Sand. Tous les quatre poèmes sont en réalité une séquelle poétique d'une blessure prête à s'ouvrir encore. La Muse peut être à la fois la femme et l'inspiration même ; Musset au lieu de s'amender, il renchérit. La situation d'interlocution s'établit à travers le schéma des apostrophes qui offrent une grille de développement d'un jeu d'adresse. C'est comme si le poète possédait deux voix, sa propre voix et la voix de la Muse ; c'est ainsi que l'on trouve le génie de la réconciliation de Musset entre la Grèce antique et le Moyen-Âge romantique. L'apostrophe du poète à la Muse est souvent composé d'un seul mot celui de « Muse » sans être précédé de la particule ô. Au contraire, quand la Muse apostrophe le poète, c'est toujours un groupe nominal précédé du ô, « ô mon poète », « ô mon bien-aimé », « ô mon enfant ». Le caractère protecteur de la Muse, même au sens antique, se révèle avec l'apostrophe « ô mon enfant ». L'emploi fréquent du déictique « mon » insiste sur la notion de la possession. Il y a une liaison profonde entre le poète et la Muse. Cette liaison arrive jusqu'au degré de la dépendance. Le poète semble être un élève de la Muse qui le guide et qui l'amène de l'inspiration à la création. Le poète est la possession de la Muse. La Muse dicte et le poète agit. Seule exception l'apostrophe « ô déesse » pour la Muse ; le poète enfin tourne son dos au monde et aux amantes pour trouver la consolation à sa Muse, à son art.

Alfred de Musset est le poète romantique qui emploie le plus souvent une apostrophe à la Muse ou aux Muses dans son œuvre. Nous notons aussi dans le poème « Mardoche » qui a été écrit avant la séparation avec Sand :

Muses ! – Depuis le jour où John Bull ^[98], en silence,
 Vit jadis par Brummel ^[99], en dépit de la France,
 Les gilets blancs proscrits, et jusques aux talons
 (Exemple monstrueux!) traîner les pantalons ;
 [...]
 Ô Muses d'Hélicon ! – Ô chastes Piérides !
 Vous qui du double roc buvez les eaux rapides,
 Dites, ne fut-ce pas lorsque, la canne en l'air,
 Mardoche en sautillant passa comme un éclair ?
 (Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 93)

Selon la biographie écrite par son frère Paul de Musset, le poème « Mardoche » a été écrit sous commande pour l'éditeur Urbain Canel entre août et septembre 1829 quand Alfred avait dix-neuf ans. Mardoche incarne le dandysme, le cynisme, l'amour et la vie élégante ; il maîtrise très bien les modes du dandysme. Or, il est cultivé et mélancolique en même temps car il aime tous les poètes de l'ennui : Dante, Byron, Hamlet de Shakespeare ; le destin tragique des dandys attend Mardoche aussi. L'apostrophe « Muses! » ouvre le dernier vers de la strophe précédente, ce qui est assez rare pour la place d'une apostrophe dans une œuvre romantique. En faisant un mélange des références esthétiques grecques anciennes et londoniennes modernes grâce à la référence à Brummel comparé à John Bull, Musset offre de lui-même sa caricature d'un dandy extrêmement soucieux de sa vêtue. La référence aux Muses d'Hélicon fait écho au poète Hésiode qui plaçait le chœur des Muses sur l'Hélicon, nom d'une montagne en Grèce, près du mont Parnasse. Dans *Les Travaux et les Jours*, Hésiode les nomme aussi Muses de Piérie car selon la mythologie grecque ancienne, leur mère leur donna naissance en Piérie qui est une région située aux pieds du mont Olympe. Le roi de Macédoine Piérus a eu neuf filles et leur donna les prénoms de neuf Muses. Mais les filles de Piérus, les Piérides, étant chastes, ont provoqué en combat poétique-musical les Muses. Les Piérides vaincues ont été punies et métamorphosées en pies. C'est comme cela le mythe qui a donné naissance au concept de la Muse. Par conséquent, ce qui amène Musset à apostropher la Muse est le sentiment du dégoût ; il se sent

⁹⁸ John Bull est un surnom que les Anglais donnent souvent en se référant à l'Angleterre et plutôt à l'Anglais typique ; John Bull est un bourgeois grassouillet qui porte d'habitude un gilet noir avec le drapeau anglais et des pantalons blancs avec un chapeau haut-de-forme. John Bull signifie Jean le taureau.

⁹⁹ Musset se réfère au célèbre dandy de l'époque Brummel, qui portait tous les soirs le même gilet blanc et pantalons noirs en manifestant l'esthétique londonienne.

dégoûté de l'esthétique des anglais. Or, il se tourne vers la beauté classique et immuable de la Grèce antique. Mardoche amoureux est peut-être le dénouement heureux de l'histoire. Selon Lestringant (2000 : 571) : « Décidément Musset [poète de «Mardoche»] n'est pas encore ce disciple de Jean-Jacques qu'il deviendra après sa rencontre avec George Sand. En attendant, son double, son porte-parole place bien bas la dignité de l'homme — à la hauteur tout juste de ses bottines ».

Dans le poème « Les secrètes Pensées de Rafaël », Musset s'adresse à la Muse avec une apostrophe qui ouvre cette fois-ci le premier vers de la strophe :

Muse, reprends ta lyre, et rouvre-moi tes bras.
France, ô mon beau pays ! J'ai de plus d'un outrage
Offensé ton céleste, harmonieux langage,
Idiome de l'amour, si doux qu'à le parler
Tes femmes sur la lèvre en gardent un sourire ;
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 118)

La première édition de ce poème fut dans la *Revue de Paris*, en juillet 1830 ; elle ne contenait pas tous les vers. La raison en a été l'agressivité que ce poème témoigne à l'égard des romantiques. Pourtant, dans ce passage on constate la liaison la plus claire entre romantisme et classicisme antique. Même si les romantiques ont voulu se rompre avec tout ce qui a été classique, ils démontrent un admirable amour pour la Grèce antique. Musset accorde à la langue française des qualités de l'amour ; la langue française et sa musicalité offrent le sourire et l'amusement chez les femmes. Les Muses, sous leur chef Apollon, ont été les déesses par excellence de la Musique, de la Danse et de la Poésie. Le premier vers commence avec une apostrophe à la Muse accompagnée d'un impératif de reprendre sa lyre. Musset sous-entend que la Muse a été muette pour quelque temps et que maintenant il est l'heure de chanter de nouveau. La fonction prédicative de l'apostrophe anticipe la suite du vers avec l'invitation du poète de se faire embrasser par la Muse. Ensuite, dans le deuxième vers Musset interpelle son pays avec le nom propre en position initiale détaché avec une virgule du reste du vers et avec un groupe nominal *déictique + épithète + nom* « ô mon beau pays ». Encore une fois, avec ces deux apostrophes, présentées successivement dans les deux vers qui suit l'un l'autre, Musset se met en position d'*enfant de siècle* qui se rend compte de son temps et du rôle introductif que jouent les romantiques envers la nouvelle ère ; en effet, Musset place ces deux apostrophes en opposition et en

complémentarité à la fois. Musset nous laisse entrevoir aussi cette sensation d'achèvement avec l'apostrophe à la Muse Allemande cette fois-ci dans le poème « A la mi-carême » :

Mais qui saura chanter tes pas pleins d'harmonie,
Et tes secrets divins, du vulgaire ignorés,
Belle Nymphe allemande aux brodequins dorés ?
Ô Muse de la valse ! ô fleur de poésie !
Où sont, de notre temps, les buveurs d'ambrosie
Dignes de s'étourdir dans tes bras adorés ?
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 296)

Poème assez peu connu, «A la mi-carême », célèbre l'arrivée de la valse destinée à remplacer le menuet. Dans la mythologie grecque ancienne, les Muses ont été initialement des nymphes des montagnes et des eaux. Ensuite, elles sont devenues les protectrices des Arts, de la Poésie, de la Musique, de la Danse. Dans cet extrait, la Muse est appelé « Belle Nymphe allemande » en faisant allusion à son passé grec ancien, mais en se réconciliant aussi avec la nouvelle inspiration germanique. Encore la métaphore de la Muse à une fleur, le symbole éternel de la beauté et de la jeunesse. En réalité, ce poème-ci est une ode réplique à Byron qui condamnait ironiquement la valse en 1813. Musset y fait l'éloge de la valse ; le dialogue avec la Muse, établi par le biais de l'apostrophe, incarne l'interaction entre l'ancien et le nouveau. Musset apostrophe la valse avec « ô fleur de poésie » et finit par lier la poésie avec ses origines archétypiques de la musique. Avec « notre temps» Musset transpose l'énonciation et lui donne un aspect universel.

En guise de conclusion, la muse apostrophée dans la poésie romantique créé des images allusives souvent illusionnistes. La muse peut renvoyer à la poésie propre d'une époque et d'une nation souvent accompagnée d'une épithète ethnique comme par exemple de la façon que Madame de Staël (tome I, 1968 [1810] : 131) l'utilise : «Klopstock a noblement reproché à Frédéric de négliger les muses allemandes, qui, à son insu, s'essayaient à proclamer sa gloire ». La muse peut aussi incarner le génie poétique voire artistique. Dans la plupart des cas dans la poésie romantique française, c'est une inspiration poétique, souvent imaginée par le poète sous l'apparence d'une femme, souvent blonde, qui donne naissance à l'entité d'une muse considérée comme déesse. De plus, la muse peut représenter la source d'inspiration littéraire ou elle peut

s'identifier à une femme inspiratrice du poète, comme était Elvire, voire Julie Charles, pour Lamartine, George Sand pour Musset, Juliette Drouet pour Hugo et Marie Dorval pour Vigny. Finalement, la muse peut avoir une dimension fictive et faire allusion à un concept d'inspiration pour le poète. En récapitulant notre recherche nous pouvons garder que ce qui paraît bizarre d'un premier coup d'œil est que dans *Les Contemplations* de Hugo il n'y a aucune apostrophe à la muse. Hugo choisit d'autres thématiques pour les entités en apostrophe afin d'exprimer ses élans lyriques. Or, dans *Les Châtiments* nous retrouvons assez d'apostrophes à la muse, ce qui n'est pas compatible au caractère austère et accusatif des *Châtiments*. Pourtant, l'apostrophe à la muse sert comme support pour l'expression de l'opposition entre art et vie politique, entre la mission du poète et la mission de l'homme politique. Dans les Odes et Ballades les apostrophes à la muse abondent ce qui est tout à fait compatible au lyrisme abondant et à l'allure de jeunesse qui marque le recueil ; c'est comme si Hugo a besoin de s'adresser à la muse pour ouvrir sa longue production artistique tout au long du XIXe siècle. La jeunesse du poète était attachée au passé, au souvenir romantique ; il s'agit en effet du lyrisme extrême et de la passion de la jeunesse. En ce qui concerne Lamartine, il n'y a qu'une seule apostrophe à la muse dans toute son œuvre poétique ; il préfère de s'adresser à sa propre muse sous le nom de « lyre ».

10.2 L'adresse à la lyre

Chez les poètes romantiques souvent on constate que l'apostrophe à la muse coïncide avec celle à la lyre. La lyre, instrument musical par excellence utilisé dans la poésie lyrique antique, esquisse toute une tautologie entre la musicalité de l'art poétique et le caractère lyrique de la versification. Les apostrophes explicites à la Muse ou aux Muses chez Lamartine sont rares. Nous n'avons constaté qu'une seule apostrophe à la muse dans les *Méditations poétiques*, les *Nouvelles Méditations poétiques* et les *Recueils poétiques*, ce qui est assez paradoxal surtout pour un poète purement lyrique tel que Lamartine. Dans la plupart des cas c'est à sa lyre qu'il

s'adresse en faisant d'elle un interlocuteur représentant sa propre pensée et sa propre inspiration, comme par exemple dans le poème « L'homme » dédié à Byron :

Fais silence, ô ma lyre ! Et toi, qui dans tes mains
Tiens le cœur palpitant des sensibles humains,
Byron, viens en tirer des torrents d'harmonie :
C'est pour la vérité que Dieu fit le génie.
Jette un cri vers le ciel, ô chantre des enfers !
Le ciel même aux damnés enverra tes concerts !
Peut-être qu'à ta voix, de la vivante flamme
Un rayon descendra dans l'ombre de ton âme ?
(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 32)

Lamartine développe une conception unique de l'humanité, de ses relations à la religion et donc de sa propre existence. Le cheminement de l'universalité du poème se révèle même par son titre, même s'il fut dédié à une personnalité controversée de l'époque, comme celle de Lord Byron. En même temps, les références à Dieu et à l'harmonie témoignent la tentative de joindre les deux grandes tendances littéraires de l'époque, le classicisme et le modernisme, voire le romantisme. Cette jonction de deux siècles différents crée une instabilité artistique féconde qui mène à son tour à une vision du monde particulière et à une perception unique de l'existence humaine.

Au début du poème Lamartine s'adresse à un interlocuteur non défini : « Toi, dont le monde encore ignore le vrai nom / Esprit mystérieux, mortel, ange, ou démon / Qui que tu sois, Byron, bon ou fatal génie [...] ». Le « Toi » au début du vers, n'étant pas spécifié, signale un lecteur fictif tout en laissant un certain suspense qui finit par dévoiler en réalité le poète anglais Byron. Lord Byron est mentionné à plusieurs reprises dans le poème, ce qui fait considérer le poète anglais comme source d'inspiration et d'influence pour le poète français. L'extrait commence avec l'apostrophe à la lyre, précédée d'un impératif ce qui est assez rare, puisque d'habitude c'est le nom en apostrophe qui précède l'impératif. Le poète ordonne la lyre de se taire, donc l'apostrophe remplit la fonction prédicative. L'apostrophe à la lyre introduit une apostrophe à Lord Byron. Lamartine identifie Byron à la poésie lyrique ; il le place en tant que point de transition entre l'Antiquité lyrique et le lyrisme moderne. Lamartine rend Lord Byron à un double poétique ; les vers de Byron semblent toucher l'âme lamartinienne de façon irrémédiable. Ainsi, Lamartine, établit-il un réseau des doubles poétiques, en faisant sa lyre aussi un allocutaire auquel il compare Lord Byron ; avec

l'apostrophe à la lyre, Lamartine l'invite à se taire et en s'adressant à Byron, il fait de lui son point d'appui et son modèle artistique. Les deux poètes sont les génies de création divine qui connaissent la vérité absolue car « C'est pour la vérité que Dieu fit le génie » et que Byron tient « le cœur palpitant des sensibles humains ».

Dans le poème « À Elvire », Lamartine reprend l'apostrophe à la lyre, mais cette fois-ci pour en faire une incarnation de sa propre inspiration :

Si les pleurs d'une amante, attendrissant le sort,
Écartaient de mon front les ombres de la mort ?
Peut-être ? ..., oui, pardonne, ô maître de la lyre!
Peut-être j'oserais, et que n'ose un amant ?
(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 34)

Composée vers 1814, la pièce est adressée à Elvire, femme napolitaine que plus tard Lamartine nommera Graziella. Elle appartient au recueil d'élégies que Lamartine avait écrites en imitant en quelque sorte Évariste de Parny, poète français décédé en 1814, et lequel il faut reconnaître sans doute sous l'invocation « ô maître de la lyre! ». En fait, il ne s'agit pas d'une apostrophe à la lyre elle-même. Or, Lamartine donne la lyre aux mains du maître. Encore une fois l'impératif précède l'apostrophe, un phénomène fréquent chez Lamartine qui finit par attendrir l'ordre suggéré par l'impératif.

Dans le dernier poème du recueil intitulé « La Poésie sacrée », Lamartine s'adresse de nouveau à la lyre et choisit d'accompagner l'apostrophe d'un ordre :

Silence, ô lyre ! et vous silence,
Prophètes, voix de l'avenir !
Tout l'univers se tait d'avance
Devant celui qui doit venir !
Fermez-vous, lèvres inspirées;
Reposez-vous, harpes sacrées,
Jusqu'au jour où sur les hauts lieux
Une voix au monde inconnue,
Fera retentir dans la nue :
PAIX A LA TERRE, ET GLOIRE AUX CIEUX !
(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 121)

Ce n'en est pas par hasard que Lamartine choisit de clore le recueil avec ce poème, surtout avec cette strophe et plus précisément avec cette apostrophe. Le vers « Paix à la terre, et gloire aux cieux ! » est anticipé par les apostrophes « Fermez-vous » et « Reposez-vous » qui introduisent une voix retentissante qui valorise l'importance du message dont Lamartine se fait le prophète. Il apostrophe la lyre qui incarne son inspiration et son génie poétique et en même temps il ordonne les harpes à se reposer

et les prophètes à se taire. Les bouches inspirées doivent fermer aussi. Les « hauts lieux » sont l'au-delà. La « voix au monde inconnue » est Dieu et la terre et les cieux font l'univers, voire la réalité absolue. Le silence doit commencer par lui-même ; il s'agit d'un silence imposé. Lamartine met en accent le message de la paix universelle. L'allure religieuse et universelle qui imprègne toute la poésie de Lamartine est encore là présente.

Nous allons continuer notre recherche avec le repérage des apostrophes à la lyre dans le recueil des *Nouvelles Méditations*. Dans le poème « Sapho » Lamartine s'adresse de nouveau à la lyre :

Toi qui fus une fois mon bonheur et ma gloire !
Ô lyre ! que ma main fit résonner pour lui,
Ton aspect que j'aimais m'importune aujourd'hui,
Et chacun de tes airs rappelle à ma mémoire
Et mes yeux, et ma honte, et l'ingrat qui m'a fui !
Brise-toi dans mes mains, lyre à jamais funeste !
Aux autels de Vénus, dans ses sacrés parvis
Je ne te suspends pas ! que le courroux céleste
Sur ces flots orageux disperse tes débris !

(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 132)

L'apostrophe commence avec l'emploi du pronom tonique à la deuxième personne du singulier suivi d'une phrase relative. Ainsi le poète met-il en valeur la fonction référentielle de l'apostrophe. Il ne veut pas nommer ou appeler la lyre tout de suite mais il veut lui donner une description introductive. De cette façon-là, Lamartine anticipe la suite de l'apostrophe introduite avec le *ô* + *nom* « Ô lyre ! ». De plus, il établit des liens entre les romantiques et les poètes lyriques de l'Antiquité ; en fait, il s'agit de Sapho qui s'adresse à la lyre. Lamartine fait de Sapho son double poétique et sa source d'inspiration à la fois. La honte amène le poète à utiliser l'apostrophe « Brise-toi dans mes mains, lyre à jamais funeste ! ». À travers l'apostrophe, la lyre acquiert le symbolisme de l'art poétique même.

Il est aussi intéressant d'étudier l'emploi de l'apostrophe dans le poème intitulé « Les Préludes » :

[...] Mais aujourd'hui mon âme,
Comme un feu dont le vent n'excite plus la flamme,
Fait pour se ranimer un inutile effort,
Retombe sur soi-même, et languit et s'endort !
Que ce calme lui pèse ! Ô lyre ! ô mon génie !
Musique intérieure, ineffable harmonie,

Harpes, que j'entendais résonner dans les airs
Comme un écho lointain des célestes concerts,
Pendant qu'il en est temps, pendant qu'il vibre encore,
Venez, venez bercer ce cœur qui vous implore.
Et toi qui donnes l'âme à mon luth inspiré,
Esprit capricieux, viens, prélude à ton gré !

[...]

Un seul soupir du cœur que le cœur nous renvoie,
Un œil demi-voilé par des larmes de joie,
Un regard, un silence, un accent de sa voix,
Un mot toujours le même et répété cent fois,
Ô lyre ! en disant plus que ta vaine harmonie,
L'amour est à l'amour, le reste est au génie.
Si tu veux que mon cœur résonne sous ta main,
Tire un plus mâle accord de tes fibres d'airain.

(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 178)

Dédié à Victor Hugo, à partir de la deuxième édition, le poème « Les Préludes » représente la musique intérieure du poète romantique, de cette âme malheureuse qui vit la réalité contemporaine d'un œil nostalgique du passé et d'un pied sur la nouvelle ère. Le choix du lexique se repose sur la notion de la musique et de la musicalité : « lyre », « musique », « harmonie », « écho », « harpes », « concerts », « résonner », « vibre » ; par ailleurs, le poème est intitulé « Les Préludes ». Tout le lexique fait allusion à la musique et aux sources musicales de la poésie lyrique. Cette poésie est la forme la plus excellente pour l'expression de l'intimité et de ce « moi » romantique qui s'avère plus lyrique que tout autre. Dans cet extrait, la première apostrophe est adressée à l'« âme », la deuxième à la « lyre » et la troisième aux « harpes ». En réalité, il s'agit de la même apostrophe : Lamartine s'adresse à son génie poétique et à son origine lyrique. Il est à noter que la première apostrophe de l'âme ainsi que la troisième des harpes ne se précèdent pas de la particule ô tandis que la deuxième adressée à la lyre s'exprime de façon particulière, introduite par le ô et suivie des points d'exclamation. Lamartine donne l'explication lui-même dans l'énonciation même ; la lyre est son génie. Tout en identifiant la lyre à son génie poétique, le poète prie sa voix intérieure de venir « bercer » son cœur. En même temps il annonce cet « écho lointain » comme divin, comparé à des concerts musicaux des cieux, faisant allusion aux *Harmonies poétiques et religieuses*. Selon Lamartine lui-même et son *Commentaire* de 1849, ce poème a été écrit à une époque où la poésie avait cessé

d'être pour lui le déchirement sonore de son cœur et n'était plus qu'un délasserement littéraire.

La harpe est un symbole pour Lamartine qui fait allusion à la poésie religieuse, par opposition à la lyre qui est un instrument que la poésie lyrique emploie traditionnellement. Dans le même poème, celui des « Préludes », Lamartine commence avec des apostrophes prédictives à la lyre en lui demandant de se taire, mais soudain « Il descend ! il descend ! La harpe obéissante / A frémi mollement sous son vol cadencé » (Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 179). Entre les deux passages, il y a une succession de sonnets d'amour qui désorientent le lecteur et laissent l'impression que l' « esprit capricieux [qui donne] l'âme à [son] luth » est intervenu pour créer ces sonnets. Cet appel à une force indéfinie et absente qui donne l'inspiration au poète agit à son gré, donc Lamartine reprend l'apostrophe à la lyre pour lui confier que l'amour et ses expressions « mots », « soupirs », « regards », « en disent plus que [sa] vaine harmonie ». Le passage est plein de déictiques qui accompagnent l'apostrophe de la lyre : « brise à jamais », « ta vaine harmonie », « si tu veux », « sous ta main », « tire un plus mâle accord », « tes fibres ». L'apostrophe, de fonction prédictive, est mise en valeur afin que Lamartine puisse exalter les sentiments d'amour au détriment du génie poétique.

Nous pouvons remarquer une analogie évidente entre « Les Préludes » de Lamartine et « Les Nuits » de Musset. Les deux poètes sont provisoirement dégoûtés de la poésie et ils sont emportés par le dégoût. Mais chez Lamartine, c'est le bonheur qui donne ce résultat, suite à son mariage et la célébration de sa nouvelle épouse, tandis que chez Musset c'est la douleur et son accumulation qui amènent le poète à une frustration d'âme. La transposition du génie à la lyre et le dialogue avec le poète ont rendu plus vivantes les images dramatiques des *Préludes*.

Le point culminant de ce dégoût de Lamartine envers la poésie, s'esquisse très bien dans le poème « Adieux à la poésie » :

Dans l'ombre, auprès d'un mausolée,
Ô lyre ! tu suivis mes pas,
Et des doux festins exilée
Jamais ta voix ne s'est mêlée
Aux chants des heureux d'ici-bas.

(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 224)

L'apostrophe à la lyre est là encore une fois pour rappeler le dialogue intérieur du poète avec son propre génie, avec sa propre Muse. Lamartine sent l'évaporation de son esprit poétique et il fait ses adieux dans cet extrait. La structure de l'appel *ô+nom* et le point d'exclamation donne un ton solennel à l'apostrophe ce qui ajout à la musicalité engendrée par Lamartine. L'amour et sa représentation artistique par la lyre contribuent aussi au lyrisme du poème intitulé « Chant d'amour » (Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 213) : « Si tu pouvais jamais égaler, ô ma lyre, / Le doux frémissement des ailes du zéphyre / À travers les rameaux, [...] ». Or, nous devons avouer que cette apostrophe ressemble assez exclamative pour être prédicative, donc elle met en valeur une fonction purement proleptique voire référentielle.

Aucune apostrophe à la Muse ni à la lyre pour Vigny pourtant, qui se borne à l'épigramme¹⁰⁰ suivante aux Nymphes qui précède le poème « La Dryade » :

Πρώτον μὲν εὐχῆ τῆδε πρεσβεύω θεῶν
την πρωτόμαντιν Γαῖαν...
Σέβω δὲ Νύμφας...
Αἰσχύλος

Honorons d'abord la Terre, qui, la
première entre les Dieux, rendit ici les
Oracles...
J'adore aussi les Nymphes...
ESCHYLE

(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 72)

Dans l'œuvre poétique de Victor Hugo aussi l'apostrophe de la lyre n'est qu'un appel à son inspiration poétique. Dans les *Odes et Ballades* nous avons pu repérer quatre apostrophes à la lyre, dont la première dans le poème « La statue de Henri IV » :

Le peuple, fier de sa conquête.
Répète en chœur son nom chéri.
Ô ma lyre ! tais-toi dans la publique ivresse ;
Que seraient tes concerts près des chants d'allégresse
De la France aux pieds de Henri ?
(Hugo, *Odes et Ballades*, 1885 [1823] : 72)

Dans cet extrait l'apostrophe de la lyre suit la structure *ô + déictique + nom* suivi d'un point d'exclamation et d'un impératif. Cette structure met en valeur la fonction

¹⁰⁰ Cette épigramme ne faisait pas partie de la première édition du recueil. Ajoutée en 1829, la référence à Eschyle est tirée des *Euménides*.

prédicative de l'apostrophe puisque le poète invite la lyre à effectuer un acte illocutoire, de se taire. Selon Hugo, le génie poétique s'avère très petit devant la grandeur du roi. Hugo, loin encore d'être un libre penseur, était alors un jeune homme de dix-sept ans quand il écrivait ce poème, donc un ardent légitimiste. L'apostrophe à la lyre met en opposition son enthousiasme pour la création poétique et son enthousiasme pour les Bourbons et la Restauration, stimulé aussi par les réactions de la « publique ivresse » devant la monarchie rétablie. L'apostrophe à la lyre symbolise un dialogue intérieur ; le génie poétique doit se taire devant la grandeur et l'importance des choses politiques.

Nous repérons encore une apostrophe à la lyre dans le poème « La mort de Mlle de Sombreuil » :

Lyre! encore un hommage à la vertu qui t'aime !
Assez tu dérobas des hymnes d'anathème
Au funèbre Isaïe, au triste Ézéchiël !
Pour consoler les morts, pour pleurer les victimes,
Lyre, il faut de ces chants sublimes
Dont tous les échos sont au ciel.
Elle aussi, Dieu l'a rappelée ! —
(Hugo, *Odes et Ballades*, 1885 [1823] : 165-166)

Le poème commence avec l'apostrophe à la lyre. Le mot « encore » souligne le fait que la lyre dicte ce poème comme elle l'a déjà fait. La première apostrophe à la lyre pourrait être purement référentielle mais le déictique « t' » en fin de vers trahit sa fonction interactionnelle. Par contre, la deuxième apostrophe à la lyre n'est pas suivie d'un point d'exclamation mais de la tournure « il faut » qui lui accorde une allure prédicative. La lyre est là pour chanter la morne et funèbre perte afin de lier l'homme avec Dieu. Hugo invite la lyre à créer des « chants sublimes » qui exaltent le sentiment religieux.

Il est intéressant de signaler aussi le poème intitulé « Son nom » du même recueil :

Le chant d'un chœur lointain, le soupir de l'aurore
Rendait le fabuleux Mnémon,
Le murmure d'un son qui tremble et s'évapore,...
Tout ce que la pensée a de plus doux encore,
Ô lyre ! est moins doux que son nom !
(Hugo, *Odes et Ballades*, 1885 [1823] : 378)

L'apostrophe à la lyre suit une longue juxtaposition de vers constitués des phrases nominales avec des articles définis. Toutes ces phrases nominales sont structurées sur un lexique tiré des éléments de la nature et des sentiments de l'amour. Tout cela

semble amoindri devant le nom de la bien-aimée. Tout s'amoindrit devant l'amour. L'apostrophe « Ô lyre ! » ressemble à un soupir et peut-être il s'agit d'une simple invocation ou interjection dirait-on. L'apostrophe peut paraître comme d'une importance mineure et peut-être elle l'est. Pourtant, à travers cette apostrophe et les autres dans les *Odes et Ballades*, Hugo établit un dialogue entre le lyrisme et le génie de la pensée. Le nouveau lyrisme qui s'établit pendant le mouvement romantique est une source d'apostrophe. Le lyrisme antique renouvelé prête chez le poète romantique tout un dispositif de sentiments, de lexique et de procédés afin d'exprimer avec sensibilité les aspects de la vie de son temps.

Ainsi dans le poème « La prière pour tous » des *Feuilles d'Automne* Hugo apostrophe-t-il la lyre d'une série de compléments qualificatifs et d'antithèses :

Bouche qui soupire,
Mais sans murmurer !
Ineffable lyre
Voix qui fait sourire
Et qui fait pleurer !
(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 319)

Les phrases successives elliptiques attribuent des caractéristiques à la lyre qui par-dessus tout est « Ineffable ». Par l'apostrophe et surtout l'emploi du mot « Bouche » et « Voix » Hugo réussit une double attribution : il met la lyre en place d'allocutaire et il lui donne la parole à la fois. La lyre personnifiée avec la synecdoque « bouche » est une voix ineffable mais qui peut chanter les vers les plus joyeux et les plus tristes en même temps. La fonction de l'apostrophe est purement référentielle, voire qualificative.

Dans le poème « À Mlle Louise B. » des *Contemplations* :

Ô vous l'âme profonde ! ô vous la sainte lyre !
Vous souvient-il des temps d'extase et de délire,
Et des jeux triomphants,
Et du soir qui tombait des collines prochaines ?
Vous souvient-il des jours ? Vous souvient-il des chênes
Et des petits enfants ?
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967: 684)

L'apostrophe de la lyre commence le poème dédié à l'amie fidèle de Hugo, Louise Bertin. Dans cet extrait la lyre s'identifie à la personne de Louise Bertin puisqu'elle était une musicienne. Il s'agit d'une image métaphorique que Hugo crée à travers l'apostrophe. Par ailleurs, il s'agit d'une double apostrophe dans les hémistiches du

premier vers. Ensuite, l'appel aux souvenirs continue avec la répétition de l'interrogation « Vous souvent-il » qui illustre cette adresse. Le rôle de l'apostrophe est purement interactionnel et référentiel et sa place dans le poème met l'accent sur la personne « vous » qui n'est que Louise Bertin.

L'apostrophe de la lyre n'est pas tellement fréquente mais elle s'étend dans certains recueils bien précis. Il n'y a aucune apostrophe à la lyre chez Musset qui s'adresse au génie poétique avec l'apostrophe « ô muse ». Il n'y a aucune apostrophe à la lyre ni à la muse chez Vigny dont la poésie s'avère en fin de compte plutôt sombre que lyrique. Par exemple, dans le poème intitulé « La Sauvage », Vigny s'adresse à la nature de façon obscure et mystérieuse :

Solitudes que Dieu fit pour le Nouveau Monde,
Forêts, vierges encor, dont la voûte profonde
A d'éternelles nuits que les brûlants soleils
N'éclairent qu'en tremblant par deux rayons vermeils
(Car le couchant peut seul et seule peut l'aurore
Glisser obliquement aux pieds du sycomore),
Pour qui, dans l'abandon, soupirent vos cyprès ?
Pour qui sont épaisés ? ces joncs luisants et frais ?
Quels pas attendez-vous pour fouler vos prairies ?
De quels peuples éteints étiez-vous les patries ?
Les pieds de vos grands pins, si jeunes et si forts,
Sont-ils entrelacés sur la tête des morts ?
Et vos gémissements sortent-ils de ces urnes
Que trouve l'Indien sous ses pas taciturnes ?
Et ces bruits du désert, dans la plaine entendus,
Est-ce un soupir dernier des royaumes perdus ?
Votre nuit est bien sombre et le vent seul murmure.
—Une peur inconnue accable la nature.
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 171)

L'apostrophe adressée à la nature y attribue une dimension existentielle presque métaphysique. Chez Vigny, nous repérons plusieurs apostrophes adressées à la nature ainsi que d'apostrophes adressées aux idées abstraites, mais aucune apostrophe adressée à la lyre ni à la muse. Nerval emploie vastement le mot lyre, ce qui marque une étroite connexion avec le lyrisme, mais il ne s'adresse jamais à la lyre elle-même. Au contraire, l'apostrophe adressée à la lyre ne s'avère favorite pour Hugo que dans le recueil poétique *Odes et Ballades*.

La particularité des apostrophes adressées à la lyre ou à la muse réside dans le fait que les poètes romantiques choisissent cette manière d'exprimer leur remerciement

à la source d'inspiration. Des différentes théories se sont opposées au fil du temps sur le sujet de l'inspiration artistique voire poétique. Il y a des théoriciens qui ont soutenu que l'inspiration est une condition essentielle pour la production artistique, quel que soit sa source. D'autres théoriciens ont soutenu que ce qui importe est le travail pénible et que l'inspiration est presque inutile. D'autres théories se sont développées au cours des siècles mais ce qui paraît nécessaire est que même si l'inspiration est indispensable, elle reste impuissante. Une longue tradition présente le poète comme un être inspiré, d'où la conception du poète-guide tellement chère chez les romantiques. Les romantiques avaient souligné cette conception qui rend le poète un intermédiaire entre les dieux et les hommes, voire un prophète. L'apostrophe à la lyre ou à la muse expriment implicitement l'invocation d'une inspiration divine ou au moins métaphysique. Pour Lamartine, les apostrophes à la Muse sont rares mais les apostrophes à la lyre abondent. Il rend la lyre un allocutaire fictif susceptible d'assumer le rôle du représentant de sa propre pensée et de sa propre inspiration. Pour ce poète, la harpe symbolise la poésie religieuse, tandis que la lyre fait allusion à la poésie lyrique traditionnelle. Pour Hugo, l'apostrophe de la lyre est un appel à son inspiration poétique. Les apostrophes de la lyre de Hugo se bornent dans *Les Odes et Ballades* et dans *Les Feuilles d'Automne*. Il n'y a pas d'apostrophe adressée à la lyre dans les poèmes de Vigny et de Musset. Or, Musset emploie souvent l'apostrophe « ô muse ». Notons que l'apostrophe à la lyre, ainsi qu'à la muse commence à disparaître des œuvres romantiques au fur et à mesure que les poètes mûrissent. Nous aboutissons à deux conclusions. Premièrement, la connexion avec l'Antiquité et les procédés antiques commence à se faire sentir surtout après 1830. Deuxièmement, il semble comme si les poètes veulent annoncer leur génie poétique dans ses premiers poèmes et par la suite ils passent à d'autres préoccupations. Par ailleurs, le palmarès de la thématique romantique est assez vaste et varié. En tous cas, les apostrophes adressées à la lyre enrichissent le dialogue avec l'Antiquité et avec les principes purs du lyrisme qu'est l'intériorité, l'intimité, l'intellectualisme, l'expression des sentiments, l'expérience à travers l'art littéraire des émotions sublimes.

Chapitre 11 : L'émetteur de l'apostrophe et les voix narratives

L'apostrophe attribue une allure dramatique à la poésie romantique. Pour le poète romantique, l'apostrophe se transforme en un outil qui met en relief une structure de dialogue au sein du texte poétique. Selon l'analyse sémiotique de Genette (1972 : 238-240), le narrateur se distingue en narrateur extradiégétique qui ne fait pas partie de la diégèse, en narrateur intradiégétique qui fait partie du récit enchâssé, en narrateur autodiégétique qui est le héros de l'histoire qu'il raconte et en narrateur hétérodiégétique qui n'intervient pas dans le récit. Ce modèle d'analyse de l'énonciateur narratif satisfait aussi notre analyse axée sur l'émetteur de l'apostrophe qui correspond au sujet énonciatif du texte poétique, c'est-à-dire au sujet lyrique. Dans la poésie romantique, la voix du *je* lyrique correspond assez fréquemment à la voix narrative qui raconte les expériences du poète ainsi que les aventures d'un locuteur auto-référentiel. L'émetteur de l'énoncé s'adresse à un destinataire ou allocutaire à l'aide de l'apostrophe. Cependant, la variété par laquelle se développe le plan narratif entraîne des métamorphoses dans le statut de l'énonciateur, ce que nous allons démontrer.

Le sujet de l'énonciation apostrophique ne coïncide pas toujours avec le poète, mais il coïncide toujours avec le sujet lyrique ; celui-ci s'identifie avec le narrateur intradiégétique de Genette (1972 : 238-239). Les différents aspects du narrateur-locuteur incluent une variété de motifs expressifs qui établissent tous une énonciation monologuée à la surface mais dialoguée au fond. Le cas du paria comme énonciateur est une telle variante. Plusieurs poètes romantiques emploient le paria comme locuteur-narrateur intradiégétique ce qui attribue à l'apostrophe la charge de la transposition d'un héros à un anti-héros. De plus, l'apostrophe rend la disposition textuelle poétique en une structure qui rappelle celle des poèmes dramatiques ; elle attribue de cette façon une vivacité et laisse la porte ouverte à des combinaisons innombrables de personnages intradiégétiques, présents dans l'énonciation discursive ou sous-entendus. L'apostrophe de l'énonciateur adressée à d'autres personnages établit un dialogue pur qui relève d'un certain mimétique. Cependant, elle ne garantit pas toujours

une isochronie¹⁰¹ du temps du récit ; elle consiste en une coupure soudaine du temps de la narration créant une nouvelle énonciation enchâssée.

Aux antipodes de l'adresse aux personnages et en parallèle au statut varié du narrateur, le dialogue interne établi par l'apostrophe développe une autre dimension de l'altérité, celle de l'autrui qui s'identifie au moi. Il s'agit d'un dialogue interne¹⁰² qui dépasse les frontières de l'approche individuelle pour atteindre l'universel. Cette introspection de l'énonciateur lyrique se développe sous l'aspect d'une altérité qui coïncide soit avec un *moi* égocentrique qui renvoie à un monologue intérieur, soit avec un *moi* universel qui renvoie à un dialogue implicite. Cependant, le romantisme établit souvent une tautologie entre les deux. En effet, l'apostrophe renforce le monologue intérieur qui se distingue de la confiance silencieuse du narrateur adressé à lui-même jusqu'à l'invitation ou même l'incitation à la révolte. La poésie romantique, centrée sur l'expression de sentiments intimes, peut atteindre une dimension universelle, comme le suggère Hugo lui-même en présentant son œuvre comme des « mémoires d'une âme » (Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 481-482). Par ailleurs, dans plusieurs poèmes romantiques, les idées philosophiques priment au détriment de l'expression subjective des sentiments individuels, comme dans le cas des *Destinées*, poèmes philosophiques de Vigny. Jarry (1993 : 194) aboutit à la conclusion que « Vigny a échappé à une philosophie de l'Être qui eût été l'équivalent de celle de Heidegger, pour aboutir à une philosophie de la relation. Il élabore ainsi, dans les « plis du visible », une transcendance inter-humaine ». Le choix du poète de se servir de l'apostrophe pour développer un dialogue ou un monologue intérieur est fondée sur plusieurs facteurs. Ce choix dépend de l'effet que le poète veut créer, il s'impose du rythme diégétique ainsi que de la métrique et avant tout il consiste en une question de style ; l'apostrophe met en relief, accentue et crée un effet dramatique. De la même façon que l'effet du décodage riffaterrien (1983 : 185) se focalise sur une analyse esthétique et

¹⁰¹ Nous employons le terme *isochronie* au sens de Genette (1972 : 123) qui renvoie à la durée du récit d'un dialogue qui coïncide avec la durée du dialogue en tant qu'événement de la narration. Le narrateur n'intervient que pour présenter les personnages ou le décor.

¹⁰² Pour une étude complète sur le monologue intérieur cf. PERI M., 1994, *Essais de narratologie*, Héraklion, Éditions Universitaires de Crète et GENETTE G., 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil.

sentimentale, l'apostrophe poétique fonctionne comme un outil qui permet au poète de travailler à la fois les niveaux linguistique et esthétique.

11.1 Le narrateur porte-parole du poète

Parmi les poèmes les plus emblématiques de Victor Hugo figure celui intitulé « Un jour au mont Atlas ». Dès les premiers vers du poème on sent l'atmosphère exotique du Maroc ainsi que l'allure fantaisiste d'un dialogue entre le mont et les collines :

Un jour au mont Atlas les collines jalouses
Dirent : – Vois nos prés verts, vois nos fraîches pelouses
Où vient la jeune fille, errante en liberté,
Chanter, rire, et rêver après qu'elle a chanté ;
[...]
Mais toi, géant ! –d'où vient que sur ta tête chauve
Planent incessamment des aigles à l'œil fauve ?
Qui donc, comme une branche où l'oiseau fait son nid,
Courbe ta large épaule et ton dos de granit ?
Pourquoi dans tes flancs noirs tant d'abîmes pleins d'ombre ?
Quel orage éternel te bat d'un éclair sombre ?
Qui t'a mis tant de neige et de rides au front ?
Et ce front, où jamais printemps ne souriront,
Qui donc le courbe ainsi ? quelle sueur l'inonde ?

Atlas leur répondit : – C'est que je porte un monde.
(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 269)

Tout le poème est une longue apostrophe des collines au mont Atlas. L'apostrophe crée en même temps une métaphore, une image et une antithèse. Les collines posent des questions obsédantes. Atlas ne répond qu'à la fin de façon laconique. La lecture superficielle entraîne une interprétation erronée sur le statut des interlocuteurs ; il ne s'agit pas d'apostrophes adressées aux éléments de la nature entraînant tout simplement une personnification. Les apostrophes établissent un dialogue et un symbolisme à la fois. Elles démontrent que le but du poète n'est pas de s'adresser à la nature mais de faire parler la nature ; les collines et le mont deviennent le porte-parole du poète. À cet égard, toute apostrophe utilisée par le poète est susceptible de devenir son porte-parole. L'emploi de l'apostrophe dans ce poème remplit une fonction

primordiale en ce qui concerne le style de l'écriture ; elle souligne l'antithèse entre les collines et le mont, entre les adresses répétitives et la réponse parcimonieuse d'Atlas ; l'apostrophe se transforme en une véritable figure de style.

Or, il faut affiner les observations et discerner les cas. Les *apostrophes porte-paroles* ou *apostrophes implicites* sont les apostrophes par lesquelles le poète emploie un locuteur pour exprimer de façon implicite son avis à l'aide d'un symbolisme ou d'une allégorie. Par exemple, quand Vigny s'adresse à l'homme dans le poème « La Dryade », l'apostrophe du sujet lyrique s'étend à plusieurs niveaux :

Vois-tu ce vieux tronc d'arbre aux immenses racines ?
Jadis il s'anima de paroles divines ;
Mais par les noirs hivers le chêne fut vaincu,
Et la Dryade aussi, comme l'arbre, a vécu.
(Car, tu le sais, berger, ces Déesses fragiles,
Envieuses des jeux et des danses agiles,
Sous l'écorce d'un bois où les fixa le sort,
Reçoivent avec lui la naissance et la mort.)
(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 72)

L'extrait est le début du poème. La question « Vois-tu ce vieux tronc d'arbre » ouvre le poème et place le sujet lyrique en position de porte-parole du poète. Ni l'émetteur ni le destinataire de la question ne sont clairs pourtant. Il faut une étude du contexte diégétique de la suite du poème pour se rendre compte du statut universel de l'allocutaire de l'apostrophe ; Vigny s'adresse en réalité à un lecteur imaginaire en employant le sujet lyrique comme son porte-parole pour attirer l'attention du lecteur et pour attribuer un caractère universel à son texte. Dans ce cas, l'apostrophe n'est pas exprimée par le *poète-scripteur* mais par le *poète-locuteur* ou *poète-narrateur* qui agit comme le porte-parole du poète-scripteur. Notre distinction entre poète-locuteur et poète-scripteur est fondée sur la typologie de Todorov (1969 : 95-97) entre auteur, celui qui écrit l'histoire, et narrateur ou destinataire, celui qui raconte l'histoire. Ce genre d'apostrophe rappelle aussi la façon de s'adresser à leur public par les poètes épiques gréco-romains. De la même façon, Vigny s'adresse à un interlocuteur inconnu, voire indéfini, au tout début du poème, le reste des vers constituant un dialogue entre les deux bergers, Bathylle et Ménélaque, sur la fée.

Dans d'autres cas, le poète romantique emploie l'apostrophe pour prendre la parole et commencer une description ou une narration, voire une diégèse. Dans le cas

du poème « Rolla » de Musset, les apostrophes adressées aux femmes sont émises par le personnage intradiégétique de Rolla :

Oh ! la fleur d'Éden, pourquoi l'as-tu fanée,
Insouciante enfant, belle Ève aux blonds cheveux !
Tout trahir et tout perdre était ta destinée ;
Tu fis ton Dieu mortel, et tu l'en aimas mieux.
[...]
Vous ne la plaignez pas, vous, femmes de ce monde !
Vous qui vivez gaiement dans une horreur profonde
De tout ce qui n'est pas riche et gai comme vous !
Vous ne la plaignez pas, vous, mères de familles,
Qui poussez les verrous aux portes de vos filles,
Et cachez un amant sous le lit de l'époux !
Vos amours sont dorés, vivants et poétiques ;
Vous en parlez, du moins, — vous n'êtes pas publiques.
Vous n'avez jamais vu le spectre de la Faim
Soulever en chantant les draps de votre couche,
Et, de sa lèvre blême effleurant votre bouche,
Demander un baiser pour un morceau de pain.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 215)

Musset change souvent l'énonciation dans ce poème. Il emploie la deuxième personne du singulier pour s'adresser à Marion qu'il appelle « belle Ève aux blonds cheveux ». Ensuite, il emploie la deuxième personne du pluriel pour s'adresser à toutes les femmes. Le jeune Rolla s'avère le porte-parole du poète. L'apostrophe ouvre la diégèse et la description. Musset cherche à prouver la rédemption pour Marion et à créer une dichotomie chez les femmes ; celles qui sont prostituées par nécessité et celles qui ne le sont pas car elles n'ont « jamais vu le spectre de la Faim ». En réalité, Musset établit une critique sur la cruauté de la société contemporaine qui amène plusieurs femmes à des situations financières difficiles et à la prostitution.

Une variation de ce type d'apostrophe est celle des apostrophes *emboîtées* qui constituent en réalité des moments invocatifs introduisant les instances narratives dans le poème. L'énonciateur est parfois le poète-locuteur, parfois un autre locuteur qui s'avère un porte-parole du poète. Par exemple, dans le poème « Éloa », il y a le Tentateur qui s'adresse aux hommes, après une longue narration (Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 43) : « Le Tentateur lui-même était presque charmé, / Il avait oublié son art et sa victime, / Et son cœur un moment se reposa du crime. / Il répétait tout bas, et le front dans ses mains : « Si je vous connaissais, ô larmes des humains ! ». Ce genre d'apostrophe est souvent accompagné une

métaphore ou une métonymie. Vigny exprime sa réflexion poétique avec des vers philosophiques et des figures de rhétorique comme la métonymie, la personnification et la prosopopée.

Un autre exemple d'apostrophe porte-parole du poète est celle adressée à Dieu dans le poème « Le Déluge » (Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 52) : « Puis tous deux embrassés, ils se dirent ensemble : / « Ah ! louons l'Éternel, il punit, mais rassemble ! » / Le tonnerre grondait ; et tous deux à genoux / S'écrièrent alors : « Ô Seigneur, jugez-nous ! ». D'habitude, cette adresse suit les verbes qui introduisent l'apostrophe en discours direct, tel le verbe « s'écrièrent » dans cet extrait. Le poème crée le symbolisme de l'invitation à la mort. La mort est universelle et omniprésente ; personne ne peut y échapper. Vigny décrit une véritable scène de chaos où tout est englouti sous les flots triomphants à l'exception de deux enfants qui s'adressent à Dieu. L'apostrophe est du type *occurrence en apostrophe + impératif à la deuxième personne*. La forme de l'apostrophe souligne le caractère urgent de la situation et établit à la fois une tautologie entre la destruction absolue et l'espoir eschatologique.

Les apostrophes du type porte-parole du poète ne sont pas faciles à repérer dans le texte car le poète romantique les emploie par exprès, mais de façon codifiée. En fait, on pourrait classer presque toutes les apostrophes comme des apostrophes porte-parole de la réflexion du poète-scripteur romantique puisque son but principal est l'expression du *moi* lyrique qui s'identifie à un *moi* universel. Nous aurions pu aboutir à la conclusion que nous avons trié les apostrophes pour isoler celles qui s'avèrent de porte-parole intradiégétique d'un locuteur intradiégétique qui s'identifie soit au poète-locuteur soit à un personnage intradiégétique, ou d'un locuteur extradiégétique qui s'identifie au poète-scripteur, voire au narrateur. La plupart des apostrophes porte-paroles ont été repérées dans les poèmes de Musset où les apostrophes émises par des personnes historiques ou des personnages abondent ; elles sont descriptives et servent de porte-parole d'un poète-narrateur qui prône son dogme de singularité ne demandant que l'action. Elles sont assez fréquentes dans *Les Châtiments* de Hugo et dans les poèmes philosophiques de Vigny, ce qui révèle leur emploi fréquent dans les poèmes de caractère didactique ou engagé. Une autre variante de ce type d'apostrophe est celle dont l'émetteur s'identifie à un paria, figure centrale de la poésie romantique.

Le paria comme énonciateur des apostrophes fait partie du nouvel archétype développé par les romantiques, celui du anti-héros. Nous allons aborder cette question dans le paragraphe suivant.

11.2 Un énonciateur paria

En tant qu'énonciateur d'une apostrophe, le paria devient le symbole de la civilisation moderne dans la poésie romantique ; le paria est marginalisé pendant sa vie et abandonné pendant sa mort. Il est l'anti-héros admiré et haï en même temps. Pendant la période du romantisme littéraire français, la situation économique et sociale a amené à une révolution artistique exprimée par les extrêmes de la marginalisation.

Mais la situation économique et sociale de l'époque se trouve aussi à l'origine de la révolution artistique romantique. Et là où le triomphe d'un libéralisme débridé s'est traduit par la radicalisation de la marginalité pour des raisons matérielles, le romantisme a traduit la réaction d'artistes qui, confrontés à cette réalité inacceptable, se sont eux-mêmes marginalisés. Dans ce contexte, le héros romantique a été « le miroir des écrivains eux-mêmes »¹⁰³. « Né trop tard », il doit se contenter d'une société matérialiste et conformiste, très éloignée du monde de gloire dont il rêve. Malheureux, il souffre et est insatisfait que le monde ne lui apporte pas l'absolu dont il rêve. Déchiré, il ne peut pas ou ne veut pas adapter ses rêves à la réalité.

(Delorme, 2014 : 26)

La vision désillusionnée de la société moderne devient la source du thème du paria ; les origines et les débuts du romantisme avaient déjà préparé cette fuite de l'artiste sensible vers la nature ou vers les paradis artificiels.

Le paria devient souvent le mirage du poète romantique et exprime une décadence nouveau-née. « Sous la plume de Hugo, Michelet, George Sand, [...], [le paria] deviendra une figure familière des espaces publics littéraire et politique du XIXe siècle » (Varikas, 2004 : 92). Les poètes romantiques prêtent une voix au paria quand il devient l'énonciateur intradiégétique, ou l'énonciateur narrateur de l'histoire, ou le destinataire d'une apostrophe. Nous rencontrons la plupart des apostrophes du paria dans les poèmes de Musset et encore plus dans les poèmes de Vigny. Vigny démontre une sensibilité particulière pour le *topos* littéraire créé par l'archétype du paria. Le paria

¹⁰³ SABBAH H., 1989, *Le héros romantique*, Paris, Hatier, p. 5.

est l'énonciateur d'une apostrophe dans les poèmes-dialogues ou le locuteur intradiégétique dans les parties plutôt descriptives des poèmes. Les événements de la vie de Vigny sont sans doute à l'origine de l'inspiration de ces apostrophes ; le contexte historique, politique, économique et social de l'époque le peut aussi. Sur le plan artistique, la révolution romantique s'est manifestée aussi par l'émergence de nouveaux héros en littérature. Vigny incarne la transposition de la thématique vers un anti-héros qui se transforme petit à petit en un nouvel archétype.

Dans la plupart des cas, les apostrophes qui incluent le paria comme énonciateur ou destinataire sont des *apostrophes performatives* exprimant un acte de parole, accompagnées des verbes à l'impératif. Dans le poème « La Prison », Vigny présente un dialogue entre un prêtre et un prisonnier mourant. Les apostrophes reviennent à plusieurs reprises dans le poème :

LE PRÊTRE

Écoutez-moi, mon fils.

LE MOURANT

Hélas, malgré ma haine,
J'écoute votre voix, c'est une voix humaine :
[...]
Mais puisque vous m'aimez, ô vieillard inconnu !
Pourquoi jusqu'à ce jour n'êtes-vous pas venu ?

LE PRÊTRE

Ô qui que vous soyez ! vous que tant de mystère
Avant le temps prescrit, sépara de la terre,
Vous n'aurez plus de fer dans l'asile des morts ;
Si vous avez failli, rappelez les remords,
Versez-les dans le sein du Dieu qui vous écoute,
Ma main du repentir vous montrera la route.
[...]
« Ô mon fils ! criait-il, votre vie eut son cours ;
« Heureux, trois fois heureux, celui que Dieu corrige !
« Gardons de repousser les peines qu'il inflige :
« Voici l'heure où vos maux vous seront précieux,
« Il vous a préparé lui-même pour les Cieux.
« Oubliez votre corps, ne pensez qu'à votre âme ;
(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 109)

Le poème se développe de façon particulière. Au début, un dialogue ayant la structure d'une pièce de théâtre s'installe. Par la suite, cette structure disparaît et les parties narratives succèdent aux parties du discours direct. La présence de nombreux

impératifs, « ne vous jouez plus », « versez-les », « regardez-moi », « oubliez », « ne pensez qu'à votre âme » justifie l'hypothèse des *apostrophes - actes de parole* ou *apostrophes performatives* dont le but est le conseil de la part du prêtre ou la prière et la demande de la part du prisonnier mourant. Les confessions finales du prisonnier s'adressant au prêtre renforcent la notion du paria au sein de ces apostrophes. L'inspiration biblique et médiévale de la confession des derniers moments d'un mourant transforme l'apostrophe en une adresse éternelle entre un prêtre et un condamné, un confesseur et un homme en train de mourir ou de changer, un lecteur imaginaire et un poète, voire entre un homme social et un paria.

Dans le poème intitulé « Éloa », nous repérons un dialogue entre deux anges, un ange élevé et un ange déchu. Le nom de l'ange élevé est Éloa ; il s'agit d'un ange féminin. Les deux anges représentent les deux aspects de la même notion, le zénith et le nadir, le ciel et l'abîme :

« Que vous ai-je donc fait ? Qu'avez-vous ? me voici.
—Tu cherches à me fuir, et pour toujours peut-être.
Combien tu me punis de m'être fait connaître!
—J'aimerais mieux rester ; mais le Seigneur m'attend.
Je veux parler pour vous, souvent il nous entend.
—Il ne peut rien sur moi, jamais mon sort ne change,
Et toi seule es le Dieu qui peut sauver un Ange.
—Que puis-je faire ? hélas ! dites, faut-il rester ?
—Oui, descends jusqu'à moi, car je ne puis monter.
Mais quel don voulez-vous ? —Le plus beau, c'est nous-mêmes.
Viens. —M'exiler du Ciel ? —Qu'importe, si tu m'aimes ?
Touche ma main. Bientôt dans un mépris égal
Se confondront pour nous et le bien et le mal.
[...]
Où me conduisez-vous, bel Ange ? —Viens toujours.
—Que votre voix est triste, et quel sombre discours !
N'est-ce pas Éloa qui soulève ta chaîne ?
J'ai cru t'avoir sauvé. —Non, c'est moi qui t'entraîne.
—Si nous sommes unis, peu m'importe en quel lieu !
Nomme-moi donc encore ou ta Sœur ou ton Dieu !
—J'enlève mon esclave et je tiens ma victime.
—Tu paraissais si bon ! Oh ! qu'ai-je fait ? —Un crime.
—Seras-tu plus heureux, du moins, es-tu content ?
—Plus triste que jamais. —Qui donc es-tu ? —Satan.
(Vigny, Poèmes antiques et modernes, 1973 [1826] : 45-46)

Par analogie au couple du prêtre et du prisonnier du poème précédent, Éloa et Satan représentent les deux notions antinomiques au niveau métaphysique. L'un s'adresse à

l'autre. Dans le cas du poème « La Prison » ainsi que du poème « Éloa », l'apostrophe sert comme un facteur unificateur entre deux extrêmes, le haut et le bas, l'élevé et le déchu, le pure et l'impure, l'homme de la société et le paria. Les personnages intradiégétiques symbolisent les deux extrémités.

Dans le poème « Le Trappiste » il y a une autre apostrophe de ce type ; il s'agit d'un soldat qui s'adresse à un montagnard espagnol :

Est-ce un guerrier farouche ? est-ce un pieux apôtre ?
Sous la robe de l'un il a les traits de l'autre :
Il est prêtre, et pourtant promptement irrité ;
Il est soldat aussi, mais plein d'austérité ;
[...]
Le Trappiste est son nom : ce terrible inconnu,
Sorti jadis du monde, au monde est revenu ;
[...]
C'est un de ces guerriers dont la constante veille
Fait qu'en ses palais d'or la Royauté sommeille.
Il tombe ; mais il parle, et sa tremblante voix
S'efforce à ce discours entrecoupé trois fois :
« Pour qui donc cet autel au milieu des ténèbres ?
N'y chantez pas, ou bien dites des chants funèbres.
Quel Espagnol ne sait les hymnes du trépas ?
Les nouveaux noms des morts ne vous manqueront pas :
J'apporte sur vos monts de sanglantes nouvelles.
(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 118-119)

Dans l'extrait la pléthore d'épithètes souligne la description des traits du paria : « il est prêtre », « il est soldat aussi », « ce terrible inconnu », « sorti jadis du monde, au monde est revenu ». Vigny reste éloigné de la foule, mais sans l'ignorer ; comme il a quitté la vie mondaine pour sa « tour d'ivoire » selon Sainte-Beuve¹⁰⁴, il revient pour devenir enfin membre de l'Académie française. La vie et l'œuvre de Vigny se trouvent donc en harmonie parfaite. L'impératif « N'y chantez pas, ou bien dites des chants funèbres » reflète la sensibilité dominante et le pessimisme fondamental de Vigny. Quelques vers plus loin, c'est le tour du Trappiste de s'adresser aux montagnards en les appelant « frères » :

Vous, habitant sacré du mont silencieux,
Instruit des saintes morts que préfèrent les Cieux,
Jugez-nous et parlez... Vous savez quelle proie
Le peuple osa vouloir dans sa féroce joie ?
Vous le savez, un Roi ne porte pas de fers

¹⁰⁴ Sainte-Beuve (1845 : 374) écrit dans « Pensées d'août » : « Et Vigny plus secret, / Comme en sa tour d'ivoire, / avant midi rentrait. »

Sans que leur bruit s'entende au bout de l'univers.
(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 120)

Le Trappiste, avant la dissolution de son ordre, assumait le rôle du prêtre ; après la dissolution, il assume le rôle du soldat, du déchu, du paria. En réalité, il s'agit de la dissolution des illusions du poète qui fut éveillé après une succession d'épreuves personnelles dans sa vie. L'émetteur des apostrophes porte quelque chose de mystérieux et assume le double rôle du prêtre et du soldat. La notion de la dualité, présente aussi dans les poèmes « La Prison » et « Éloa », revient dans « Le Trappiste ». Cette double focalisation du héros central reflète la nature ambiguë de la notion du paria, à la fois intégré et exclu, positif et négatif, ange et démon, sain et fou ; il s'agit de la nouvelle image du héros qui s'incarne en réalité par un anti-héros qui se met au centre de l'intérêt.

Dans le cas de l'apostrophe du Trappiste adressée aux soldats, la dualité du paria ne s'exprime pas à travers la structure du dialogue, mais à travers l'énonciateur même de l'apostrophe qui incarne la double nature contradictoire d'un paria. Sa vision du monde est incarnée dans une pensée centrée loin des choses matérielles. En parallèle avec sa vie de désillusion et de déception, puisqu'il a perdu sa mère, il s'est séparé de Marie Dorval et il a eu des brouilles avec le Cénacle, il transpose sa situation psychologique dans son œuvre qui reflète la notion du poète-paria. Le paria comme énonciateur dans l'œuvre poétique de Vigny est incarné par le poète-locuteur, le poète-narrateur, le soldat, le noble, le pauvre. Le thème du paria se reflète aussi dans la réalisation des apostrophes, le paria assumant un triple rôle : celui de l'alter-ego du poète, celui du destinataire de l'apostrophe ou celui du narrateur intradiégétique.

Ce qui s'avère original par rapport aux apostrophes de Vigny est l'adresse au paria dans la mesure où elle ne reflète qu'une attitude particulière du romantisme, précurseur de la notion du poète maudit de la fin du XIXe siècle. Les poètes romantiques se sentent souvent en marge de la société contemporaine et créent des héros marginaux aussi ; le poète-paria s'adresse au paria et vice-versa. Musset fut l'exemple par excellence d'un héros qui choisit de vivre à la marge de la société conventionnelle. Il arrive même à renoncer à quelques traits représentatifs du romantisme français en s'adressant aux autres poètes, comme par exemple dans le poème « Les secrètes pensées de Rafael, gentilhomme français » :

Ô vous, race des dieux, phalange incorruptible,
 Électeurs brevetés des morts et des vivants ;
 Porte-clefs éternels du mont inaccessible,
 Guindés, guédés, bridés, confortables pédants,
 Pharmaciens du bon goût, distillateurs sublimes,
 Seuls vraiment immortels, et seuls autorisés ;
 Qui, d'un bras dédaigneux, sur vos seins magnanimes
 Secouant le tabac de vos jabots usés,
 Avez toussé, — soufflé, — passé sur vos lunettes
 Un parement brossé pour les rendre plus nettes,
 Et, d'une main soigneuse ouvrant l'in-octavo,
 Sans partialité, sans malveillance aucune,
 Sans vouloir faire cas ni des ha ! ni des ho !
 Avez lu posément — la Ballade à la Lune!!!
 (Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 117)

Avec une longue apostrophe descriptive, Musset dénonce les credos romantiques. Il s'agit du trait distinctif mussétien qui le différencie des autres romantiques. À l'aide de cette apostrophe, Musset se pose comme un paria mais qui ne reste pas accablé devant la répétition et la facilité des autres poètes romantiques. Avec l'apostrophe, il adopte une certaine ironie vers lui-même en inscrivant son poème dans une intertextualité autoréférente avec la « Ballade à la lune » dans les vers « [vous] Sans partialité, sans malveillance aucune / Sans vouloir faire cas ni des ha ! ni des ho ! / Avez lu posément — la Ballade à la Lune ! ! ! ». Musset reste détaché de sa propre poésie. Cette attitude constitue une partie de son jeu poétique. L'apostrophe adressée aux néoclassiques et aux romantiques continue :

Et vous, libres penseurs, dont le sobre dîner
 Est un conseil d'État, — immortels journalistes !
 Vous qui voyez encor, sur vos antiques listes,
 Errer de loin en loin le nom d'un abonné !
 Savez-vous le *Pater*, et les péchés des autres
 Ont-ils grâce à vos yeux, quand vous comptez les vôtres ?
 — Ô vieux sir John Falstaff ! quel rire eût soulevé
 Ton large et joyeux corps, gonflé de vin d'Espagne,
 En voyant ces buveurs, troublés par le Champagne,
 Pour tuer une mouche apporter un pavé !

Salut, jeunes champions d'une cause un peu vieille,
 Classiques bien rasés, à la face vermeille,
 Romantiques barbus, aux visages blêmis !
 Vous qui des Grecs défunts balayez le rivage,
 Ou d'un poignard sanglant fouillez le moyen âge,
 Salut ! — J'ai combattu dans vos camps ennemis.
 (Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 118)

Musset s'adresse même aux souteneurs des romantiques, les journalistes, et même à John Falstaff, personnage du théâtre shakespearien¹⁰⁵ en les appelant « jeunes champions d'une cause un peu vieille » ; l'apostrophe renforce l'ironie et la constatation que ses destinataires sont des ennemis. Elle exprime l'apostasie totale et radicale, tandis que la narration qui la suit dans le reste du poème présente les réflexions réformatrices de Musset.

Le paria en tant qu'énonciateur des apostrophes impose souvent dans la poésie romantique un schéma de dualité entre deux personnages exprimant deux mondes antinomiques. Dans le poème « La Prison » de Vigny, un prêtre et un prisonnier mourant s'adressent l'un à l'autre. Dans le poème « Éloa », un ange élevé, Éloa, et un ange déchu, Satan, s'entremêlent dans un dialogue des apostrophes réciproques. Ces dialogues rappellent les dispositions conversationnelles des pièces de théâtre ; nous allons les étudier dans le paragraphe suivant. Dans le poème « Le Trappiste » de Vigny et dans le poème « Les secrètes pensées de Rafael » de Musset, l'énonciateur de l'apostrophe est un paria qui constitue une extension de la personnalité du poète à chaque fois. Dans ces deux poèmes, il n'y a pas d'interlocutoire de l'apostrophe mais il y a un destinataire dont la voix reste silencieuse. Le poète est représenté lui-même par le paria qui s'adresse aux autres poètes ou au lecteur. L'apostrophe enveloppe souvent dans ces cas des allégories ou des symbolismes ou les deux à la fois.

11.3 Une disposition dramatique au sein du poème

Dans la poésie romantique, l'apostrophe sert souvent pour introduire un personnage dans un dialogue comme dans le cas d'une pièce de théâtre. Ce type d'apostrophe est fréquemment une *apostrophe emboîtée*. La dramaturgie des poèmes romantiques transpose la situation d'énonciation et rend le discours poétique plus vivant. De plus, l'apostrophe sert souvent comme un prédicat surtout dans le cas des phrases elliptiques. Une autre fonction de ce type d'apostrophe est l'*établissement d'un*

¹⁰⁵ John Falstaff est un personnage comique de fiction des pièces de théâtre de Shakespeare. Shakespeare a fait de lui un type de gentilhomme bouffon avec un appétit incontrôlable pour la nourriture, la boisson et les femmes.

dialogue et le maintien d'une situation de communication. Dans tous les cas, l'apostrophe crée un allocutaire, sinon inexistant. Ensuite, elle place l'allocutaire en position potentielle d'un nouvel sujet d'énonciation. L'apostrophe poétique suppose donc une structure de dialogue sous-jacente presque dans tous les cas, même si l'entité en apostrophe ne répond pas à l'adresse ou que l'interlocuteur n'est pas explicite. Il s'agit plutôt d'un effet de *métadiégèse*, lorsqu'un personnage intradiégétique fait une apostrophe ; nous empruntons le concept aux outils narratologiques. Sur le niveau métadiégétique, le poète renonce donc virtuellement à son statut de narrateur-locuteur pour l'attribuer à l'un de ses personnages. Dans les *Poèmes antiques et modernes* de Vigny, les apostrophes adressées aux personnages historiques inspirés de la tradition biblique et de la littérature espagnole abondent. Ces apostrophes se placent souvent au milieu des dialogues dont la structure est pareille à celle des dialogues des pièces de théâtre. Dans d'autres cas, les apostrophes contribuent à la structure générale de l'alternance entre la narration et le dialogue, ce qui renvoie à une mise en scène organisée comme une pièce de théâtre. Cette structure d'apostrophes se trouve aussi dans les poèmes des *Châtiments* de Hugo et dans les « Nuits » de Musset.

Dans le poème « Éloa », la dramatisation d'une scène conversationnelle se développe à travers un échange d'apostrophes entre l'ange Éloa et un ange déchu :

Voici les mots qu'il dit à la fille de Dieu :
« D'où viens-tu, bel Archange ? où vas-tu ? quelle voie
« Suit ton aile d'argent qui dans l'air se déploie ?
« Vas-tu, te reposant au centre d'un Soleil,
« Guider l'ardent foyer de son cercle vermeil ;
[...]
« Je suis un exilé que tu cherchais peut-être :
« Mais s'il est vrai, prends garde au Dieu jaloux ton maître ;
« C'est pour avoir aimé, c'est pour avoir sauvé,
« Que je suis malheureux, que je suis réprouvé.
« Chaste beauté ! viens-tu me combattre ou m'absoudre ?
« Tu descends de ce Ciel qui m'envoya la foudre,
« Mais si douce à mes yeux, que je ne sais pourquoi
« Tu viens aussi d'en haut, bel Ange, contre moi. »
Ainsi l'Esprit parlait. [...]
(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 34-35)

Le dialogue reflète les deux côtés du même aspect, un ange et un démon voire un ange déchu. L'apostrophe commence avec le vers « Voici les mots qu'il dit à la fille de Dieu »

et finit par « Ainsi l'Esprit parlait » qui renvoie à un vers de clôture presque conventionnelle pour les pièces de théâtre ou les contes. L'émetteur de cette apostrophe n'est pas le poète-locuteur, ni le poète-scripteur. Ce n'est pas une apostrophe *implicite* ou une apostrophe *porte-parole* du poète ; il s'agit d'une apostrophe *emboîtée*, voire contenue dans la narration. Dans le troisième chant d'« Éloa » l'*apostrophe emboîtée* paraît de nouveau (Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 39) : « Éloa, sans parler, disait : Je suis à toi ; / Et l'Ange ténébreux dit tout haut : Sois à moi ! / « Sois à moi, sois ma sœur ; je t'appartiens moi-même ; / « Je t'ai bien méritée, et dès longtemps je t'aime, / « car je t'ai vue un jour ». Les indices des apostrophes emboîtées ne sont que les déictiques et les questions et plus rarement les impératifs. De plus, L'apostrophe met en valeur l'antithèse entre le ciel et la terre, le haut et le bas, le paradis et l'enfer.

Une des fonctions principales des *apostrophes emboîtées* est d'établir la communication et d'assurer la continuation du dialogue. Par exemple, dans le poème « La Femme adultère » de Vigny, la femme adultère s'adresse à son amant avec un impératif d'invitation, mais l'occurrence « mon bien-aimé » est une simple invocation qui met plutôt en valeur l'impératif (Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 62-63) : « Venez, mon bien-aimé, m'enivrer de délices / Jusqu'à l'heure où le jour appelle aux sacrifices / [...] —Mais ce cœur est brûlant, et l'amour l'a conduit. / Me voici devant vous, ô belle entre les belles ! ». Un autre exemple est celui de l'apostrophe de la fille de Jephté adressée à son père lorsqu'elle découvre qu'elle sera sacrifiée (Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 61) : « Mon père, embrassez-moi ! D'où naissent vos retards ? / Je ne vois que vos pleurs et non pas vos regards. [...] —C'est vous, hélas ! c'est vous, ma fille bien-aimée ? / Dit le père en rouvrant sa paupière enflammée ».

L'apostrophe adressée au voile dans le poème « Le Voile » constitue le nœud de l'action dramatique d'un dénouement tragique. Grâce aux interrogations et aux répétitions Hugo anime un dialogue entre quatre frères musulmans et leur sœur. Le voile de la sœur est ouvert pour un instant ; il s'agit d'une pudeur sans précédent pour ses frères :

La sœur
Qu'avez-vous, qu'avez-vous, mes frères ?

Vous baissez des fronts soucieux.
Comme des lampes funéraires,
Vos regards brillent dans vos yeux.
[...]

Le frère ainé
N'avez-vous pas levé votre voile aujourd'hui ?
[...]

La sœur
Grâce ! qu'ai-je fait ? Grâce ! grâce !
Dieu ! quatre poignards dans mon flanc !
Ah ! par vos genoux que j'embrasse...
Ô mon voile ! ô mon voile blanc !
Ne fuyez pas mes mains qui saignent,
Mes frères, soutenez mes pas !
Car sur mes regards qui s'éteignent
S'étend un voile de trépas.
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 81)

Le poème a la structure d'une pièce de théâtre. Hugo décrit une scène avec vivacité grâce à l'apostrophe. Le voile de la sœur est ouvert pour un instant par le vent et ses frères la poignent pour ce dit crime. L'apostrophe de la sœur adressée au voile est plutôt un soupir, une expression de désespoir. Il n'y a que l'occurrence « ô mon voile blanc » qui démontre l'adresse et l'immense tristesse devant un fait minime qui cause sa mort. Il n'y pas d'impératif, ni de déictiques. L'apostrophe change souvent d'émetteur et d'allocutaire ; la sœur s'adresse aux frères, les frères s'adressent à la sœur et la sœur s'adresse au voile. L'apostrophe est aussi accompagnée par une antithèse entre la blancheur du voile et les mains saignantes de la sœur qui renvoient à la couleur rouge. L'apostrophe de la sœur adressée aux frères ou au voile renvoie à la vie et à l'espoir, tandis que la mort de la sœur renvoie au silence et à la fin de la vie. Grâce à l'apostrophe, Hugo vivifie la présentation d'une image puissante et devient défenseur de toutes les luttes sincères et honnêtes en dénonçant la barbarie islamique et la violence à l'égard des femmes.

Dans le poème « Confrontations », l'apostrophe contribue à la création d'un dialogue d'allégories originales :

Ô cadavres, parlez ! quels sont vos assassins ?
Quelles mains ont plongé ces stylets dans vos seins ?
Toi d'abord, que je vois dans cette ombre apparaître,
Ton nom ? — Religion. — Ton meurtrier ? — Le prêtre.
— Vous, vos noms ? — Probité, pudeur, raison, vertu.
— Et qui vous égorgera ? — L'église. — Toi, qu'es-tu ?
— Je suis la foi publique. — Et qui t'a poignardée ?

— Le serment. — Toi qui dors de ton sang inondée ?
— Mon nom était justice. — Et quel est ton bourreau ?
— Le juge. — Et toi, géant, sans glaive en ton fourreau
Et dont la boue éteint l'auréole, enflammée ?
— Je m'appelle Austerlitz. — Qui t'a tué ? — L'armée.
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 84)

Dans l'extrait l'apostrophe est établie à travers les déictiques. L'impératif « parlez ! » ouvre le chemin pour les questions qui suivront. L'originalité de cette apostrophe réside dans le fait que l'interpellation « Ô cadavres » n'entend pas les morts ; il s'agit plutôt d'une métaphore puisque le poète s'adresse par la suite aux concepts abstraits avec lesquels il s'interpelle. Les concepts abstraits consistent en la religion, la probité, la pudeur, la raison, la vertu, l'église, la foi publique, la justice et Austerlitz¹⁰⁶. Ils sont des allégories à l'aide desquelles le poète établit un dialogue. Hugo confère une image d'authenticité et de vivacité à travers une structure originale.

Les dialogues établis à travers les apostrophes peuvent s'établir entre une entité personne et une entité abstraite. Par exemple, dans le poème « La Nuit de Décembre » Musset présente un dialogue entre le poète et un spectre. La figure du poète peut avoir plusieurs dimensions. Elle peut représenter le poète-scripteur ou le poète-narrateur ou un poète universel qui entend tous les poètes. Dans la deuxième partie passage cité, l'apostrophe du spectre adressée au poète sert à plusieurs fins ; elle offre une réponse aux interrogations du poète et elle révèle à la fois sa propre identité et l'identité du poète :

LE POÈTE

[...]
Qui donc es-tu, spectre de ma jeunesse,
Pèlerin que rien n'a lassé ?
Dis-moi pourquoi je te trouve sans cesse
Assis dans l'ombre où j'ai passé.
Qui donc es-tu, visiteur solitaire,
Hôte assidu de mes douleurs ?
Qu'as-tu donc fait pour me suivre sur terre ?
Qui donc es-tu, qui donc es-tu, mon frère,
Qui n'apparais qu'au jour des pleurs ?

LA VISION

¹⁰⁶ Austerlitz est un toponyme qui devient désignant événementiel. Il renvoie à la bataille du 2 décembre 1805.

- Ami, notre père est le tien.
Je ne suis ni l'ange gardien,
Ni le mauvais destin des hommes.
Ceux que j'aime, je ne sais pas
De quel côté s'en vont leurs pas
Sur ce peu de fange où nous sommes.

Je ne suis ni dieu ni démon,
Et tu m'as nommé par mon nom
Quand tu m'as appelé ton frère ;
Où tu vas, j'y serai toujours,
Jusques au dernier de tes jours,
Où j'irai m'asseoir sur ta pierre.

Le ciel m'a confié ton cœur.
Quand tu seras dans la douleur,
Viens à moi sans inquiétude.
Je te suivrai sur le chemin;
Mais je ne puis toucher ta main,
Ami, je suis la Solitude.

(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 254-255)

Musset écrivit ce poème juste après sa rupture avec George Sand. Il semble que sa vie personnelle influença tellement le reste de ses activités sociales ainsi que son écriture. Dans le poème, il commence par raconter sa vie passée et son enfance. Pendant la narration, un spectre apparaît de temps en temps. Le poète observe que le spectre, qu'il appelle vision, apparaît chaque fois qu'il vit un moment important et profondément triste : il s'agit d'une narration intime lyrique. Le poème subit un changement brut de la métrique qui marque le passage de l'alexandrin de douze syllabes à l'octosyllabe de huit syllabes. Ce changement marque le changement de l'humeur et de l'énonciation. Au début de l'extrait, c'est le poète qui s'adresse au spectre. Ensuite, c'est le spectre qui s'adresse au poète. La transposition de l'énonciation implique le changement de l'émetteur de l'apostrophe ; ce n'est plus le poète-narrateur qui parle mais la vision elle-même. Musset avait déjà préparé cette transposition avec les interrogations répétitives adressées au spectre « qui donc es-tu » ? L'anaphore de l'interrogation « qui es-tu ? » suggère l'état d'ennui qui crée les pensées hantées du poète. Musset s'adresse à la vision à la deuxième personne du singulier et ce tutoiement révèle le malheur, la douleur. Musset emploie les occurrences « morne et pâle visage », « spectre de ma jeunesse », « visiteur solitaire » ; elles constituent aussi des périphrases susceptibles de maintenir le mystère qui enveloppe le spectre. Au début, l'apostrophe donne

l'impression d'un questionnement métaphysique. Ensuite, la vision s'adresse au poète ; l'apostrophe révèle son identité. Il s'agit de la solitude du poète qui incarne son mal-être et son ennui. La solitude devient l'ami suivant le poète, comme l'ombre qui nous suit partout. La vision hallucinatoire symbolise le double du poète, une sorte d'alter-ego qui l'accompagne dans la vie et dans l'énonciation poétique aussi.

L'apostrophe en tant qu'outil de dramatisation génère plus qu'un seul sujet énonciatif et elle renforce l'allure dramatique, l'angoisse et l'indignation. L'apostrophe interagit donc avec les sentiments et le processus même de l'écriture. Est-ce la passion romantique qui se trouve à l'origine de cette expression énonciative ou une technique de style bien maîtrisée et minutieuse ? Suite aux exemples étudiés ci-dessus, les apostrophes emboîtées, que sont les apostrophes des dialogues théâtraux, présentent les deux aspects. Le choix du vocabulaire qui accompagne les apostrophes démontre qu'elles constituent l'expression d'une passion lyrique et l'architecture d'une structure conversationnelle qui renvoie à la tradition épique et dramatique des stichomythies. L'apostrophe établit donc un va-et-vient entre la poésie et le drame romantique. Par ailleurs, plusieurs poètes romantiques ont écrit des pièces de théâtre aussi. Nous constatons la présence faible de ce type d'apostrophe dans l'œuvre poétique de Lamartine. Il semble que les apostrophes qui établissent des dialogues du discours direct sont moins fréquentes dans les œuvres poétiques des premières années du romantisme. En ce qui concerne Vigny, les apostrophes de ce type sont plus fréquentes dans les poèmes inspirés de la littérature espagnole ou de la Bible et elles établissent souvent des dialogues entre les personnages historiques. En tous cas, tout type d'apostrophe installe une structure d'allocution dynamique qui implique plusieurs statuts de locuteur et d'allocutaire. Toute apostrophe crée donc un dialogue qui peut s'éteindre de la simple conversation en discours direct jusqu'au monologue intérieur. Dans « La Nuit de Décembre » de Musset l'apostrophe a une double fonction : elle sert de support de dramatisation et elle établit un dialogue interne avec le moi du poète romantique. Ce dialogue interne multiplie à son tour les différents statuts des locuteurs. Nous allons étudier l'altérité de l'apostrophe du poète romantique adressé à lui-même dans le paragraphe qui suit.

11.4 L'autrui et le moi : un dialogue interne

Le poète romantique a besoin d'une énonciation interne avec lui-même ou plutôt avec son alter-ego, le reflet du *moi du siècle*. C'est avec le culte du *moi* qui se dessine la nouvelle conscience littéraire. « [Il] [s]e dessine alors une nouvelle cartographie de l'intériorité, où une zone indécise de passage entre le physiologique et le mental, une forme de conscience interne de l'espace du dedans [...] » (Gengembre, 1995 : 20). Le poète romantique emploie souvent l'apostrophe pour s'adresser à lui-même. Cet emploi présente deux aspects : le poète s'adresse à un alter-ego étroitement lié à l'idéal ou au mal du siècle, ou le poète crée un personnage intradiégétique qui reflète sa personnalité ou qui aide à exprimer ses opinions. Il s'agit tantôt d'un ésotérisme obscur, tantôt d'un monologue intérieur, tantôt d'une autocritique. Les apostrophes de ce type prennent souvent la forme de *ô mon âme, ô maître, ô poète, ô toi*. Nous allons suivre la présence implicite de la première personne du singulier dans une adresse exprimée à la deuxième personne. La plupart des apostrophes de ce type est repérée dans les poèmes de Lamartine et de Musset. Hugo ne s'adresse jamais à lui-même dans ses poèmes, tandis que Vigny évite l'adresse autoréférentielle dans la plupart des cas.

La poésie de Lamartine est une poésie personnelle pure qui exprime un *moi* majestueux et énigmatique. Pour Lamartine, écrire du *moi* devient un déchirement interne et angoissant qui oscille entre une positivité innée et un ésotérisme obscur. Cet ésotérisme se reflète dans les apostrophes que Lamartine adresse à lui-même. Il s'agit d'un dialogue interne ; l'apostrophe adressée à lui-même est celle qui se répète le plus dans le recueil. Dans la plupart des cas, il s'agit d'une apostrophe adressée à son âme ou à sa lyre. Quand il s'adresse à son âme, c'est le côté spirituel qui est mis en avant, tandis que quand il s'adresse à sa lyre, c'est le côté de son inspiration artistique qui est mis en relief. Dans le poème « L'Homme », l'apostrophe exprime cette dichotomie interne (Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 30) : « — Ni si haut, ni si bas ! simple enfant de la terre, / Mon sort est un problème, et ma fin un mystère ; ». Le vocabulaire choisi exprime la complémentarité entre le « haut » et le bas, le « sort » et la « fin », le « problème » et le « mystère ». Lamartine emploie les couples des mots

comme des entités complémentaires qui s'avèrent importantes pour la métrique et le rythme interne. L'apostrophe « simple enfant de la terre » présente un aspect autoréférentiel car elle est suivie des déictiques « mon » et « ma ». Lamartine s'adresse à lui-même pour souligner le sentiment d'humilité qu'il éprouve auprès de Dieu.

Dans le poème intitulé « Le Vallon » les apostrophes sont suivies des verbes à l'impératif :

Repose-toi, mon âme, en ce dernier asile,
Ainsi qu'un voyageur qui, le cœur plein d'espoir,
S'assied, avant d'entrer, aux portes de la ville,
Et respire un moment l'air embaumé du soir.

Comme lui, de nos pieds secouons la poussière ;
L'homme par ce chemin ne repasse jamais ;
Comme lui, respirons au bout de la carrière
Ce calme avant-coureur de l'éternelle paix.

Tes jours, sombres et courts comme les jours d'automne,
Déclinent comme l'ombre au penchant des coteaux ;
L'amitié te trahit, la pitié t'abandonne,
Et seule, tu descends le sentier des tombeaux.

Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime ;
Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours
Quand tout change pour toi, la nature est la même,
Et le même soleil se lève sur tes jours.

De lumière et d'ombrage elle t'entoure encore :
Détache ton amour des faux biens que tu perds ;
Adore ici l'écho qu'adorait Pythagore,
Prête avec lui l'oreille aux célestes concerts.

Suis le jour dans le ciel, suis l'ombre sur la terre ;
Dans les plaines de l'air vole avec l'aquilon ;
Avec le doux rayon de l'astre du mystère
Glisse à travers les bois dans l'ombre du vallon.

(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 43)

Lamartine emploie la deuxième personne du singulier pour s'adresser à lui-même. Le choix du mot « âme » inclut la tradition lyrique et exprime le sentiment de la confession intrépide. L'apostrophe *mon âme* ou *ô mon âme* est fréquente dans les poèmes romantiques. Dans l'extrait, l'âme assume le rôle d'un interlocuteur, voire d'un destinataire d'une situation de communication interne qui vise à ce que le poète console ou même conseille lui-même. La présence des déictiques de la deuxième personne du

singulier, renforcée par les impératifs « Repose-toi », « Plonge-toi » et « respire », active un mécanisme d'autoréférence innée, de confession et d'introspection.

Dans le poème intitulé « La Foi », Lamartine s'adresse de nouveau à lui-même ; cette fois, l'apostrophe est imprégnée d'une allure métaphysique (Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 79) : « Âme ! qui donc es-tu ? flamme qui me dévore, / Dois-tu vivre après moi ? dois-tu souffrir encore ? / Hôte mystérieux, que vas-tu devenir ? / Au grand flambeau du jour vas-tu te réunir ? / Peut-être de ce feu tu n'es qu'une étincelle, / Qu'un rayon égaré, que cet astre rappelle ». L'apostrophe est employée pour exprimer les questions métaphysiques sur la vie après la mort et sur ce que devient l'âme humaine. L'occurrence en apostrophe « Hôte mystérieux » souligne la croyance de Lamartine sur la dualité de l'âme et du corps. Lamartine compare l'âme à un hôte qui offre l'hébergement au corps ; il fait allusion à la dualité de la foi chrétienne entre âme/corps ou esprit/corps ou intériorité/extériorité. L'emploi de l'apostrophe intensifie la place centrale de la réflexion existentielle comme dans le poème « Le chrétien mourant » (Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 106) : « Ô toi ! d'un feu divin précieuse étincelle, / De ce corps périssant habitante immortelle, / Dissipe ces terreurs : la mort vient t'affranchir ! / Prends ton vol, ô mon âme ! et dépouille tes chaînes ». Lamartine est attiré par tout ce qui penche sur un ésotérisme rapprochant la notion de l'*homo duplex* de Vaillant (2012 : 62) :

Parmi les multiples idées ou images héritées de la tradition chrétienne, celle qui est destinée à la plus grande postérité avec le romantisme est le symbole que constitue Jésus, être double par essence, pleinement homme et Dieu à la fois, indissolublement charnel et spirituel – puisque son incarnation est le résultat même de sa destinée de Dieu, venu accomplir sa mission.

La notion de la distinction entre l'âme et le corps hante Lamartine dans les apostrophes adressées à lui-même.

Lamartine s'adresse encore à lui-même dans le poème intitulé « À Elvire ». Cette fois, l'apostrophe renvoie à la notion du poète-guide qui s'adresse au peuple ou à un lecteur imaginaire (Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 34) : « Peut-être ?..., oui, pardonne, ô maître de la lyre ! / Peut-être j'oserais, et que n'ose un amant ? / Égaler mon audace à l'amour qui m'inspire, / Et, dans des chants rivaux célébrant mon délire, / De notre amour aussi laisser un monument ! ». Même si « À Elvire » est un poème d'amour où l'on trouve en principe des apostrophes adressées à

une femme, Lamartine s'adresse à lui-même aussi avec l'occurrence « maître de la lyre » ; il se compare donc à un connaisseur de la vérité artistique absolue. Le dialogue du poète avec son âme continue dans le poème « Les Fleurs » :

Et toi, mon cœur, cœur triste et tendre,
Où chantaient de si fraîches voix ;
Toi qui n'es plus qu'un bloc de cendre
Couvert de charbons noirs et froids,
[...]
Oui, meurs en brûlant, ô mon âme,
Sur ton bûcher d'illusions,
Comme l'astre éteignant sa flamme
S'ensevelit dans ses rayons !
(Lamartine, Recueils poétiques, 1954 [1839] : 277)

À l'aide des occurrences « mon cœur » et « mon âme », l'apostrophe renvoie à un monologue intérieur. Le cœur et l'âme du poète s'identifient à la tristesse. L'extrait est régi par l'optimisme et par l'image de l'ancien qui se perd et du nouveau qui fleurit.

Un autre aspect de ce type d'apostrophe est celle adressée au poète dans le poème « Les Vœux stériles » de Musset. Pour Musset, le chant poétique sur la joie et la douleur apaise l'âme sensible ; l'apostrophe est ambiguë car il n'est pas clair si le destinataire de l'adresse est un poète précis ou si Musset s'adresse indirectement à lui-même :

Puisque c'est ton métier, misérable poète,
Même en ces temps d'orage, où la bouche est muette,
Tandis que le bras parle, et que la fiction
Disparaît comme un songe au bruit de l'action ;
Puisque c'est ton métier de faire de ton âme
Une prostituée, et que, joie ou douleur,
Tout demande sans cesse à sortir de ton cœur ;
[...]
Meurs, Weber¹⁰⁷ ! meurs courbé sur ta harpe muette ;
Mozart t'attend. — Et toi, misérable poète,
Qui que tu sois, enfant, homme, si ton cœur bat,
Agis ! jette ta lyre ; au combat, au combat !
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 108-112)

Musset avait écrit les « Vœux stériles » peu après la révolution de Juillet à laquelle il avait pris part ; le « bruit de l'action » y fait allusion. Les événements révolutionnaires passés, le jeune poète a voulu continuer la lutte à travers sa plume pour revendiquer l'indépendance de la littérature au détriment de la politique. La langue de Musset y est

¹⁰⁷ Le compositeur allemand Carl Maria von Weber (1786–1826), auteur des opéras *Der Freischütz*, *Euryanthe* et *Oberon*, appartient à la génération qui suit celle de Mozart.

depuis qu'il compare son âme, et en général l'âme d'un poète, à une prostituée. Musset s'adresse à un poète avec les occurrences « misérable poète » et « Qui que tu sois, enfant, homme, si ton cœur bat, / Agis ! », mais en réalité, il s'adresse à lui-même tout en adoptant une allure universelle aussi. L'apostrophe établit le dialogue avec son âme et avec tous les autres poètes. Dans cette apostrophe, il y a une allure de diachronie aussi. Musset s'adresse à l'âme sensible et créatrice du poète et l'apostrophe quasi ironique « misérable poète » vient ajouter à la considération que souvent les poètes écrivent sous commande et pas sous inspiration. L'apostrophe revient de nouveau quelques vers après dans le poème pour réaliser sa mission pragmatique d'inciter et de stimuler les autres poètes. Musset s'adresse à lui-même afin de se convaincre, pour pouvoir convaincre les autres par la suite. Cette apostrophe met le poète au centre de la vie mondaine et sociale, en annonçant petit à petit le concept du poète-guide que Hugo développera davantage plus tard.

Dans le cas des *Nouvelles Méditations poétiques*, Lamartine propose une autre dimension du monologue intérieur ; il intensifie le dialogue avec lui-même à travers l'emploi du vocabulaire inspiré du lyrisme. Il s'adresse au sort de son âme avec l'apostrophe suivante (Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 125) : « Ô mon âme, de quels rivages / Viendra ce souffle inattendu ? » Il s'adresse aussi à sa lyre qui chante le langage divin (Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 78) : « Si tu pouvais jamais égaler, ô ma lyre, / Le doux frémissement des ailes du zéphyre / À travers les rameaux, [...] / Si comme ce roseau qu'un souffle heureux anime, / Tes cordes exhalaient ce langage sublime, / Divin secret des cieux ». Avec ces apostrophes Lamartine s'adresse à son inspiration même et à sa propre valeur artistique. Un autre exemple est celui de l'apostrophe adressée à sa lyre dans le poème « Les Préludes » :

Que ce calme lui pèse ! Ô lyre ! ô mon génie !
Musique intérieure, ineffable harmonie,
Harpes, que j'entendais résonner dans les airs
Comme un écho lointain des célestes concerts,
Pendant qu'il en est temps, pendant qu'il vibre encore
Venez, venez bercer ce cœur qui vous implore.
Et toi qui donnes l'âme à mon luth inspiré,
Esprit capricieux, viens, prélude à ton gré !
(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 178)

À travers les occurrences « mon âme », « ô lyre ! », « ô mon génie », « esprit capricieux », « et toi qui donnes l'âme à mon luth inspiré », Lamartine souligne sa foi dans son talent. L'apostrophe est un indice de la foi du poète romantique en un esprit vague et mystérieux qui insuffle l'inspiration pour la création artistique. La production poétique était considérée donc comme le résultat d'un intellect initié par une force motrice invisible. Le poème « Les Préludes » était dédié à Victor Hugo. L'apostrophe paraît à un moment culminant vers la fin du poème (Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 186) : « Silence, esprit du feu ! Mon âme épouvantée / Suit le frémissement de ta corde irrité ». Lamartine s'adresse à son esprit productif afin de le faire taire, mais il s'agit d'un « esprit du feu » difficile à calmer.

Une vraie originalité se présente dans le poème « Namouna » de Musset. Le poète s'adresse à Don Juan, mais en réalité, le héros reflète le poète scripteur. À travers le personnage de Don Juan, Musset peigne son propre portrait de néoromantique débauché qui cherche un idéal absolu et intouchable dans le monde mondain :

XLII

Elles t'aimaient pourtant, ces filles insensées
Que sur ton cœur de fer tu pressas tour à tour ;
Le vent qui t'emportait les avait traversées ;
Elles t'aimaient, don Juan, ces pauvres délaissées
Qui couvraient de baisers l'ombre de ton amour,
Qui te donnaient leur vie, et qui n'avaient qu'un jour !

XLIII

Mais toi, spectre énervé, toi, que faisais-tu d'elles ?
Ah ! massacre et malheur ! tu les aimais aussi,
Toi ! croyant toujours voir sur tes amours nouvelles
Se lever le soleil de tes nuits éternelles,
Te disant chaque soir : « Peut-être le voici »
Et l'attendant toujours, et vieillissant ainsi !
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 191)

Il y a beaucoup de déictiques de la deuxième personne du singulier ; ils soulignent une intimité naturelle et préexistante. L'apostrophe remplit la fonction de la caractérisation. Musset emploie l'apostrophe pour caractériser Don Juan et le transformer en un symbole de séducteur libre qui aime toutes les femmes qu'il rencontre. Le poète établit un dialogue avec son alter-ego, symbole de la masculinité inapaisée. Le style de vie libre régi par la fatalité présente un Don Juan romantique tout à fait différent de celui

de Molière. Celui qui était considéré comme libertin par la tradition classique se trouve placé sous l'étoile de la fatalité et de la passion par les artistes romantiques.

L'apostrophe du poète romantique adressée à lui-même présente un éventail de formes, surtout en ce qui concerne l'occurrence employée, mais en ce qui concerne la façon d'expression aussi. Nous lisons des poètes romantiques qui emploient les occurrences *ô mon âme*, *ô mon cœur*, *ô mes pensées*, et d'autres qui emploient d'autres occurrences plus complexes comme « *ô toi, spectre énervé* » que nous venons de lire dans « *Namouna* » de Musset. La façon dont se développe une apostrophe du poète romantique adressée à lui-même varie. Elle peut exprimer en même temps une allégorie ou un symbolisme. L'occurrence *ô mon âme* renvoie à une conception spirituelle et intellectuelle. L'occurrence *ô mon cœur* renvoie à un double aspect qui inclut le côté charnel et intellectuel. Elle peut refléter la personnalité du poète ainsi que sa vision du monde. En ce qui concerne la forme et la syntaxe, l'expression *ô ma lyre* est repérée plus fréquemment dans les poèmes de Lamartine, tandis que Musset préfère les apostrophes contenant des subordonnées relatives contribuant ainsi à la qualification du destinataire de l'adresse, c'est-à-dire de lui-même. À travers le dialogue avec lui-même, le poète romantique remplit un double objectif : il nous offre une confession intime et il établit une altérité flexible avec laquelle chaque lecteur peut s'identifier à sa guise. L'adresse du poète romantique à lui-même déclare aussi la connexion profonde avec la tradition lyrique, ainsi que l'expression passionnante du *moi* du poète de l'humanité. L'allocutaire de ce genre d'apostrophe est souvent l'alter-ego du poète scripteur ; le destinataire peut donc être représenté par un autre personnage intradiégétique, comme par exemple Don Juan dans le poème « *Namouna* » de Musset, ou par un concept inanimé ou abstrait, comme par exemple l'âme ou le cœur. Dans ce cas, l'apostrophe est comme une clé qui ouvre la porte de l'intimité du poème vers l'universalité du monde.

Chapitre 12 : Les entités abstraites

Nous considérons désormais qu'un trait caractéristique des apostrophes romantiques est l'adresse à des concepts abstraits ou même à des objets inanimés. Le poète romantique peut vraiment s'adresser à n'importe quel référent. Dans ce chapitre, nous allons regrouper les apostrophes selon les occurrences adressées. Nous allons établir une division en quatre sous-catégories ; les apostrophes adressées à l'amour et à la mort, celles adressées à des lieux, celles adressées à des concepts relatifs à l'occultisme et au spiritualisme et celles adressées à d'autres concepts abstraits. Certains poètes montrent une préférence particulière pour quelques apostrophes, surtout en ce qui concerne celles adressées à des lieux. Leurs voyages dans des pays étrangers sont souvent à l'origine de cette inspiration.

L'apostrophe adressée à des concepts abstraits comme l'amour, la foi, ou à des objets inanimés comme un crucifix, s'identifie souvent au mouvement romantique pour deux raisons coïncidentes, la tradition lyrique et la nouveauté artistique du XIXe siècle. Le romantisme lie ces deux tendances au niveau de l'expression poétique et plus précisément au niveau de l'énonciation apostrophique. L'apostrophe adressée à des concepts abstraits ou à des objets inanimés établit une énonciation particulière qui attribue de nouveaux statuts à l'énonciateur et à l'allocutaire. Le concept abstrait apostrophé se place en position d'allocution et se prête donc à une voix hypothétique. Le dialogue avec l'abstrait est a priori un élément de structure pour le développement d'une apostrophe.

Vigny s'adresse souvent à des concepts abstraits, ce qui transforme les apostrophes en un dialogue didactique et prophétique. Vigny est aussi le créateur des *apostrophes-symboles* et des *apostrophes-images* dont l'occurrence est dans la plupart des cas inspirée des concepts abstraits, tel le malheur et la nature. Hugo choisit souvent de s'adresser à des idées abstraites, à des entités inanimées ou aux fantômes, afin de s'adresser en réalité au lecteur ou afin d'établir un dialogue avec la société elle-même, voire l'humanité. Lamartine s'adresse aux concepts abstraits comme l'amitié, la

honte, la gloire, les « langues impures » et la patrie. Ce type d'adresse est plus fréquent dans les *Recueils poétiques* que dans d'autres recueils.

L'apostrophe adressée à la mort ou aux morts tient une place importante dans les poèmes romantiques. La thématique de la métaphysique, de l'au-delà et de la mort abonde dans les poèmes romantiques. À travers ce type d'apostrophe, les poètes posent aussi des questions sur la fatalité, l'existence humaine, l'immortalité de l'âme, la spiritualité de la matière. Ils cherchent des réponses aux questions éternelles sur la définition de l'être humain et sa connexion avec la nature et la mort. Nous allons retenir l'apostrophe adressée à la nature et aux éléments de la nature dans le chapitre suivant.

12.1 Le culte de l'amour et de la mort

Presque tous les poètes romantiques s'adressent à l'amour ou à une personne aimée ou à leur bien-aimée. Tous se sont occupés du sujet de la vie et de la mort. Ils transforment l'amour et la mort en allocutaires énonciatifs. En effet, les apostrophes adressées à l'amour et à la mort sont les plus fréquentes dans les poèmes romantiques. D'habitude, la façon de s'adresser à l'amour est plus précis et moins vague ; le poète romantique s'adresse à sa bien-aimée ou à des personnes aimées de son milieu familial ou amical. Il y a pourtant des cas où il s'adresse au concept de l'amour de façon vague. L'apostrophe adressée à l'amour présente des similitudes avec celle adressée à la mort, mais la deuxième développe des aspects qui touchent plutôt les aspects métaphysiques et existentiels. La richesse en figures de style et en vocabulaire donne l'impression des adresses censées à développer une rhétorique sur l'existence et sur les relations humaines, le début et la fin de la vie.

Le poète des *Méditations poétiques* affirme qu' « Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé ! » (Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 24). Cette affirmation porte à la fois sur l'amour et sur la mort. Dans l'immensité du cosmos, seul l'être aimé peut trouver sa place dans la vie du poète. Le maître du lyrisme romantique, à la recherche d'une réponse à ses questionnements métaphysiques s'adresse à Dieu, à l'amour et à la mort ; il s'agit d'un culte de sombres méditations métaphysiques qui

donnent une voix à l'être aimé et aux concepts abstraits. Dans les *Méditations poétiques* on peut trouver la forme la plus pure des apostrophes romantiques, imprégnées d'un lyrisme pur et primitif. La mort devient interlocuteur éternel avec qui on peut discuter la parole éthérée capable de nous libérer de la souffrance terrestre. L'apostrophe adressée à l'amour est fréquemment repérée dans les poèmes des *Méditations poétiques*, comme par exemple, dans le poème « Souvenir » :

En vain le jour succède au jour,
Ils glissent sans laisser de trace ;
Dans mon âme rien ne t'efface,
Ô dernier songe de l'amour !
(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 52)

Dans ce poème Lamartine s'adresse à sa bien-aimée. Le titre du poème évoque la perte de Julie Charles et le mémoire de son amour. L'apostrophe « Ô dernier songe de l'amour ! » fait référence à cette mémoire et vivifie le souvenir de l'amour perdu mais éternel. De même, dans le poème « Chant d'amour », le poète s'adresse de nouveau à sa bien-aimée (Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 214) : « Ouvre les yeux, dirais-je, ô ma seule lumière ! / Laisse-moi, laisse-moi lire dans ta paupière / Ma vie et ton amour ! ». Le vocabulaire de la passion érotique déborde cette apostrophe. Cette apostrophe ainsi que la précédente constituent aussi des comparaisons. Dans la première apostrophe, Lamartine compare son bien-aimée à un « songe de l'amour » et dans la deuxième à la lumière qui lui permet de lire.

Les apostrophes de Vigny adressées à des concepts abstraits sont d'habitude emboîtées, placées au milieu du vers, entourées des virgules. Dans le poème « La Femme adultère », l'adultère s'adresse à son amant pour le séduire :

Venez, mon bien-aimé, m'enivrer des délices
Jusqu'à l'heure où le jour appelle aux sacrifices :
Aujourd'hui que l'époux n'est plus dans la cité,
Au nocturne bonheur soyez donc invité ;
(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 62)

L'apostrophe est une sollicitation de la passion amoureuse et de la douce ivresse. La performativité de l'apostrophe est exprimée à travers les impératifs « venez » et « soyez ». La réponse de l'amant complète la première apostrophe avec une nouvelle (Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 63) : « Me voici devant vous, ô belle entre les belles ! ». Le poète choisit de ne pas utiliser la structure ô + substantif ou

au moins *ô* + superlatif, mais plutôt une sorte de périphrase pour souligner la beauté extraordinaire et l'admiration.

Dans les poèmes de Hugo, les apostrophes adressées à l'amour abondent. Dans la plupart des cas, il s'agit d'une adresse à une personne aimée du type *ô mon amour, ô mon cœur, ô ma belle*. Dans ce cas, les apostrophes coïncident avec des appels censés embellir la parole, solliciter le destinataire ou maintenir le dialogue implicite du texte poétique. Plus rarement, ces apostrophes coïncident avec des exclamations. Il reste pourtant des cas où Hugo apostrophe le concept même de l'amour (Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 191) : « Ô l'amour d'une mère ! amour que nul n'oublie ! / Pain merveilleux qu'un dieu partage et multiplie ! / Table toujours servie au paternel foyer ! / Chacun en a sa part et tous l'ont tout entier ! ». Notons aussi le complément du nom « d'une mère » et la subordonnée relative « que nul n'oublie » qui suivent le substantif « amour » afin que le poète précise de quel amour il s'agit. La fonction de l'apostrophe consiste en un éloge du foyer familial et de l'amour maternel.

Les apostrophes adressées à des personnages intradiégétiques représentant les bien-aimés du poète consistent en des signes de prise de parole ou de maintien du dialogue, tandis que les apostrophes adressées au concept abstrait de l'amour expriment plutôt un éloge ou une confession intime, comme par exemple l'apostrophe adressée à la gloire et à l'amour dans le poème « Pensée de Byron » de Nerval :

Brisons la coupe de la vie ;
Sa liqueur n'est que du poison ;
Elle plaisait à ma folie,
Mais elle enivrait ma raison.
Trop longtemps épris d'un vain songe,
Gloire ! amour ! vous eûtes mon cœur :
O Gloire ! tu n'es qu'un mensonge ;
Amour ! tu n'es point le bonheur !
(Nerval, *Poésies*, 1967 [1827] : 39)

Les compositions de Nerval ont été influencées par les poèmes napoléoniens de Lord Byron (Blackman, 1986-1987 : 94)¹⁰⁸. Par ailleurs, en 1816, Nerval avait traduit, le poème « On the Star of the Legion of Honour de Byron ». Tous les deux, Byron et

¹⁰⁸ Cf. BLACKMAN M., 1986-1987, « Byron and the first poems of Gérard de Nerval : psychocriticism and "Literary influence" », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 15, n° 1-2, automne-hiver 1986-1987, University of Nebraska Press, p. 94-107.

Nerval ont été des sceptiques ; ils ne croyaient en rien et doutaient de tout. L'humeur dépressive se reflète surtout dans le dernier vers de l'extrait « Amour ! tu n'es point le bonheur ! ». Le parallélisme entre la vie et le poison justifie la raison brisée et le long songe vécu par Nerval. L'utilisation du pronom personnel « vous » après les apostrophes « Gloire ! amour ! », ainsi que l'emploi de la particule *ô* devant « Gloire » mettent en évidence l'interaction supposée du narrateur avec l'objet apostrophé et en même temps ils donnent à ce même objet le statut de l'interlocuteur. Nerval veut rompre avec la sentimentalité et l'amour et rejeter les concepts idéaux comme la gloire et la rêverie. Le songe est vain, la gloire est fausse et l'amour est malheureux.

Le choix du vocabulaire dans les apostrophes adressées aux concepts abstraits est représentatif de la poésie lyrique. L'apostrophe, loin d'être un trait traditionnel du lyrisme et de la poésie romantique, crée un dialogue entre le poète et lui-même, entre le poète et le monde. En effet, il s'agit d'un univers poétique qui prend une nouvelle dimension cristallisée génialement à l'aide de l'apostrophe ; en réalité, il s'agit de l'autoréférence toute-puissante du poème romantique. Nous pourrions donc parler d'une *métapoétique* de l'apostrophe adressée aux concepts abstraits. Cette hypothèse prend toute son ampleur dans les apostrophes adressées aux morts ou à la mort. Leur présence quantitative est en concurrence avec celle des apostrophes adressées à l'amour.

Un tel cas est celui de l'apostrophe de Musset adressée à la tombe dans le poème « Souvenir » (Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 361) : « J'espérais bien pleurer, mais je croyais souffrir / En osant te revoir, place à jamais sacrée, / Ô la plus chère tombe et la plus ignorée / Où dorme un souvenir ! ». Musset s'adresse à la tombe à la deuxième personne du singulier. Le vers « En osant te revoir » marque la puissance du souvenir sur les sentiments du poète. Dans le poème « Joies du soir », Hugo s'adresse au sépulcre :

Ah ! si tu fais trembler même un cœur sans reproche,
Sépulcre ! le méchant avec horreur t'approche.
Ton seuil profond lui semble une rougeur de feu ;
Sur ton vide pour lui quand ta pierre se lève,
Il s'y penche ; il y voit, ainsi que dans un rêve,
La face vague et sombre et l'œil fixe de Dieu.
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 611)

Le poète s'adresse au sépulcre en employant la deuxième personne du singulier avec les pronoms « t' » et les déictiques « Ton seuil profond », « ton vide », « ta pierre ». Hugo s'adresse au sépulcre tout en faisant aussi une comparaison ; il compare implicitement la tombe avec une porte qui ouvre une autre dimension, celle de Dieu. L'apostrophe constitue une réflexion sur la métaphysique de l'au-delà.

Lamartine et Musset s'adressent directement à la mort en tant que concept abstrait. Plus précisément, Lamartine s'adresse souvent à la mort dans les *Méditations poétiques*. La mort est la fin, mais pour le poète romantique elle exprime aussi l'état constant de jouissance mystique d'une beauté morbide. Dans le poème « L'immortalité », Lamartine écrit :

Je te salue, ô mort ! Libérateur céleste,
Tu ne m'apparais point sous cet aspect funeste
Que t'a prêté longtemps l'épouvante ou l'erreur ;
Ton bras n'est point armé d'un glaive destructeur,
Ton front n'est point cruel, ton œil n'est point perfide,
Au secours des douleurs un Dieu clément te guide ;
Tu n'anéantis pas, tu délivres ! ta main,
Céleste messenger, porte un flambeau divin ;
Quand mon œil fatigué se ferme à la lumière,
Tu viens d'un jour plus pur inonder ma paupière ;
Et l'espoir près de toi, rêvant sur un tombeau,
Appuyé sur la foi, m'ouvre un monde plus beau !
Viens donc, viens détacher mes chaînes corporelles,
Viens, ouvre ma prison ; viens, prête-moi tes ailes,
Que tardes-tu ? Parais ; que je m'élançe enfin
Vers cet être inconnu, mon principe et ma fin !
Qui m'en a détaché ? qui suis-je, et que dois-je être ?
Je meurs et ne sais pas ce que c'est que de naître.
Toi, qu'en vain j'interroge, esprit, hôte inconnu,
Avant de m'animer, quel ciel habitais-tu ?
(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 37-38)

L'apostrophe adressée à la mort est exprimée par la deuxième personne du singulier et les déictiques qui la renforcent. L'apostrophe remplit une fonction performative celle de saluer la mort. Lamartine accepte la mort et il se concilie avec elle surtout avec l'apostrophe « Libérateur ». La vie est une tyrannie et la mort constitue une consolation. Le poète se pose des questions successives sur la métaphysique du destin des hommes. Les occurrences « libérateur céleste », « céleste messenger », « esprit », « Hôte inconnu » soulignent le caractère éthéré de la mort. La déception amoureuse s'identifie à la mort, ce qui amène le poète à son questionnement sur la mort et par la

suite sur le divin. Lamartine procède par des associations et aboutit à un nouveau culte, celui de l'amour.

De la même manière, dans le poème « Le Treize Juillet », Musset s'adresse lui-aussi à la mort dans un effort de se concilier avec l'idée de la non-existence :

VI

Ô Mort ! tes pas sont lents, mais ils sont bien comptés.
Qui donc t'a jamais crue aveugle, inexorable ?
Qui donc a jamais dit que ton spectre implacable
Errait, ivre de sang, frappant de tous côtés,
Balayant au hasard, comme des grains de sable,
Les temples, les déserts, les champs et les cités ?

VII

Non, non, tu sais choisir. Par instants, sur la terre
Tu peux sembler commettre, il est vrai, quelque erreur :
Ta main n'est pas toujours bien sûre, et ta colère
Ménage obscurément ceux qui savent te plaire,
Épargne l'insensé, respecte l'imposteur,
Laisse blanchir le vice et languir le malheur.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 395)

Le poème a été inspiré par l'accident mortel du duc d'Orléans, un condisciple de Musset du collège Henri IV et un grand espoir pour que la famille royale regagne l'amour du peuple. Cet incident injuste inspira cette apostrophe adressée à la mort qui peut « commettre, il est vrai, quelque erreur ». L'apostrophe adressée à la mort est une tentative de Musset d'exorciser la mort. Le poète essaie de donner une image embellie et plus juste de la mort, sinon cruelle et incompréhensible. Les questions sur la fatalité et le destin se mettent de nouveau au premier plan. L'apostrophe sert d'outil à l'expression lyrique et personnelle. L'emploi des déictiques de la deuxième personne du singulier établit une relation d'intimité entre le poète et la mort.

Une autre dimension de l'apostrophe adressée à la mort est esquissée dans le poème « Confrontations » de Hugo. L'apostrophe se rend plus explicite et contribue à la création d'un dialogue d'allégories originales :

Ô cadavres, parlez ! quels sont vos assassins ?
Quelles mains ont plongé ces stylets dans vos seins ?
Toi d'abord, que je vois dans cette ombre apparaître,
Ton nom ? – Religion. — Ton meurtrier ? — Le prêtre.
— Vous, vos noms ? — Probité, pudeur, raison, vertu.
— Et qui vous égorgera ? — L'église. — Toi, qu'es-tu ?
— Je suis la foi publique. — Et qui t'a poignardée ?
— Le serment. — Toi qui dors de ton sang inondée ?
— Mon nom était justice. — Et quel est ton bourreau ?

— Le juge. — Et toi, géant, sans glaive en ton fourreau
Et dont la boue éteint l'auréole, enflammée ?
— Je m'appelle Austerlitz. — Qui t'a tué ? — L'armée.
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 84)

L'occurrence initiale « Ô cadavres » fait initialement allusion aux morts, mais en réalité, l'interpellation est une métaphore qui entend les concepts abstraits avec lesquels le poète établit un dialogue par la suite. L'impératif « parlez ! » ouvre le chemin aux questions qui suivent. Les concepts abstraits sont la religion, la probité, la pudeur, la raison, la vertu, l'église, la foi publique, la justice et Austerlitz. Les concepts abstraits constituent des allégories avec lesquelles le poète établit un dialogue. Hugo confère une image d'authenticité et de vivacité à travers une structure originale. Le poème prend la forme d'un dialogue où les différents allocutaires obtiennent une voix et répondent. Le poète dramaturge emploie l'apostrophe pour établir un dialogue révélateur. Il rend les concepts abstraits en allocutaires dynamiques et à travers les questions il procure des réponses significatives et révélatrices sur la mort des valeurs et des vertus.

Dans un effort de se réconcilier avec la mort, le poète romantique s'adresse directement à ce concept abstrait afin de l'exorciser. Les apostrophes adressées à la mort constituent un effort de confrontation avec la mort d'égal à égal dans une situation de communication, ainsi qu'une tentative de fuite de l'ennui. La mort et l'amour se lient étroitement dans la poésie romantique française. Selon Viard (2010 : 101-102), dans la littérature romantique, « les poètes sont mortels comme les autres humains, mais il existe une mort spécifique du Poète ». L'amour apostrophé dans la poésie romantique peut avoir plusieurs aspects. Il s'agit souvent d'un amour érotique charnel ; dans d'autres cas, la mort se transforme en une allégorie ou une métaphore comme dans le cas des cadavres dans le poème « Confrontations » de Hugo. L'amour apostrophé par Lamartine n'est plus l'éros mais l'*agapè* grecque qui renvoie à l'amour chrétien qui partage la douleur de l'autre et qui se rapproche du concept de compassion en français. L'amour lié à la mort ouvre la voie au salut et aux paysages de l'absolu. Pour le poète romantique, l'amour est lié à la souffrance, donc la solution ultime est la mort. La mort de l'amour coïncide avec la mort corporelle. La place centrale de l'amour dans la poésie romantique entraîne une mort heureuse quand cet amour est perdu ; dans ce cas, la

mort se transforme en une transition heureuse, voire une bénédiction, comme par exemple l'apostrophe adressée à la mort dans le poème « Le Treize Juillet » de Musset. Dans le paragraphe 14.4, nous allons analyser davantage les apostrophes adressées aux concepts liés à une métaphysique de l'au-delà.

12.2 Les toponymes

Les voyages et l'exotisme étaient à la mode pendant le XIXe siècle. Les progrès de l'époque ont facilité les voyages et les transports. Les artistes romantiques ont été attirés par la nouveauté, l'étranger et la fuite vers les destinations exotiques. Les poèmes romantiques sont souvent imprégnés d'un orientalisme impliquant des souvenirs des pays de la Méditerranée orientale et du Moyen-Orient. La plupart des poètes romantiques ont voyagé en Italie, en Espagne, en Grèce, en Roumanie, en Turquie. Dans leurs poèmes, la présence des apostrophes adressées aux lieux ou aux paysages est significative. D'habitude, ces apostrophes font allusion aux voyages précédents. La plupart des poètes romantiques s'adressent à des endroits qui se trouvent en Méditerranée ou en Arabie. Dans *Les Feuilles d'Automne* par exemple, il y a beaucoup d'apostrophes adressées à des paysages, à des lieux, à des pays, à des villes. Ces apostrophes impliquent a priori une personnification. Elles contribuent aussi à la création de métaphores et d'images.

Hugo apostrophe les pays méditerranéens, la Grèce, l'Italie, l'Espagne ainsi que les monts du Maroc. Dans le poème « XV », il s'adresse aux villes espagnoles :

De même, si jamais enfin je vous revois,
Beaux pays dont la langue est faite pour ma voix,
 Dont mes yeux aimaient les campagnes,
Bords où mes enfants suivaient Napoléon,
Fortes villes du Cid ! ô Valence, ô Léon,
 Castille, Aragon, mes Espagnes !

Je ne veux traverser vos plaines, vos cités,
Franchir vos ponts d'une arche entre deux monts jetés,
 Voir vos palais romains ou maures,
Votre Guadalquivir qui serpente et s'enfuit,
Que dans ces chars dorés qu'emplissent de leur bruit

Les grelots des mules sonores.
(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 244)

Les déictiques « vous » et « vos » renforcent l'adresse aux villes et les aspects du pays. Hugo transforme les villes en des allocutaires pour exprimer son amour pour l'Espagne qu'il a sentie et vécue pendant quelques mois de son enfance et plus tard en 1843. Dans le poème « À mes amis L.B. et S.-B. », Hugo s'adresse aux différents endroits de la Méditerranée :

Ainsi de mes projets. – Quand vous verrai-je, Espagne,
Et Venise et son golfe, et Rome et sa campagne,
Toi Sicile, que ronge un volcan souterrain,
Grèce qu'on connaît trop, Sardaigne qu'on ignore,
Cités de l'aquilon du couchant, de l'aurore,
Pyramides du Nil, cathédrales du Rhin !
(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 269)

En plein esprit d'exotisme et d'orientalisme, l'apostrophe adressée à tous ces endroits ressemble à un torrent qui commence par l'Espagne, parcourt l'Italie, passe par la Grèce, afin d'arriver en Égypte, pour aboutir à la question qui ouvre la strophe suivante : « Qui sait ? Jamais peut-être ». L'apostrophe est riche en épithètes et en propositions subordonnées relatives pour donner des informations sur les endroits, pour les décrire et les démystifier. L'apostrophe « Grèce qu'on connaît trop, Sardaigne qu'on ignore » marque aussi un continuum d'antithèses qui se complète avec celle entre « Pyramides » et « cathédrales », celle entre « golfe » et « campagne », celle entre « Nil » et « Rhin ».

Le poète romantique établit même des dialogues avec les lieux et les endroits. Dans le poème « X », Hugo crée une dramatisation d'un dialogue entre le mont Atlas au Maroc et les collines qui l'entourent :

Un jour au mont Atlas les collines jalouses
Dirent : — Vois nos prés verts, vois nos fraîches pelouses
[...]
Mais toi, géant ! — d'où vient que sur ta tête chauve
Planent incessamment des aigles à l'œil fauve ?
[...]
Atlas leur répondit : — C'est que je porte un monde.
(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 269)

Hugo traite les effets du temps sur la nature de façon originale avec ce dialogue entre les collines et le mont. Il s'agit d'une personnification et plus précisément d'une prosopopée des éléments de la nature. C'est l'apostrophe qui garantit l'effet de la

prosopopée dans cet extrait. La disposition graphique aussi introduit le discours direct avec les tirets et les deux points. L’apostrophe souligne l’effet de dramatisation et de vivacité dans le poème. L’occurrence « géant » adressée au mont Atlas sous-entend le pouvoir et le volume de la montagne.

L’Italie est souvent apostrophée par les poètes romantiques comme dans le cas du poème « La liberté, ou une nuit à Rome » de Lamartine (Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 200) : « Rome ! te voilà donc ! Ô mère des Césars ! / J’aime à fouler aux pieds tes monuments épars ; ». L’apostrophe exprime le désir du poète d’être à Rome et évoque le souvenir doux. Musset aussi s’adresse à l’Italie dans le même poème où il apostrophe la Grèce (Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 110) : « Grèce, ô mère des arts, terre d’idolâtrie, / De mes vœux insensés éternelle patrie, / J’étais né pour ces temps où les fleurs de ton front / Couronnaient dans les mers l’azur de l’Hellespont ». Un peu plus loin dans le poème « Les Vœux stériles », Musset s’adresse à l’Italie (Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 111) : « Et toi, vieille Italie, où sont ces jours tranquilles / Où sous le toit des cours Rome avait abrité / Les arts, ces dieux amis, fils de l’oisiveté ? » À l’aide des apostrophes adressées à la Grèce et à l’Italie, Musset exprime ce que ces deux pays représentent pour lui. Le poète fait appel aux temps anciens de ces deux pays puissants et à leur rôle par rapport aux arts. Il les présente comme les mères des arts et les sources d’inspiration. L’allusion à l’oisiveté de Rome fait appel à l’oisiveté même du poète. L’apostrophe est une expression de connaissance de soi.

Il semble que presque tous les poètes romantiques s’adressent à la Grèce. Dans le poème « Mardoche », Musset s’adresse à Paros, la petite île grecque :

IV

[...]
Et je dois avouer qu’à consulter son goût
Il aimait mieux la Porte et le sultan Mahmoud,
Que la chrétienne Smyrne, et ce bon peuple hellène
Dont les flots ont rougi la mer hellespontienne,

V

Et taché de leur sang tes marbres, ô Paros !
— Mais la chose ne fait rien à notre héros.
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 77)

L'apostrophe adressée à Paros interrompt complètement la narration précédente sur le caractère du héros de Mardoche et sert à la métrique. L'amour de Musset pour la Grèce antique est à l'origine du changement de l'énonciation. Dans *Les Châtiments*, dans le poème « Apothéose », Hugo s'adresse à Paros aussi (Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 120) : « Ô Carrare ! ô Paros ! ô marbres pentéliques ! / Ô tous les vieux héros des vieilles républiques ! / Ô tous les dictateurs de l'empire latin ! [...] Regarde, peuple, et toi, froide histoire, contemple ». Carrare est une ville d'Italie et le Pentélique est une montagne dont le marbre a été utilisé pour la construction du Parthénon et des monuments de l'Acropole à Athènes. Hugo s'adresse aux endroits italiens et grecs et au marbre pentélique afin de faire allusion à un passé glorieux et héroïque et d'exprimer aussi son admiration.

Les apostrophes adressées à des toponymes sont souvent employées pour exprimer une synecdoque ou un symbolisme, comme dans le cas de l'adresse de Hugo à Waterloo dans le poème « L'expiation » (Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 236) : « Waterloo ! Waterloo ! Waterloo ! morne plaine ! / Comme une onde qui bout dans une urne trop pleine, / Dans ton cirque de bois, de coteaux, des vallons, / La pâle mort mêlait les sombres bataillons ». L'apostrophe est marquée par un vocabulaire qui relève de l'obscur : « morne plaine », « pâle mort », « sombres bataillons ». Elle fait allusion à la catastrophe de Napoléon à Waterloo. La répétition de l'occurrence « Waterloo ! » rend service à la métrique et au rythme interne de la versification. Le déictique « ton cirque » est l'indice qui marque l'apostrophe, sinon elle aurait pu passer pour une phrase elliptique exclamative. Hugo s'adresse à la France aussi assez fréquemment dans *Les Châtiments*, dans le poème « Luna » (Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 270) : « Ô France, quoique tu sommeilles, / Nous t'appelons, nous les proscrits ! », dans le poème « Le parti du crime » (Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 282) : « Brise l'homme sépulcre, ô France ! ressuscite ! / Arrache de ton flanc ce Néron parasite ! ». L'apostrophe à la France est une synecdoque puisque Hugo entend le peuple Français. Les impératifs « ressuscite » et « Arrache » expriment la fonction performative de l'apostrophe ; Hugo incite le peuple Français à agir.

Les apostrophes adressées aux toponymes ajoutent à l'élaboration stylistique du poème, soit en accompagnant une synecdoque, une métaphore ou un symbolisme, soit

en exprimant un souvenir vivant d'un voyage du passé comme dans le poème « À mon Frère, revenant d'Italie » de Musset (Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 412) : « Pauvre Ischia ! bien de gens n'ont vu / Tes jeunes filles que pied nu / Dans la poussière ». Ischia est une île Italienne. L'apostrophe exprime le souvenir du poète pour le voyage de son frère en Italie et l'opposition avec les gens qui n'ont jamais visité cet endroit. Dans d'autres cas, les apostrophes adressées surtout à la Grèce, reviennent comme un *leitmotiv* dans les poèmes romantiques. Musset appelle la Grèce « mère des arts » Vigny s'adresse à la Grèce dans le poème « Hélène » (Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 234) : « Ô Grèce ! je t'aimais comme on aime sa mère ! ». La comparaison de la Grèce et de l'Italie avec une mère exprime la gratitude des poètes romantiques pour une civilisation source de leur propre culture. Ces apostrophes semblent rendre hommage à un héritage prestigieux et à une destination exotique contemporaine. Puisque l'apostrophe attribue aux toponymes une fonction d'allocutaire, elle révèle aussi le désir du poète d'établir un dialogue avec l'espace et le temps. Elle exprime le souvenir heureux, la nostalgie, la contemplation, la mélancolie ainsi que l'envie de s'échapper de l'ennui.

12.3 Les objets inanimés : entre occultisme et spiritualisme

Nous avons discuté l'apostrophe adressée à la mort et ses liens avec l'apostrophe adressée à l'amour dans le paragraphe 12.1. Dans ce paragraphe, nous allons analyser les apostrophes adressées aux différents concepts abstraits ou aux choses inanimées. La fonction d'allocution de l'apostrophe prend toute son ampleur dans le cas des concepts abstraits ou des choses inanimées apostrophés. La préoccupation des poètes romantiques envers la métaphysique et le spiritualisme constituent un renouvellement du sentiment religieux. « L'irrationalisme romantique est une évidence, ainsi que la protestation du sens religieux contre les excès de l'esprit analytique, aboutissant à un consensus presque universel en faveur du spiritualisme » (Fizaine, 1976 : 4-5). La déclaration de cette tendance dans les apostrophes poétiques s'exprime à travers les occurrences référées aux concepts abstraits et aux choses

inanimées. Grâce à l'apostrophe, le poète romantique ouvre la porte à une dimension jusqu'alors inexplorée. Ce type d'apostrophe exprime les sentiments ainsi que les préoccupations intellectuelles et spirituelles. Il est souvent accompagné de métonymies, de métaphores, d'allégories et de symbolismes. Les poètes romantiques s'adressent à la notion de l'amitié, à la fatalité, à la nuit, aux planètes, au sépulcre, au malheur, à la vieillesse, au destin, même aux spectres et aux fantômes. Nous allons analyser le rôle que prennent ces concepts en tant qu'allocutaire d'une apostrophe, ainsi que leur fonction de fil conducteur d'une réflexion plus profonde du poète romantique. Nous allons aussi essayer de les regrouper selon la thématique suivie dans les occurrences.

Les apostrophes adressées à des concepts abstraits constituent souvent des instances isolées dans la narration poétique. Dans d'autres cas, elles constituent la totalité d'un poème. D'habitude, les poèmes d'allure philosophique ou didactique contiennent ce genre d'apostrophe. Les poètes romantiques développent une réflexion sur la fatalité humaine. Nous avons remarqué que tous les poètes romantiques écrivent des apostrophes adressées au destin. Dans *Les Châtiments*, Hugo apostrophe vingt-cinq fois le destin, comme par exemple dans le poème « Au moment de rentrer en France » (Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 25) : « Qu'est-ce qui va sortir de ta main qui se voile, / O destin ? / Sera-ce l'ombre infâme et sinistre, ou l'étoile / Du matin ? » Hugo a écrit ce poème à la date où les armées françaises ont déjà connu plusieurs revers ; il espérait de la guerre une victoire pour la France et il constate qu'il est impossible. L'apostrophe exprime une question sur les jeux du destin par rapport au résultat d'une guerre. L'apostrophe adressée au destin humain se différencie dans le poème « À ma fille » des *Contemplations* (Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 487) : « Oui, de leur sort tous les hommes sont las. / Pour être heureux, à tous, — destin morose ! — / Tout a manqué. Tout, c'est-à-dire, hélas ! / Peu de chose ». L'apostrophe peut être soit une phrase elliptique exclamative, soit une adresse sans indice de déictique ou d'impératif. Dans cet extrait, le destin est sombre et effrayant car il est lié à la mort de la fille.

La même thématique se présente dans d'autres types d'occurrences : Lamartine s'adresse au hasard dans le poème « Le Désespoir » (Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 46) : « Sommes-nous, ô hasard, l'œuvre de tes caprices ? / Ou

plutôt, Dieu cruel, fallait-il nos supplices / Pour ta félicité ? ». Pour Musset aussi la question sur le destin humain est exprimée à travers l'apostrophe suivante (Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 98) : « Ô bizarre destin ! ô fortune inconstante ! / Ô malheureux amant ! plus malheureuse amante ! / Après ce coup fatal qu'allez-vous devenir, / Hélas ! et comment donc ceci va-t-il finir ? » Les poèmes qui contiennent des apostrophes adressées au destin sont caractérisés par une allure didactique voire philosophique. Ainsi, Hugo s'adresse-t-il à la fatalité dans *Les Contemplations* :

À qui donc sommes-nous ? Qui nous a ? qui nous mène ?
Vautour fatalité, tiens-tu la race humaine ?
Oh ! parlez, cieus vermeils,
L'âme sans fond tient-elle aux étoiles sans nombre ?
Chaque rayon d'en haut est-il un fil de l'ombre
Liant l'homme aux soleils ?

Est-ce qu'en nos esprits, que l'ombre a pour repaires,
Nous allons voir rentrer les songes de nos pères ?
Destin, lugubre assaut !
O vivants, serions-nous l'objet d'une dispute ?
L'un veut-il notre gloire, et l'autre notre chute ?
Combien sont-ils là-haut ?

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 651)

Ces interrogations angoissantes de Hugo s'étendent à plusieurs niveaux dans le poème. Au début, ses interlocuteurs sont le « Vautour fatalité » et les « cieus vermeils » ; l'énonciation s'appuie sur la deuxième personne du singulier. Par la suite, Hugo s'adresse aux « vivants » en utilisant la première personne du pluriel, ce qui inclut lui-même aussi. Le poète s'adresse à toute l'humanité et à lui-même ; le mystère du décodage de la mort implique une réflexion métaphysique focalisée sur l'avenir et la modernité du pessimisme, voire de l'absurde.

Chez Vigny la question sur le destin humain occupe tout le recueil des *Destinées*. Dans le poème portant le même titre, le poète s'adresse aux « filles du Destin » :

« Retournez en mon nom, Reines, je suis la Grâce.
« L'Homme sera toujours un nageur incertain
« Dans les ondes du temps qui se mesure et passe.

« Vous toucherez son front, ô filles du Destin !
« Son bras ouvrira l'eau, qu'elle soit haute ou basse,
« Voulant trouver sa place et devenir sa fin.
[...]

Oh ! dans quel désespoir nous sommes encor tous !
Vous avez élargi le COLLIER qui nous lie,
Mais qui donc tient la chaîne ? — Ah ! Dieu juste, est-ce vous ?
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 150-154)

L'apostrophe s'effectue en deux étapes ; les « filles du Destin » qui s'adressent à Dieu et le poète-narrateur qui s'adresse à Dieu. L'humanité et les « filles du Destin », autrement appelées « filles du Ciel », s'adressent à Dieu pour poser des questions sur la fatalité humaine. Les « filles du Destin » assument le rôle de l'énonciateur comme le chœur dans les tragédies anciennes. En réalité les questions sur le destin humain n'impliquent pas de réponse. L'énonciateur de l'apostrophe emploie la première personne du pluriel, un « nous » qui inclut tout le monde, toute l'humanité. L'universalité des *Destinées* dicte une énonciation globale comprenant tous les aspects de la vie humaine.

Les apostrophes adressées au destin ou à la fatalité constituent aussi des allégories impliquant une adresse à la puissance absolue d'un être suprême inconcevable selon les poètes romantiques. Dans le poème intitulé « Le Désespoir », Lamartine, poussé par ses sentiments de doute, remet en question les forces célestes à travers l'apostrophe :

De quel nom te nommer, ô fatale puissance ?
Qu'on t'appelle destin, nature, providence,
Inconcevable loi !
Qu'on tremble sous ta main, ou bien qu'on la blasphème,
Soumis ou révolté, qu'on te craigne ou qu'on t'aime,
Toujours, c'est toujours toi !
[...]
Créateur, Tout-Puissant, principe de tout être !
Toi pour qui le possible existe avant de naître :
Roi de l'immensité,
Tu pouvais cependant, au gré de ton envie,
Puiser pour tes enfants le bonheur et la vie
Dans ton éternité ?
(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 45-46)

À côté des souffrances de l'homme se trouvent les doutes sur l'« inconcevable loi ». Lamartine choisit très attentivement les épithètes afin de métamorphoser les simples invocations en des apostrophes exprimant la grandeur de Dieu. Dieu est la « fatale puissance » qui incarne le « destin », la « nature », la « providence », bref, le « principe de tout être ». L'extrait termine avec une question qui se pose à Dieu ; il s'agit de la

question du doute. Les aspirations du poète sont caractérisées par des hésitations ; le « roi de l'immensité » est-il néant auprès de ses créations ? La problématique de l'au-delà est enracinée dans l'âme du poète et s'exprime à travers cette interlocution entre Dieu et l'homme.

Un dialogue avec l'obscurité et les ténèbres s'établit à travers l'apostrophe adressée aux sépulcres, aux tombeaux et aux spectres. Dans le poème « La Poésie sacrée », Lamartine transforme le tombeau en un allocutaire de l'apostrophe poétique qui renvoie à la tradition du romantisme noir :

Mes jours fondent comme la neige
Au souffle du courroux divin ;
Mon espérance, qu'il abrège,
S'enfuit comme l'eau de la main ;
Ouvrez-moi mon dernier asile ;
Là, j'ai dans l'ombre un lit tranquille,
Lit préparé pour mes douleurs !
Ô tombeau ! vous êtes mon père !
Et je dis aux vers de la terre :
Vous êtes ma mère et mes sœurs !
(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 116)

La poésie romantique noire anglaise apparaît comme une source d'inspiration dans cet extrait. Elle présente un style d'écriture plutôt dramatique, mystérieux et épique. Le choix du vocabulaire de l'apostrophe renforce cette allure obscure et mystérieuse. Lamartine s'adresse au tombeau pour lui confesser la foi absolue. Le tombeau est l'abri ultime pour le poète dans le vers « Ouvrez-moi mon dernier asile ». Le tombeau devient le synonyme de la douleur et le symbole éternel d'une relation intime et protectrice. Les constatations « vous êtes mon père » et « vous êtes ma mère et mes sœurs » déclarent le tombeau comme un point de stabilité pour le poète, contre la fluidité de l'espoir qui « s'enfuit comme l'eau de la main ».

Les limites de l'occultisme s'expriment dans le cas des apostrophes adressées aux esprits dans les poèmes des *Contemplations*. Hugo s'adresse à la Dame Blanche dans le poème « À celle qui est voilée ». Tout le poème est une apostrophe adressée à la Dame Blanche, légende de Marine-Terrace, l'endroit où Hugo avait écrit ce poème. Son esprit fit des apparitions par les tables tournantes de Hugo qui nourrissaient son ardente nostalgie de l'au-delà :

Toi, n'es-tu pas, comme moi-même,

Flambeau dans ce monde âpre et vil,
Ame, c'est-à-dire problème,
Et femme, c'est-à-dire exil ?

Sors du nuage, ombre charmante.
Ô fantôme, laisse-toi voir !
Sois un phare dans ma tourmente,
Sois un regard dans mon ciel noir !
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 764)

Selon la légende, on avait tué l'enfant de la Dame Blanche et alors elle fut condamnée à errer aux abords de Marine-Terrace. Une nuit elle s'adressa aux proscrits par le biais de la table mouvante et elle donna rendez-vous à l'un des assassinats dans la rue. Hugo, qui dormait à cette heure-là, fut réveillé par des signes provenant des fantômes. La Dame Blanche fit encore d'autres déclarations par le moyen des tables mouvantes. Le poème ne fait aucune allusion au crime ; au contraire, il prête à la femme une étrange allure de séduction qui provoque chez le poète une réflexion sur l'au-delà. En cette année, Hugo a commencé à fréquenter le salon de Delphine de Girardin où il fut initié aux séances des tables tournantes. Cette expérience permet à Hugo de se former une nouvelle religion, la religion de « Ce que dit la bouche d'ombre »¹⁰⁹. Pour Hugo, Dieu est désormais le représentant de la conscience et de la loi morale ; il devient une « entité universelle et libérée de toute religion ». Influencé aussi par la mort de sa fille Léopoldine, Victor Hugo s'adonne à l'expérience de ces tables tournantes. En 1854, « il conçoit *la Fin de Satan*, dont il écrit les fragments en même temps que les poèmes de la série lugubre des *Contemplations* » (Barrère, 1967 : 150). Dans le poème « L'Esprit pur », Vigny, quant à lui, s'adresse à un esprit en écrivant l'occurrence de l'apostrophe en lettres capitales :

Ton règne est arrivé, PUR ESPRIT, roi du monde !
Quand ton aile d'azur dans la nuit nous surprit,
Déesse de nos mœurs, la guerre vagabonde
Régnaît sur nos aïeux. — Aujourd'hui, c'est l'écrit,
L'écrit universel, parfois impérissable,
Que tu graves au marbre ou traînes sur le sable,
Colombe au bec d'airain ! VISIBLE SAINT-ESPRIT !
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 215)

Pendant sa retraite au Maine-Giraud, Vigny qui avait dépassé la soixantaine, soignait sa femme Lydia qui était malade et lui-même commençait à souffrir d'un cancer à

¹⁰⁹ Titre d'un poème des *Contemplations*.

l'estomac. Il reçut pourtant les faveurs d'une préceptrice, Augusta Bouvard. Un mois après la mort de Vigny elle donna naissance à un fils. Certains vers de ce poème semblent destinés à son fils. Le poème célèbre l'idéal du Poète et du Penseur ; Vigny cherchait toujours la perfection, voire l'idéal. Écœuré par le matérialisme de ses contemporains et l'éloignement de Dieu, Vigny a fait de la quête de l'idéal sa priorité artistique et intellectuelle. L'apostrophe adressée à l'esprit pur est à la fois une exaltation de la poésie et de la foi dans le progrès. Les occurrences « roi du monde » et « colombe au bec d'airain » désignent le « visible Saint-Esprit ». Vigny remplace la foi par le spiritualisme ; l'esprit pur est un symbole qui consiste en la quintessence de la vision du monde de Vigny. L'apostrophe adressée à l'esprit met en évidence la place de l'homme dans sa fatalité ; l'homme doit chercher ses propres moyens pour se guider dans la vie et dans le monde.

Dans le poème « À la fenêtre pendant la nuit », Hugo s'adresse aux nuits et aux planètes :

Nuits, serez-vous pour nous toujours ce que vous êtes ?
Pour toute vision, aurons-nous sur nos têtes
Toujours les mêmes cieux ?
Dis, larve Aldebaran, réponds, spectre Saturne,
Ne verrons-nous jamais sur le masque nocturne
S'ouvrir de nouveaux yeux ?

[...]

A-t-il cessé, le vent qui fit naître ces roses,
Sirius, Orion, toi, Vénus, qui reposes
Notre œil dans le péril ?

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 756)

En annotant « Magnitudo Parvi », nous signalons le rôle important des planètes dans la mythologie hugolienne. Hugo se demande si les astres et les comètes sont vivants ; il ne finit pas par une réponse solide. À l'aide de l'apostrophe, il leur accorde une voix « Sirius, Orion, toi, Vénus ». Hugo emploie la première personne du pluriel ; il s'agit d'« nous » qui inclut les planètes et lui-même ou d'un « nous » qui comprend les hommes et lui-même. Hugo écrit de la part de l'humanité et s'interroge sur les questions existentielles et philosophiques éternelles.

Les apostrophes adressées aux fantômes et aux esprits établissent un nouveau dialogue du poète avec l'au-delà et l'existence humaine. Le poète romantique ne choisit pas seulement d'employer un vocabulaire qui relève du spiritualisme, de la philosophie

et de l'obscur, mais il décide de dialoguer avec les entités abstraites. Le dialogue qui se développe prend toute son ampleur surtout dans les apostrophes adressées aux esprits. Les poètes emploient soit la deuxième personne du singulier soit la deuxième personne du pluriel. L'apostrophe exprime dans ce cas la tendance des poètes romantiques à explorer des religions et des credos différents. Ils semblent mettre leur foi en question afin d'explorer les limites de la tradition obscure dans la littérature. Selon Viatte (1965 : 31) par exemple, Hugo et Nodier ont reçu avec faveur la classification des « esprits de l'air, de la terre et des eaux » de l'abbé de Villars¹¹⁰. Dans la dernière strophe du poème « VIII » du livre « *Pauca Meæ* », Hugo s'adresse au sphinx (Hugo, [Les Contemplations 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 652) : « Songe horrible ! le bien, le mal de cette voûte / Pendent-ils sur nos fronts ? Dieu, tire-moi du doute ! / Ô sphinx, dis-moi le mot ! ». Le poème traite l'énigme de la mort et le néant de l'inévitable. Hugo s'adresse à Dieu et au Sphinx ; sa pensée s'inscrit ainsi dans une méditation philosophique sur les mystères de la mort. Mais, ce n'est pas au Sphinx ni à Dieu que Hugo veut s'adresser. En réalité, il veut s'adresser aux hommes, à son lecteur, à l'humanité ; les interrogations accompagnant l'apostrophe constituent des questionnements philosophiques sur l'existence et la mort.

12.4 Les valeurs et les vertus

Dans les poèmes romantiques, nombre d'apostrophes adressées aux concepts abstraits le sont plus précisément aux différentes valeurs et vertus. Dans cette catégorie, nous allons classer également l'apostrophe adressée à la poésie. En effet, le poète romantique s'adresse à la poésie elle-même en créant une *métapoétique* qui relève de l'art ou de l'inspiration. Dans ce cas, la structure de l'apostrophe crée a priori une situation de dialogue avec l'abstrait. Les prosopopées ou les personnifications entraînées par cette situation expriment une autoréflexion profonde ou une allure

¹¹⁰ « L'abbé de Villars portraiture sous le nom de compte de Gabalis [...] se disait inspiré par les esprits de l'air, de la terre et des eaux, dont il donnait une classification, et qu'il prétendait être demeurés neutres dans la révolte de Lucifer. » (Viatte 1965 : 31)

didactique du poète. Ces apostrophes expriment parfois des questions sur les mentalités et les valeurs.

Dans le poème « Amitié de femme », Lamartine s'adresse à l'amitié de la femme (Lamartine, *Recueils poétiques*, 1954 [1839] : 33) : « Amitié, doux repos de l'âme, / Crépuscule charmant des cœurs, / Pourquoi dans les yeux d'une femme / As-tu de plus tendres langueurs ? » L'apostrophe crée une métonymie puisque le concept abstrait de l'amitié de la femme ne peut pas répondre, mais la femme le peut. L'apostrophe est en même temps descriptive puisqu'elle fournit les traits distinctifs de cette amitié – femme, à l'aide du vocabulaire « doux », « repos », « charmant », « cœur », « tendre ». Dans le poème « Ressouvenir du Lac Léman » Lamartine s'adresse à la patrie ; il s'agit encore d'une métonymie et d'une métaphore en même temps (Lamartine, *Recueils poétiques*, 1954 [1839] : 294) : « Voilà donc ces rochers à qui ton amour crie / Le plus beau nom de l'homme à la terre : « Ô patrie ! ... » / Ah ! tu tiens à ce ciel par un double lien : / Qui chérit la nature est deux fois citoyen ! ». En réalité, par l'occurrence patrie Lamartine entend la nature. L'association créée par le choix de cette occurrence met en valeur les sentiments que le poète éprouve auprès de la nature. Le concept de la nature se lie avec celui du souvenir et de la réalisation ; c'est l'amour qui fait l'apostrophe en s'adressant à la nature.

Les apostrophes adressées aux concepts abstraits dans *Les Destinées* présentent une particularité exceptionnelle ; elles semblent suivre le fil de la pensée que Vigny aurait voulu donner au recueil. Vigny apostrophe les vertus : la poésie, la fatalité, la justice, la raison, le sacrifice, l'esprit pur. Elles suivent la série de la logique qu'il aurait voulu adopter. Dans le poème intitulé « Les Destinées », Vigny apostrophe la fatalité, dans « La Maison du Berger » il apostrophe la Poésie à laquelle il attribue des caractéristiques du diamant, dans « Les Oracles » il apostrophe la Justice et la Raison, dans « Wanda » il apostrophe le Sacrifice et enfin, dans « L'Esprit pur » il apostrophe l'esprit même. À travers ces apostrophes il établit ainsi un dialogue entre le Poète et les vertus. En général, les apostrophes du recueil suivent la continuité qu'il aurait voulu donner à ses pensées philosophiques. Le recueil présente pourtant des diversités par rapport à la structure des apostrophes ; il y a des apostrophes lyriques à l'image des apostrophes de la poésie lyrique antique et des apostrophes qui rappellent la mise en

scène de poèmes épiques ou dramatiques avec un discours indirect qui introduit un discours direct comprenant une apostrophe.

En ce qui concerne *Les Destinées*, le caractère philosophique du recueil et l'inspiration biblique entraînent des apostrophes adressées aux concepts abstraits. Dans le poème « Le Malheur », Vigny s'adresse au malheur et à la gloire :

Ah ! puisqu'une éternelle veille
Brûle mes yeux toujours ouverts,
Viens, ô Gloire ! ai-je dit ; réveille
Ma sombre vie au bruit des vers.
Fais qu'au moins mon pied périssable
Laisse une empreinte sur le sable.
La Gloire a dit : "Fils de douleur,
« Où veux-tu que je te conduise ?
« Tremble ; si je t'immortalise,
« J'immortalise le Malheur. »

Malheur ! oh ! quel jour favorable
De ta rage sera vainqueur ?
Quelle main forte et secourable
Pourra t'arracher de mon cœur,
Et dans cette fournaise ardente,
Pour moi noblement imprudente,
N'hésitant pas à se plonger,
Osera chercher dans la flamme,
Avec force y saisir mon âme,
Et l'emporter loin du danger ?

(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 87-88)

Dans ce poème, les apostrophes expriment les pensées intimes de Vigny et même sa réflexion théorique sur la poésie. Vigny fournit une explication et une poétique de son œuvre. Son besoin d'écrire est guidé par la soif de la gloire ; la gloire à son tour apostrophe le poète en l'appelant « fils de douleur ». Il s'agit d'un dialogue interne et d'une démystification de l'inspiration poétique. Le poète se sent condamné par le mal du siècle, étant hanté par l'isolement et la « sombre vie ». L'apostrophe réitérée adressée à la gloire est une manière d'invoquer un secours ; seule la vertu de la gloire peut « avec force y saisir [son] âme » et le sauver du mal de siècle. Deuxièmement, dans les chants VII et VIII des « Oracles », Vigny s'adresse à la justice et à la raison :

Ô de tous les grands cœurs déesses souveraines.
Qu'avez-vous dit alors, ô Justice, ô Raison !
Quand, par ce long travail des ruses souterraines.
Sur le maître étonné s'effondra la maison,
Sous le trône écrasa le divan doctrinaire

Et l'écu d'Orléans, qu'on croyait populaire
Parce qu'il n'avait plus fleur de lis ni blason ?

VIII

Reines de mes pensers, ô Raison ! ô Justice !
Vous avez déployé vos balances d'acier
Pour peser ces esprits d'audace et d'artifice
Que le Destin venait, enfin d'humilier,
Quand son glaive, en coupant le faisceau des intrigues
Trancha le nœud gordien des tortueuses ligués
Que leurs ongles savaient lier et délier.
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 167)

L'apostrophe est à la fois informative et figurative puisqu'elle crée une personnification. La question rhétorique « qu'avez-vous dit alors ? » n'implique pas de réponse, mais donne l'impression d'une interrogation. Le poème a été créé comme souvenir d'un débat du Sénat sur le projet d'adresse. L'emploi des lettres initiales capitales ainsi que la comparaison de la justice et de la raison comme des « déesses souveraines », donnent l'impression que le poète s'adresse à des figures allégoriques. Il s'adresse à un public imaginaire devant lequel il prononce un discours satirique. Il ressemble à une véritable mise en scène du discours parlementaire.

Dans les chants XIV et XV de « Wanda », l'apostrophe adressée au sacrifice consiste en une figure de personnification aussi (Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 208) : « Plus belle était la vie et plus grande est sa perte, / Plus pur est le calice où l'hostie est offerte. / — Sacrifice, ô toi seul peut-être es la vertu ! ». L'apostrophe est un moment isolé dans un poème d'amour. Inspiré d'une discussion qui a eu lieu après la présentation de *Chatterton*, Vigny présente l'histoire d'une comtesse dont la sœur avait suivi son époux condamné aux travaux forcés dans les mines de l'Oural et de la Sibérie. L'apostrophe adressée à la vertu semble exclamative mais elle est plutôt qualificative puisqu'elle est employée pour définir le sacrifice comme la seule vertu. Le poète considère le sacrifice comme la fin la plus digne pour un homme de vertu. L'association avec la foi chrétienne est trouvée dans le vocabulaire religieux avec les termes « calice » et « hostie ».

Dans les *Premières Poésies*, Musset s'adresse à l'amour, au destin, à la médiocrité, à la vieillesse. Dans le poème « Les Vœux stériles », Musset s'adresse à la médiocrité et à la vieillesse :

Ô médiocrité, celui qui pour tout bien
T'apporte à ce tripot dégoûtant de la vie,
Est bien poltron au jeu, s'il ne dit : Tout ou rien.
[...]
Ô vieillesse ! à quoi donc sert ton expérience ?
Que te sert, spectre vain, de te courber d'avance
Vers le commun tombeau des hommes, si la mort
Se tait en y rentrant, lorsque la vie en sort ?
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 109-110)

Ces deux apostrophes créent aussi une métaphore ; les concepts abstraits apostrophés constituent une instance complémentaire du poète-narrateur. Musset établit le dialogue à travers l'emploi de l'interrogation, outil qui met l'occurrence adressée directement en position apostrophée. Il semble que l'apostrophe serve de monologue intérieur du poète, pour faire le bilan de ses expériences passées. Comme Musset, Hugo s'interroge aussi sur ses aventures de jeunesse dans l'extrait suivant :

O mes lettres d'amour, de vertu, de jeunesse,
C'est donc vous !
[...]
Souffrez que pour un jour je reprenne votre âge !
Laissez-moi me cacher, moi, l'heureux et le sage,
Pour pleurer avec vous !
[...]
O temps de rêverie, et de force, et de grâce !
[...]
Que vous ai-je donc fait, ô mes jeunes années,
Pour m'avoir fui si vite, et vous être éloignées,
Me croyant satisfait ?
(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 194-195)

L'adresse est centrée sur le temps passé et l'expérience acquise. À travers les occurrences « O mes lettres d'amour, de vertu, de jeunesse », « Ô temps de rêverie, et de force, et de grâce ! », « ô mes jeunes années », Hugo établit une autocritique structurante et une évaluation de la fluidité du temps qui passe sans cesse.

Dans le deuxième chant du poème « La Maison du Berger », Vigny s'adresse à la poésie. Il s'agit d'un moment unique concernant les apostrophes poétiques. Nous allons analyser le but d'une telle apostrophe dans un poème purement didactique et philosophique comme « La Maison du Berger » :

Poésie ! ô trésor ! perle de la pensée !
Les tumultes du cœur, comme ceux de la mer,
Ne sauraient empêcher ta robe nuancée
D'amasser les couleurs qui doivent te former.
Mais sitôt qu'il te voit briller sur un front mâle,

Troublé de ta lueur mystérieuse et pâle,
 Le vulgaire effrayé commence à blasphémer.
 [...]

Ah ! Fille sans pudeur ! Fille du Saint Orphée,
 Que n'as-tu conservé ta belle gravité !
 Tu n'irais pas ainsi, d'une voix étouffée,
 Chanter aux carrefours impurs de la cité,
 Tu n'aurais pas collé sur le coin de ta bouche
 Le coquet madrigal, piquant comme une mouche,
 Et, près de ton œil bleu, l'équivoque effronté.
 [...]

Poésie, il se rit de tes graves symboles,
 O toi des vrais penseurs impérissable amour !

Comment se garderaient les profondes pensées
 Sans rassembler leurs feux dans ton diamant pur
 Qui conserve si bien leurs splendeurs condensées ?
 (Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 158-160)

Tous les poètes romantiques s'adressent à l'inspiration ; chacun emploie une occurrence différente : pour Hugo c'est l'apostrophe au poète, pour Lamartine c'est l'apostrophe à sa lyre ou à son âme, pour Vigny c'est l'apostrophe à la poésie. Même si « La Maison du Berger » est un poème d'amour, il est un poème plein de symboles aussi. L'apostrophe adressée à la poésie crée une métaphore et une synecdoque à la fois. Vigny compare la poésie à une femme dont la robe est un ensemble de couleurs qui seraient orchestrées par le poète. Le poète entend la Grèce antique avec sa tradition mystérieuse lyrique et orphique comme la mère des arts avec l'occurrence « Fille du Saint Orphée ». Il fait allusion à la longue tradition lyrique qui a ses racines dans la poésie élégiaque de l'Antiquité grecque. Vigny avoue le rôle des symboles dans la poésie lyrique ainsi que le caractère transparent de l'expression poétique. Il compare la poésie à un « diamant pur » fameux pour sa beauté, sa clarté, sa transparence et sa durabilité. À travers l'apostrophe, Vigny attribue ces traits à la poésie aussi. La continuité du lyrisme se trouve aussi dans le vers « Que n'as-tu conservé ta belle gravité ! », qui traverse le temps pour arriver jusqu'à l'époque romantique comme un « impérissable amour ». L'apostrophe renforce l'explosion des sentiments et des passions qu'évoque la poésie romantique grâce au symbole des feux du diamant qui dispersent la lumière à travers toutes les couleurs du spectre lumineux.

Les apostrophes adressées aux valeurs et aux vertus mettent en avant l'humeur philosophique du poète romantique. Le poète est immergé dans une inspiration

presque automatique et dans une continuité héréditaire de la poésie lyrique. Les occurrences en apostrophe révèlent le choix d'un vocabulaire souple et varié. Ce type d'apostrophes est riche en figures de style, en métonymies, en métaphores, en prosopopées, en personnifications, en synecdoques. Lamartine s'adresse plutôt aux valeurs et vertus qui sont associées à la foi chrétienne ou à un passé glorieux et héroïque. Pour Hugo et Musset, ce type d'apostrophe prend la forme d'une question interne sur le temps et sa fluidité, et sur les expériences acquises dans la vie. Vigny nous offre une des plus belles apostrophes adressées à des concepts abstraits, celle adressée à la poésie. De cette façon, il transforme la poésie en une valeur, voire une vertu, et il impose une métapoétique sur la question de l'art même. Pour Vigny, la cristallisation des expériences humaines est exprimée par la forme du diamant qui symbolise la poésie. La coupe reflète la qualité des proportions du diamant qui influent sur sa brillance ; de la même façon, la poésie est la déclaration de l'inspiration qui se forme à travers un ensemble d'expériences. Les apostrophes adressées à des valeurs et des vertus stabilisent les réflexions de *poietikè*¹¹¹ et les expressions des sentiments du poète romantique.

¹¹¹ Nous faisons allusion au mot grec *ποιητική* qui entend l'ensemble de réflexions et d'opinions théoriques d'un poète sur la structure et la composition de son œuvre.

Chapitre 13 : L'environnement naturel et le déplacement du signifié

L'apostrophe du poète romantique adressée à la nature ou aux éléments de l'environnement naturel ne constitue qu'une interaction elliptique qui n'attend pas la symétrie d'une réponse. Elle devient un rituel énonciatif à la disposition du poète-scripteur qui se traduit en un dialogue monologal avec la nature personnifiée. La polymorphie de l'allocution de la nature contribue à la composition de l'énoncé et au caractère communicatif de l'apostrophe. La structure cérémoniale de l'apostrophe adressée à la nature comprend souvent l'ouverture avec le morphème *ô*, suivi d'un nom sans article ou autre déterminant. L'apostrophe est d'habitude intercalée entre virgules ou placée aux extrémités du vers. En tant qu'allocutaire de l'apostrophe, la nature est investie d'un manichéisme qui lui attribue un double état ; elle est impersonnelle mais elle obtient des caractéristiques humaines aussi. Les verbes accompagnant une telle apostrophe sont dans la plupart des cas des verbes au passé, ce qui renvoie à une allure nostalgique. La dualité entre le locuteur éphémère, qui est le poète, et l'allocutaire éternel, qui est la nature, est d'un statut imposant. L'emploi de l'apostrophe adressée à la nature dépend du contact que chaque poète a eu avec l'environnement naturel. La nature est représentée souvent comme une entité consolatrice ou une entité auditrice ; l'apostrophe est à l'origine de ce double statut. Quand le poète romantique s'adresse aux eaux, il leur attribue une sensation de sonorité qui contribue au rythme interne qui imite le mouvement de la mer, des fleuves, des rivières. Dans ce cas, ce type d'apostrophe contribue aussi à la création des symbolismes de l'eau qui renvoient à la femme, à la fuite du temps ou à l'éternité. L'apostrophe adressée à la nature est étroitement liée aussi à la réalité sociale du poète ; elle peut connecter l'action sociale du poète et son expression poétique. Elle finit par devenir l'indice d'une interaction sociale ou d'une communication des expériences particulières du poète-scripteur. Elle reflète aussi l'état d'âme du poète influencé par les tendances sociales.

13.1 L'allocution de la nature polymorphe

Le fonctionnement de l'apostrophe adressée à la nature dépend de la formulation et de la composition de l'énoncé, ainsi que des éléments du contexte. Le caractère communicatif de l'apostrophe se révèle par les aspects fixes des stéréotypes poétiques. Ce type d'apostrophe porte d'habitude la structure facultative *ô + substantif*. Cette formulation est l'équivalent d'une ouverture de communication afin d'établir un lien de proximité et d'intimité avec les éléments de la nature. À travers l'apostrophe, le poète romantique crée des images d'une nature animée qui illustre le pathos des expériences entraînant cet élan lyrique. La nature devient l'allocutaire introduit par un nom souvent sans article ou par un pronom. Cette apostrophe est souvent intercalée, signalée par des virgules qui précèdent et suivent l'occurrence en apostrophe, ou placée aux extrémités du vers. L'impératif est l'élément discursif qui active le nouveau rôle de la nature en tant qu'allocutaire de l'apostrophe et sujet-actant d'un énoncé potentiel. Le poète romantique s'adresse souvent aux bois, aux forêts, ainsi qu'aux animaux ou aux feuillages. La terre et le ciel se trouvent fréquemment convoqués dans cette adresse aussi.

L'allocution de la nature ou des éléments de la nature définit la situation de communication et l'emphatique émotionnel. Grâce à l'apostrophe adressée à la nature, le poète romantique évoque souvent le passé et impose la nostalgie du souvenir, surtout dans les cas des occurrences avec l'article ou le démonstratif ou le possessif. Comme cette communication engagée avec la nature-allocutaire n'est pas susceptible de réponse, cette illusion de réplique entraîne le besoin de modifier l'occurrence en apostrophe. Dans le poème « Forces des Choses », Hugo utilise une apostrophe qui s'étend à plusieurs vers et qui s'adresse exclusivement à la nature :

Ô nature profonde et calme, que t'importe !
Nature, Isis, voilée assise à notre porte,
Impénétrable aïeule aux regards attendris,
Vieille comme Cybèle et fraîche comme Iris,
Ce qu'on fait ici-bas s'en va devant ta face ;
À ton rayonnement toute laideur s'efface ;
Tu ne t'informes pas quel drôle ou quel tyran
Est fait premier chanoine à Saint-Jean-de Latran ;
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 348-349)

Cette apostrophe consiste en une apostrophe-archétype ; le manichéisme de Hugo se reflète au niveau de l’apostrophe aussi. Hugo s’adresse à la nature et à Isis, déesse égyptienne de la nature. Dans *Les Châtiments*, l’apostrophe qualifie souvent la nature de « profonde », ce qui exprime le lien étroit du poète avec l’environnement naturel. Hugo emploie la deuxième personne du singulier afin de souligner l’intimité avec la nature. L’apostrophe présente les deux images de la nature sous l’aspect d’une dualité imposante. Il s’agit d’une nature-mère qui englobe, protège, soulage, ou il s’agit d’une nature qui reflète l’âme du poète et qui englobe toute la vision du monde des artistes romantiques. En effet, dans le vers « Nature, Isis, voilée assise à notre porte », la nature se trouve introjectée dans le « nous » qui englobe à son tour le *je* lyrique. De plus, Hugo fait la comparaison de la nature avec les déesses grecques Cybèle, protectrice de la nature sauvage, et Iris, protectrice de la pluie et représentante de l’arc-en-ciel, et avec Isis, la déesse égyptienne qui représente l’épouse fidèle et la mère dévouée, protectrice de l’enfance. La comparaison attribue à la nature-allocutaire des caractéristiques divines.

Souvent l’apostrophe est utilisée pour attribuer des caractéristiques habituelles de la nature ; dans d’autres cas, elle se rend performative et le poète interagit avec elle dans une situation de communication. Dans l’extrait suivant, Hugo s’adresse à plusieurs éléments de l’environnement naturel :

Ô soleil, ô face divine,
Fleurs sauvages de la ravine,
Grottes où l’on entend des voix,
Parfums que sous l’herbe on devine,
Ô ronces farouches des bois,

Monts sacrés, hauts comme l’exemple,
Blancs comme le fronton d’un temple,
Vieux rocs, chêne des ans vainqueur,
Dont je sens, quand je vous contemple,
L’âme éparse entrer dans mon cœur,

Ô vierge forêt, source pure,
Lac limpide que l’ombre azure,
Eau chaste où le ciel resplendit,
Conscience de la nature,
Que pensez-vous de ce bandit ?
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 98)

L'apostrophe exprime un dialogue interne avec l'alter-ego du poète, une recherche intime avec son reflet universel. Le poème consiste en une apostrophe adressée aux différents éléments de la nature, les rochers, les rocs, les grottes, les monts, l'eau, le chêne, le lac, le soleil. La structure de l'apostrophe adressée au soleil présente un intérêt considérable, puisqu'elle est suivie d'une apostrophe qui explique et qui donne plus de détails à la première : « Ô soleil, ô face divine ». De même dans le poème « Floréal », Hugo s'adresse aux éléments de l'environnement naturel et au printemps (Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 295) : « Moi, je crie : ô soleil ! salut ! parmi les fleurs / J'entends les gais pinsons et les merles siffleurs ; / L'arbre chante ; j'accours ; ô printemps ! on vit double ; ». L'apostrophe adressée au soleil remplit un rôle fonctionnel aussi, celui de saluer la nouvelle journée. Le rôle exclamatif de l'apostrophe adressée au printemps, qui n'est pas accompagnée de déictiques, souligne la place du printemps dans la vision du monde du poète. Les verbes à la première personne du singulier soulignent l'altération du *je* du poète-narrateur par les éléments de la nature apostrophés. Le choix lexico-grammatical du vers « on vit double » connote l'isotopie du *moi* romantique devant l'éphémère de la vie et de la nature qui meurent chaque hiver pour renaître chaque printemps.

Les déictiques de localisation spatiale et temporelle présentent les souvenirs du passé évoquant la nature. Les sentiments de nostalgie, de tristesse et de joie sont souvent évoqués à l'aide des verbes au passé. Le poème « Le Lac » aurait pu avoir le titre *Au Lac* puisque sa totalité consiste en une apostrophe au lac. Nous sommes en août 1817 et Lamartine se rend au lac du Bourget où il attend la jeune Julie Charles ; mais elle ne peut pas arriver, atteinte de phtisie et avec ses jours menacés.

Ô lac ! l'année à peine a fini sa carrière,
 Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
 Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
 Où tu la vis s'asseoir !
 [...]
 " Ô temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices !
 Suspendez votre cours :
 Laissez-nous savourer les rapides délices
 Des plus beaux de nos jours !
 [...]
 Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
 Vous, que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,

Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir !
(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 64-65)

Dans ce poème Lamartine évoque le cadre éphémère de la vie et du bonheur par rapport aux émotions qui découlent de l'absence de la femme aimée. Il traite aussi une réflexion sur l'aspect du temps qui passe et sur le rapport intime de l'homme avec la nature. Le lyrisme lamartinien s'y trouve à son apogée. Dans la première apostrophe adressée au lac, Lamartine alterne les temps de l'accompli (« a fini » et « devait ») et les temps de l'inaccompli du présent, temps déictique par excellence (« viens » et « vis ») afin de montrer l'opposition entre les jours nostalgiques et heureux du passé contre l'isolement dominant du présent. Il s'adresse directement au lac avec l'occurrence « Ô lac ! » et le verbe « Regarde » à l'impératif ; paradoxalement le paysage est assimilé au spectateur, ce qui renforce l'idée d'intimité avec la nature. Le verbe « Regarde » est un verbe de perception qui, à l'aide du groupe démonstratif « cette pierre », souligne l'incarnation des émotions à travers le décor ; il s'agit d'un paysage – état d'âme qui représente les sentiments du poète. Les points d'exclamation ainsi que les verbes à l'impératif « Laissez-nous », « Coulez », « Prenez », « Oubliez » expriment la proximité et le désarroi du moi romantique devant l'éphémère de la vie humaine. L'alexandrin devient hexasyllabe et l'enjambement « les rapides délices / Des plus beaux de nos jours ! » introduit par l'épithète « rapides » constate que même si l'on veut arrêter l'heure, le temps est fluide et implacable, ce qui est à l'origine du sentiment tragique de la fuite du temps. Dans la dernière apostrophe adressée au lac, Lamartine finit par donner un but à sa question sur le désespoir. Cette apostrophe exprime un souhait, voire un vœu et même une concession puisque « cette nuit », qui est un moment précis, remplace tous les moments de la vie cités auparavant dans le poème. La nature muette garde le souvenir en tant que secret ; en ce secret réside l'intemporalité de l'art lamartinien.

La variété de la forme de l'apostrophe adressée aux éléments de l'environnement naturel s'étend aussi au monde animalier. Dans le poème « Baraques de la Foire », Hugo s'adresse au lion :

Lion ! j'étais pensif, ô bête prisonnière,
Devant la majesté de ta grave crinière ;
Du plafond de ta cage elle faisait un dais.

Nous songions tous les deux, et tu me regardais.
Ton regard était beau, lion. [...]
Mais la bête qui vit sous le chêne et l'érable,
Qui paît le thym, ou fuit dans les halliers profonds,
Qui dans les champs, où nous, hommes nous étouffons,
[...]

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 600)

Dans cet extrait, l'apostrophe crée un effet de crescendo. Hugo commence le poème avec une apostrophe adressée au lion mais au milieu du poème il choisit d'abandonner l'apostrophe et l'adresse à la deuxième personne du singulier pour adopter un style descriptif à la troisième personne du singulier. Il établit ainsi une comparaison entre l'homme et le lion en essayant d'abaisser le premier et d'élever le deuxième. Le lion est parfaitement adapté à l'environnement naturel, tandis que l'homme semble intrusif dans l'état harmonieux de la nature. L'admiration pour le lion, exprimée à travers l'apostrophe, symbolise l'infériorité de l'homme face à la nature.

Dans le poème « La Colère de Samson », Vigny s'adresse à la terre et au ciel en une apostrophe coordonnée. Dans ce cas, les entités en apostrophe se transforment en supports de jugement :

Terre et Ciel ! avez-vous tressailli d'allégresse
Lorsque vous avez vu la menteuse maîtresse
Suivie d'un œil hagard les yeux tachés de sang
Qui cherchaient le soleil d'un regard impuissant ?

Et quand enfin Samson secouant les colonnes
Qui faisaient le soutien des immenses Pylônes
Écrasa d'un seul coup sous les débris mortels
Ses trois mille ennemis, leurs Dieux et leurs autels ?

Terre et Ciel ! punissez par de telles justices
La trahison ourdie en des amours factices
Et la délation du secret de nos cœurs
Arraché dans nos bras par des baisers menteurs !
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 181-182)

Inspiré de l'*Ancien Testament* et plus précisément de l'histoire de la trahison de Dalila et de la vengeance de Samson, le poème présente sous une forme symbolique l'expérience personnelle de Vigny avec l'amour. L'apostrophe est guidée par l'état d'âme et le fonctionnement psychologique du poète qui, nouveau Samson, se sent trahi par Marie Dorval. Vigny oppose l'homme à la femme. L'homme est bon, tandis que la femme est rusée et manipulatrice. Le tempérament de Vigny déborde de passion et

d'attitude noble. L'apostrophe adressée à la terre et au ciel consiste en une invocation des forces de la nature en faveur de la vengeance pour la trahison de Dalila. Samson sent la vengeance et il invoque la terre et le ciel, toutes les forces de la nature, pour la punition de la femme. Cette divinisation de Samson et de la nature met en valeur la puissance de l'homme qui s'avère toujours blessé au contact de la femme, celle-ci ne pouvant pas aimer véritablement. L'apostrophe « Terre et Ciel ! », réactualisée au fil du poème, contient des groupes nominaux coordonnés qui miment l'unité consubstantielle de ces deux éléments ; c'est la terre et le ciel qui créent la nature absolue qui renvoie à un juge ultime. Il semble donc que l'apostrophe transpose l'action poétique vers un autre temps et vers un autre espace sans détruire les fondements du signifié mais qu'elle le transforme sémantiquement en lui attribuant des aspects supplémentaires. La modalité interrogative qui complète l'apostrophe contribue à la polymorphie du locuteur qui s'identifie au *je* lyrique, voire au poète-scripteur.

Le locuteur est exprimé à travers une polysémie du sujet parlant. Même s'il s'agit d'un personnage intradiégétique qui émet l'apostrophe, le sujet parlant peut s'identifier au locuteur-scripteur, voire au poète. En ce qui concerne l'allocutaire, sa polymorphie se renforce par l'emploi de l'apostrophe. L'apostrophe adressée à la nature peut exprimer un manichéisme, comme dans les cas des apostrophes de Hugo. Elle reflète une nature double : la nature peut être une mère qui protège ses enfants, comme dans le cas de l'apostrophe adressée à Iris ou à Cybèle, ou une épouse fidèle qui connaît la vérité absolue dans le monde, comme dans le cas de l'apostrophe adressée à Isis. Le poète romantique attribue des caractéristiques humaines à la nature ou aux éléments de l'environnement naturel. Les choix des verbes au passé dans ces apostrophes attribuent une allure de nostalgie à la nature et les choix lexicaux et syntaxiques établissent une isotopie du moi romantique qui se transpose du locuteur à l'allocutaire. L'apostrophe adressée à la nature renforce aussi l'antithèse entre poète et nature. Le poète représente le locuteur et tout ce qui est éphémère, tandis que la nature apostrophée constitue l'allocutaire et tout ce qui est éternel. L'apostrophe relève d'une tentative de faire de la poésie une création éternelle. La nature qui est muette acquiert une voix potentielle et devient parlante ou du moins, potentiellement parlante. L'occurrence choisie influe aussi sur la place de l'homme par rapport à la nature.

13.2 La mélancolie triomphante auprès de la nature

Le sentiment de la mélancolie imprègne l'expression poétique du XIXe siècle. La tristesse et la nostalgie sont des aspects significatifs de cette mélancolie triomphante, pour laquelle les romantiques avaient conçu l'appellation *ennui*. Les apostrophes adressées à la nature et aux éléments de l'environnement naturel s'identifient avec la création d'un interlocuteur toujours présent. La présence des apostrophes adressées à la nature dépend aussi du contact que le poète avait avec l'environnement naturel. Par exemple, dans l'œuvre poétique de Vigny, les apostrophes adressées aux éléments de l'environnement naturel sont très peu nombreuses; à l'origine de cette lacune se trouverait l'absence de la rencontre du poète avec la nature. En ce qui concerne les poèmes de Lamartine, ils débordent l'expression lyrique et l'apostrophe adressée à la nature entraîne un symbolisme figuratif. Dans les poèmes de Hugo nous repérons nombre d'apostrophes adressées aux animaux qui fixent des symboles dans l'imaginaire. Souvent l'adresse à la nature prend la forme d'un soulagement ou d'une expression de consolation ; la nature est l'interlocuteur consolant et l'abri intellectuel du poète romantique qui cherche à fuir la vie réelle et l'ennui.

Dans son enfance et même dans sa première jeunesse Vigny n'a pas vécu près de la nature de façon à ce qu'il développe une relation intime avec elle. Les apostrophes adressées à la nature ne rappellent pas la fragilité et le caractère mélancolique et nostalgique des apostrophes de Hugo ou de Lamartine par exemple. Il s'agit d'apostrophes qui mettent en relief le côté authentique et l'aspect sauvage de l'environnement qui entoure l'homme. L'énonciateur est souvent autre que le poète. L'énonciateur s'identifie parfois au narrateur qui s'identifie à son tour au poète. Vu l'allure philosophique du recueil, les apostrophes de la nature sont en réalité des apostrophes adressées à l'homme et leur thématique concerne sa situation, ses sentiments, ses attentes et ses défauts. En ce qui concerne les apostrophes adressées à la nature, même si elles sont peu nombreuses dans les poèmes de Vigny, elles sont riches en symboles. La nature des *Destinées* est une nature sauvage à la fois de l'environnement végétal et de l'univers animal. Nous avons repéré une apostrophe adressée à la nature, une adressée à la terre et au ciel et une adressée au loup dans

« La Mort du Loup ». Dans le poème intitulé « La Sauvage », il y a un réseau de discours de plusieurs niveaux ; il y a quatre voix d'énonciation : le poète, les deux filles du colon, le colon et l'Indienne. L'Indienne se rend à la maison du colon où, dès son arrivée, trois discours importants ont lieu : le discours entre les deux filles, le discours de l'Indienne et celui du père de la famille. Ce qui nous intéresse est le tout début du poème qui inclut l'apostrophe adressée à la nature :

Solitudes que Dieu fit pour le Nouveau Monde,
Forêts, vierges encor, dont la voûte profonde
A d'éternelles nuits que les brûlants soleils
N'éclairent qu'en tremblant par deux rayons vermeils
(Car le couchant peut seul et seule peut l'aurore
Glisser obliquement aux pieds du sycamore),
Pour qui, dans l'abandon, soupirent vos cyprès ?
Pour qui sont épaissis ? ces joncs luisants et frais ?
Quels pas attendez-vous pour fouler vos prairies ?
De quels peuples éteints étiez-vous les patries ?
Les pieds de vos grands pins, si jeunes et si forts,
Sont-ils entrelacés sur la tête des morts ?
Et vos gémissements sortent-ils de ces urnes
Que trouve l'Indien sous ses pas taciturnes ?
Et ces bruits du désert, dans la plaine entendus,
Est-ce un soupir dernier des royaumes perdus ?
Votre nuit est bien sombre et le vent seul murmure.
— Une peur inconnue accable la nature.
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 171)

L'extrait consiste en une longue apostrophe tricotée de telle façon qu'elle crée une complexité extraordinaire. Sa structure est du type *apostrophe + question*. La partie de l'occurrence en apostrophe complète la description, tandis que la partie des questions répétitives engage l'acte de parole d'interroger et insister. Mais il ne s'agit pas d'une simple insistance ; la répétition est un outil parmi les figures stylistiques qui contribue à la poéticité de l'œuvre. La nature est appelée en tant que solitude conforme à la nouvelle ère qui émerge à travers « d'éternelles nuits ». Le poète s'adresse aux forêts et à leurs cyprès et joncs. Ensuite, il s'adresse à leurs gémissements et à leur nuit. L'apostrophe adressée à la nature obtient une dimension existentielle qui surpasse toute nationalité et toute culture ; elle devient le cadre de l'adoption de l'Indienne par la civilisation occidentale ce qui amène à une harmonie sociale et morale.

Parmi les entités en apostrophe lamartiniennes le soleil garde une place primordiale (Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 77) : « Vains regrets ! le

destin me condamnait au jour, / Et je vins, ô soleil, te maudire à mon tour ». La lumière de la journée et le soleil sont maudits. Les termes choisis « condamnait » et « maudire » expriment l'antithèse par rapport au concept de la lumière et représentent la nuit. La chaleur de la lumière du soleil devient le refuge du poète hanté par son destin maudit. Dans le poème « Hymne au soleil », le titre prédispose le lecteur à accueillir une apostrophe au soleil (Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 99) : « Dieu ! que les airs sont doux ! Que la lumière est pure ! / Tu règnes en vainqueur sur toute la nature, / Ô soleil ! et des cieux, où ton char est porté, / Tu lui verses la vie et la fécondité ! ». Nous constatons que dans les deux cas, l'apostrophe adressée au soleil est accompagnée d'un o/ô. Dans le poème « Hymne au soleil », le soleil est comparé à Phaéton¹¹², guide du char mythique ; le soleil donne la vie et par conséquent la fécondité à la nature. Lamartine salue les éléments de la nature avec les apostrophes, comme dans l'apostrophe adressée au bois (Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 93) : « Salut, bois consacré ! Salut, champ funéraire, / Des tombeaux du village humble dépositaire ».

Dans le poème « L'Automne », Lamartine s'adresse aux bois (Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 111) : « Salut ! bois couronnés d'un reste de verdure ! / Feuillages jaunissants sur les gazons épars ! / Salut, derniers beaux jours ! Le deuil de la nature / Convient à la douleur et plaît à mes regards ! ». Le vocabulaire choisi fait allusion à la thématique traditionnelle du romantisme concernant l'automne et les sentiments mélancoliques du poète. L'apostrophe aux bois se place au tout début du poème parce que Lamartine choisit d'ouvrir son poème avec une salutation d'accueil de l'automne. L'apostrophe de Lamartine adressée à la nature crée une tautologie parmi les différents éléments de l'environnement naturel. Bien que l'occurrence en apostrophe soit différente pour chaque adresse, l'apostrophe reste la même ; le poète dépasse le séjour terrestre et transcende le temps et l'espace. La nature est un exil de soupirs, de larmes et de souvenirs. Cette douleur crée une sorte de catharsis pour Lamartine qui trouve une consolation dans son adresse à la nature. Il aime saluer les

¹¹² Le soleil possédant un char est une allégorie cosmologique de plusieurs mythologies. Elle symbolise la carrière du soleil dans l'espace. Dans la cosmologie européenne ce sont surtout les mythologies nordique et grecque qui contiennent des mythes et des légendes avec un char-soleil. Pour la mythologie grecque c'est Phaéton qui guide le char, fils du Soleil et de l'Océanide Clymène. En grec ancien *Φαέθων* veut dire celui qui brille.

éléments apostrophés et il aime condenser les apostrophes de la nature pour inclure plusieurs occurrences à la fois. Les apostrophes de Lamartine adressées à la nature sont la plus nette incarnation des sentiments de l'artiste romantique représenté par Caspar David Friedrich dans son fameux tableau « Le Voyageur contemplant une mer de nuages ».

Dans le poème « Le Mont Blanc sur un paysage de M. Calame », le dialogue avec la montagne se transforme aussi en dialectique métaphysique :

Montagne à la cime voilée,
Pourquoi vas-tu chercher si haut,
Au fond de la voûte étoilée,
Des autans l'éternel assaut ?

Des sommets tristes privilèges !
Tu souffres les âpres climats,
Tu reçois la foudre et la neige,
Pendant que l'été germe en bas.

À tes pieds s'endort sous la feuille
À l'ombre de tes vastes flancs,
La vallée où le lac recueille
L'onde des glaciers ruisselants.

Ce sommet où la foudre gronde,
Où le jour se couche si tard,
Ne veut resplendir sur le monde
Que pour briller dans un regard !
[...]

Et que de nuage en nuage
S'il monte si haut, c'est pour voir,
La nuit, son orageuse image
Luire, ô lac, dans ton beau miroir !
(Lamartine, *Recueils poétiques*, 1954 [1839] : 321-322)

Les apostrophes débordent d'éléments de la nature. Le poète s'adresse à la montagne et par la suite au lac. La montagne devient le symbole du lien entre la terre et le ciel de la même façon que le poète est l'intermédiaire de la vérité entre les hommes et Dieu. Aux pieds de la montagne se trouve le lac qui est le reflet du poète. Au sommet de la montagne « la foudre gronde », ce qui permet d'éclairer la nuit. L'idée des deux perspectives, une vers le haut et une vers le bas, semble orientée plutôt vers le haut dans le cas de cette apostrophe puisque le destinataire principal est la montagne. Le vocabulaire choisi reflète un fond mélancolique exprimé par les occurrences « Des

sommets tristes privilèges », « Tu souffres les âpres climats », « la foudre et la neige », contre un fond optimiste exprimé par les occurrences « l'été germe en bas », « dans ton beau miroir ». La situation du poète se reflète sur le vocabulaire de la mélancolie.

Les moments où Vigny apostrophe la nature dans les *Poèmes antiques et modernes* ne sont pas nombreux, peut-être puisque l'aspect philosophique qui imprègne tout le recueil entraîne un détachement de l'environnement idyllique et aboutit à une contemplation plutôt idéologique ou sociale. Le recueil est marqué par l'inspiration des mythes anciens, non seulement concernant le choix des sujets, mais concernant la forme aussi, qui rappelle la structure de la tragédie grecque ancienne. Cette forme introduit des apostrophes moins pertinentes et plutôt introductives ou tout simplement exclamatives, par exemple l'apostrophe adressée à la nature dans le poème « Le Cor » :

Ô montagnes d'azur ! ô pays adoré !
Rocs de la Frazona, cirque du Marboré,
Cascades qui tombez des neiges entraînées,
Sources, gaves, ruisseaux, torrents des Pyrénées ;

Monts gelés et fleuris, trône des deux saisons,
Dont le front est de glace et le pied de gazons !
C'est là qu'il faut s'asseoir, c'est là qu'il faut entendre
Les airs lointains d'un Cor mélancolique et tendre.
(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 109)

Le poème est inspiré de la *Chanson de Roland*. Le narrateur entend le cor et il aime sa sonorité. Dans l'extrait, le narrateur s'adresse aux différents éléments de la nature en utilisant une apostrophe purement *caractérisante* ou *descriptive*, voire *exclamative* qui a pour but l'expression de l'admiration devant la beauté ; il n'y a pourtant aucune indication de l'altérité apostrophée. La nature se présente vivante et personnifiée en combinaison avec une sentimentalité abondante, tout en gardant le souvenir d'un passé grandiose.

La tentative du poète romantique de fuir dans la nature consolatrice s'exprime à travers les apostrophes qui sont imprégnées par un timbre optimiste. Dans le poème intitulé « La Foi », Lamartine crée une antithèse entre l'apostrophe adressée à Dieu et celle adressée à la terre (Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 77) : « Salut, sacré flambeau qui nourris la nature ! / Soleil, premier amour de toute créature ! / Vastes cieux, qui cachez le Dieu qui vous a faits ! / Terre, berceau de l'homme,

admirable palais ! » Il s'agit d'une métaphore de l'idée romantique de nature-refuge ; le poème constitue une fête de la nature, de l'optimisme et de la vie. La terre est comparée à un berceau et à un palais. Lamartine salue le soleil et les cieux. L'apostrophe de la tripartie soleil-cieux-terre avec les points d'exclamation met en évidence la nécessité interne du poète d'interagir avec ces éléments.

La situation mélancolique du poète romantique est imprimée dans les moments de l'apostrophe adressée aux éléments de l'environnement naturel. Ces apostrophes peuvent refléter aussi le dialogue avec d'autres cultures. Ainsi, la nature apostrophée devient le pont qui traverse les civilisations humaines. De plus, les sentiments de tristesse que le poète éprouve trouvent une consolation dans la nature qui devient le symbole du refuge. Plus précisément, pour Lamartine l'apostrophe adressée au soleil identifie cet élément avec Dieu. Comme Dieu est le consolateur absolu, ainsi la nature, voire le soleil, devient le consolateur pour l'âme sensible du poète. Le vocabulaire antinomique exprimant la lumière et les ténèbres connote cette antithèse. Enfin, la nature apostrophée se transforme en auditeur adapté aux besoins du poète. Elle obtient donc un double statut, celui de la nature-consolatrice et celui de la nature-auditrice. Dans les deux cas, l'apostrophe est le facteur qui attribue l'un ou l'autre. Ainsi, le poète romantique crée-t-il une *éco-poétique* qui se transforme aussi en *écho-poétique* à travers l'apostrophe. L'adresse à la nature devient l'écho des sentiments profonds du poète qui essaie de transformer les éléments de l'environnement naturel en allocutaires et interlocuteurs.

13.3 L'apostrophe des éléments : le cas de l'eau

Le symbolisme de l'eau dans la poésie romantique s'inscrit dans le cadre de l'expression allégorique. Les éléments liquides préoccupent les poètes romantiques. Cette préoccupation est exprimée à travers le choix d'un vocabulaire qui relève du naturel et du mystique à la fois. La place des éléments liquides, des mers, des fleuves, des lacs, dans la littérature romantique est imposante. Pour les poètes romantiques, la consolation de l'ennui par la nature ou par la mer est le reflet de leur monde

sentimental. Ses ondulations de la rêverie et de la contemplation se tournent vers la nature sauvage, vers les vagues de la mer tourmentée ou vers l'infini de l'océan. Les apostrophes adressées à des éléments liquides impliquent souvent la sensation d'une sonorité, grâce aux itérations et aux images créées, qui contribue au rythme interne du poème. Quand l'eau devient l'allocutaire, elle représente souvent l'élément féminin, la fuite du temps ou l'éternité.

Les apostrophes des *Nouvelles Méditations* ne manquent pas de richesse ni d'ardeur sentimentale. Leur caractère voluptueux et spirituel ajoute au ton religieux et à la forme fluide, sentimentale et harmonieuse. L'adresse au lac est un premier exemple de l'apostrophe adressée à l'eau. Lamartine choisit le lac comme un symbole éternel de la tranquillité, à l'encontre des tourments de la mer :

Ô lac ! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir !
(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 64)

L'évocation de l'élément aquatique déploie une réflexion sur la fluidité du temps qui passe et sur le lien intime de l'homme avec la nature. Lamartine emploie les temps de l'accompli et les temps de l'inaccompli pour souligner l'antithèse entre le passé et le présent. Le verbe « Regarde » est un verbe de perception qui, à l'aide du groupe démonstratif « cette pierre », souligne l'incarnation des émotions à travers le décor ; l'apostrophe adressée au lac ainsi que les impératifs et les points d'exclamation expriment l'état d'âme du poète-narrateur. La nature muette garde le souvenir en tant que secret ; en ce secret réside l'intemporalité de l'art lamartinien. Le lac est l'eau immobile qui devient le symbole de l'âme triste. Les lacs avec les eaux immobiles sont souvent liés à l'eau noire et aux mystères des nymphes et des bois reflétant ainsi les sentiments tristes du poète.

Quand Lamartine écrivait les *Nouvelles Méditations* il avait déjà fait plusieurs voyages en Angleterre et en Italie et c'est pour cette raison que dans ses apostrophes il évoque les paysages de deux pays. Dans les *Nouvelles Méditations poétiques*, nous repérons une apostrophe adressée à la mer, ce qui manquait dans le recueil des *Méditations poétiques*. Il s'agit d'un adieu à la nature qui représente la femme dans le

poème intitulé « Adieux à la mer ». Tout le poème est une apostrophe adressée à la mer :

Murmure autour de ma nacelle,
Douce mer dont les flots chéris,
Ainsi qu'une amante fidèle,
Jettent une plainte éternelle
Sur ces poétiques débris.

[...]

Ah ! berce, berce, berce encore,
Berce pour la dernière fois,
Berce cet enfant qui t'adore,
Et qui depuis sa tendre aurore
N'a rêvé que l'onde et les bois !

[...]

Que je t'aime, ô vague assouplie,
Quand, sous mon timide vaisseau,
Comme un géant qui s'humilie,
Sous ce vain poids l'onde qui plie
Me creuse un liquide berceau.

(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 203-204)

Cette apostrophe adressée à la mer est l'unique dans tous les ouvrages poétiques de Lamartine. Lamartine apostrophe les lacs, les rivières, les fleuves, les cours d'eau, mais pas la mer, l'océan, malgré les influences de ses longs voyages en Méditerranée en tant que diplomate. Dans l'extrait, la mer est une amante fidèle qui fait des plaintes. L'itération de « berce » renvoie à la sonorité et au mouvement répétitif et constant des vagues. La mer assume le rôle de la protectrice et de l'abri pour une âme de génie errante. L'isotopie de la douceur, « douce », « flots chéris », « tendre », reflète le caractère adouci de la mer-femme. Lamartine fait de la mer son interlocuteur afin de représenter la femme aimée.

Il semble paradoxal de rencontrer des apostrophes adressées à la nature dans un recueil satirique comme *Les Châtiments*. Il a été déjà question du manichéisme qui imprègne toute l'œuvre. Divisé en sept livres, le recueil *Les Châtiments* présente beaucoup plus d'apostrophes adressées à la nature que le recueil *Les Feuilles d'Automne*. Dans *Les Châtiments*, à l'encontre de toute frustration politique, se trouve un esprit de renaissance de la nature. La nature s'avère antidote à la corruption et au désarroi et elle prend un aspect métaphysique dans l'œuvre de Hugo. Dans *Les Châtiments*, nous avons trouvé trois apostrophes adressées à la mer. Nous avons aussi repéré des apostrophes adressées à des éléments maritimes, tels les rochers qui sont

rongés par la vague, les vagues mêmes, les naufrages. La totalité de la septième partie du poème « Nox » constitue une apostrophe adressée à la mer :

Toi qui bats de ton flux fidèle
La roche où j'ai ployé mon aile,
Vaincu, mais non pas abattu,
Gouffre où l'air joue, où l'esquif sombre,
Pourquoi me parles-tu dans l'ombre ?
Ô sombre mer, que me veux-tu ?

Tu n'y peux rien ! Ronge tes digues,
Épands l'onde que tu prodigues,
Laisse-moi souffrir et rêver ;
Toutes les eaux de ton abîme,
Hélas ! passeraient sur ce crime,
Ô vaste mer, sans le laver !

Je comprends, tu veux m'en distraire ;
Tu me dis : Calme-toi, mon frère,
Calme-toi, penseur orageux !
Mais toi-même alors, mer profonde,
Calme ton flot puissant qui gronde,
Toujours amer, jamais fangeux !

Tu crois en ton pouvoir suprême,
Toi qu'on admire, toi qu'on aime,
Toi qui ressembles au destin,
Toi que les cieux ont azurée,
Toi qui dans ton onde sacrée
Laves l'étoile du matin !

[...]

(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 38-39)

Hugo y établit un dialogue qui incarne l'idée de l'être romantique face à la mer. Il emploie plusieurs occurrences pour s'adresser à la mer : « Ô sombre mer », « Gouffre où l'air joue », « Ô vaste mer », « mer profonde », « gouffre exécré ». Nombreux sont les déictiques de la deuxième personne du singulier qui s'adressent à la mer, ce qui donne un ton d'intimité à la relation du poète avec elle. De plus, le poète crée des subordinées relatives qui accompagnent les apostrophes pour peindre de belles images susceptibles de relever le symbolisme de la mer pour les romantiques. La mer reflète soi-même, l'âme tourmentée romantique ou, comme Baudelaire disait en s'adressant au poète (Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 1972 [1861] : 49) : « La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme / Dans le déroulement infini de sa lame, / Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer [...] Ô mer, nul ne connaît tes richesses intimes,

/ Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets ! » L'ondulation, la beauté et le mystère de la mer inspirent l'adresse à cette force motrice (Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 100) : « J'aime ta mouette, ô mer profonde, / Qui secoue en perles ton onde ». La connexion de la mouette avec la mer, c'est-à-dire de l'air avec l'eau représente l'union des éléments contradictoires qui développent une originalité lexicale.

Musset s'adresse au fleuve dans le poème « Rolla » (Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 215) : « Ô mon siècle ! est-il vrai que ce qu'on te voit faire / Se soit vu de tout temps ? Ô fleuve impétueux ! / Tu portes à la mer des cadavres hideux ». L'équivalence entre le siècle et le fleuve met en valeur la métaphore de la fluidité avec le temps qui passe implacablement. C'est en cela que réside la réflexion philosophique et métaphysique de Musset. Avec cette apostrophe, il s'interroge sur les sujets du temps et du destin. Il développe ainsi une poésie avec des inquiétudes métaphysiques en aspirant à la reconnaissance de grand poète en même temps, ce qui est exprimé par l'occurrence « Ô mon siècle ». Il le réussit en pleine gloire tout en possédant l'audace de mettre en question sa propre relation avec le romantisme.

Dans le recueil *Les Orientales*, dans le poème « Le Château-Fort » Hugo s'adresse de nouveau à la mer :

Allons ! acharne-toi sur ce cap séculaire,
O mer ! Trêve un moment aux pauvres matelots !
Ronge, ronge ce roc ! qu'il chancelle, qu'il penche,
Et tombe enfin, avec sa forteresse blanche,
La tête la première, enfoncé dans les flots !

Dis, combien te faut-il de temps, ô mer fidèle,
Pour jeter bas ce roc avec sa citadelle ?
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 90)

L'itération de l'apostrophe adressée à la mer mène l'action dans le poème. Cette action représente des extensions sociales et évoque le renversement du roc qui signifie le renversement de l'esclavage du peuple esclave. L'apostrophe adressée à la mer personnifiée est un éloge de la puissance de la nature. Le roc assume le rôle du symbole universel de tyrannie. Les verbes à l'impératif constituent des incitations de Hugo afin de solliciter la mer de continuer son travail pour ronger le roc. La mer est continuellement mobile et son mouvement reflète l'action constante de la vie. L'apostrophe adressée à la mer équivaut à la lutte laborieuse du peuple pour gagner et

garantir sa liberté. Le pouvoir inexhaustible de la mer écrasera finalement toute menace. La structure de l'apostrophe avec l'itération des formes interrogatives et exclamatives renvoie au mouvement des vagues ; elle contribue ainsi au rythme interne du poème.

Un autre exemple de l'adresse à l'eau est l'apostrophe établie entre l'océan et la nature dans le poème « Chanson ». L'océan s'adresse à la nature :

L'énorme océan, — car nous entendîmes
Ses vagues chansons, —
Disait : « Paraissez, vérités sublimes
Et bleus horizons !

« Le monde captif, sans lois et sans règles,
Est aux oppresseurs ;
Volez dans les cieux, ailes de grands aigles,
Esprits des penseurs !

« Naissez, levez-vous sur les flots sonores,
Sur les flots vermeils,
Faites dans la nuit poindre vos aurores,
Peuples et soleils !

« Vous, laissez passer la foudre et la brume,
Les vents et les cris,
Affrontez l'orage, affrontez l'écume,
Rochers et proscrits ! »

(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 258-259)

Il s'agit d'apostrophes intradiégétiques adressées aux différents éléments de la nature ; c'est l'océan avec « ses vagues chansons » qui s'adresse aux « vérités sublimes », aux « bleus horizons », aux « ailes des grands aigles », aux « esprits des penseurs », aux « peuples et soleils », aux « rochers et proscrits ». Certes, la structure de l'apostrophe est celle d'une chanson, comme le titre du poème l'indique aussi. Le choix de la place des occurrences en apostrophe est tel que le poème ressemble à une chanson, avec les anaphores, les itérations des *leitmotive* et la disposition métrique rythmique. L'apostrophe fait de la voix du poète l'écho de l'océan.

L'apostrophe adressée à l'eau accorde des statuts différents à l'allocution de l'adresse. Le poète romantique choisit l'interlocuteur selon les caractéristiques que chaque élément possède. Pour Lamartine, c'est le lac, pour Hugo c'est la mer, pour Musset c'est le fleuve. Chaque élément acquiert un symbolisme différent. Dans *Les Châtiments*, la frustration politique est à l'encontre de la renaissance de la nature ; la

mer apostrophée représente le pouvoir de l'évolution et la force de l'épanouissement. De plus, l'eau représente la fluidité qui, étant l'allocutaire apostrophé, renvoie à la fluidité du temps aussi. À l'aide de l'apostrophe adressée à l'eau le poète romantique souligne la vanité de la vie car elle passe et ce ne sont que les souvenirs qui restent. La mer fait allusion aussi à l'élément féminin et elle se représente comme une mère soucieuse ou une âme tourmentée. De toute façon, l'apostrophe adressée à l'eau établit des symbolismes, des images et des allégories afin de contribuer à la richesse stylistique. Enfin, ce type d'apostrophe est souvent répété dans le même poème, de sorte à ce qu'elle produit une musicalité interne, iconique, qui imite le mouvement infini de l'eau.

13.4 L'apostrophe adressée à la nature et la réalité sociale du poète

La représentation de la nature dans la figure de l'apostrophe s'effectue dans les significations habituelles des occurrences dont les écarts du langage commun sont minimales. Les apostrophes adressées à l'environnement naturel renvoient souvent à un cadre d'action poétique impertinent, entraînant des agrammaticalités dans la représentation littéraire de la réalité. La nature devient une source d'inspiration pour le poète romantique qui, éloigné de la vie mondaine, seul dans l'environnement naturel, contemple le mal du siècle. L'apostrophe adressée aux bois, aux lacs, aux montagnes, aux forêts, devient ainsi un stéréotype de la poésie romantique, contribuant à la liaison entre l'action sociale du poète et son expression poétique. Elle inclut aussi des métonymies qui impliquent ou attendent la compétence interprétative du lecteur. Ces apostrophes reflètent parfois l'état d'âme du poète qui est influencé par les tendances sociales générales.

Dans le poème « La Colère de Samson », Vigny s'adresse à la terre et au ciel. Même si le cadre narratif s'inscrit dans l'ère biblique, l'apostrophe de Samson adressée à Dalila est une allégorie potentiellement appliquée au XIXe siècle. Dans ce cas, les entités en apostrophe se transforment en supports de jugement :

Terre et Ciel ! avez-vous tressailli d'allégresse
Lorsque vous avez vu la menteuse maîtresse
Suivie d'un œil hagard les yeux tachés de sang
Qui cherchaient le soleil d'un regard impuissant ?

[...]

Terre et Ciel ! punissez par de telles justices
La trahison ourdie en des amours factices
Et la délation du secret de nos cœurs
Arraché dans nos bras par des baisers menteurs !
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 181-182)

Le poème est inspiré de l'histoire biblique de la vengeance de Samson pour la trahison de Dalila. L'invocation du ciel et de la terre résume l'emploi métonymique usuel de la concurrence entre l'homme et la femme, correspondant au savoir-faire interprétatif du lecteur. Vigny crée l'antithèse entre l'homme et la femme ; l'homme est bon, tandis que la femme est rusée et manipulatrice. Une autre interprétation de l'invocation des forces de la nature en faveur de la vengeance pour la trahison de Dalila est que l'apostrophe exprime la divinisation de la nature. La nature apostrophée se transforme en un juge ultime, regroupant les forces de la terre et du ciel. On parle donc de la transposition de l'espace et du temps à l'aide de l'apostrophe adressée à la nature. L'adresse transforme la signification des occurrences « terre » et « ciel » sans détruire complètement les fondements de leur signifié, mais en lui attribuant des traits complémentaires.

Dans le poème « Chansons à mettre en musique et fragments » Musset s'adresse aux oiseaux (Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 63) : « Gais chérubins ! veillez sur elle. / Planez, oiseaux, sur notre nid ; / Dorez du reflet de votre aile / Son doux sommeil, que Dieu bénit ! ». Accompagnée des impératifs, l'apostrophe adressée aux oiseaux intervient comme une prière afin qu'ils portent un « doux sommeil » à la femme aimée. La représentation de l'environnement naturel renvoie à une praxis poétique stable qui fait allusion à la joie de vivre du poète. Cette apostrophe rappelle plutôt les apostrophes de la poésie classique où le cadre de l'action poétique est stable et les agrammaticalités absentes.

Une autre apostrophe adressée à la nature se trouve dans le poème « Mardoche ». La floraison lyrique exprime les attitudes du poète :

Ô bois silencieux ! ô lacs ! — Ô murs gardés !
Balcons quittés si tard ! si vite escaladés !
Masques, qui ne laissez entrevoir d'une femme
Que deux trous sous le front, qui lui vont jusqu'à l'âme !
Ô capuchons discrets ! — Ô manteaux de satin,
Que presse sur la taille une amoureuse main !
Amour, mystérieux amour, douce misère !
Et toi, lampe d'argent, pâle et fraîche lumière
Qui fait les douces nuits plus blanches que le lait !
— Soutenez mon haleine en ce divin couplet !
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 95)

Nous avons choisi de présenter la totalité de la strophe qui comprend d'autres apostrophes aussi, afin de montrer que pour Musset l'adresse n'implique pas nécessairement une seule entité. Ses apostrophes peuvent prendre des dimensions polyvalentes. Dans cet extrait, Musset s'adresse aux bois et aux lacs ; il leur attribue des caractéristiques uniques qui contribuent à leur tour au caractère informatif et descriptif de l'apostrophe. Il s'agit d'une apostrophe-métaphore qui compare les éléments de la nature avec des éléments quotidiens, tels les masques, les murs, les capuchons, les manteaux. L'apostrophe se transforme en un moyen de refléter la vie quotidienne. La variété du lexique et l'épanouissement lyrique expriment à la fois les comportements du poète, ses rêveries, ses réflexions sur l'amour, ses attitudes sur le plan moral et sur les aspects de la vie sociale. Dans l'extrait, la nature est connotée par les isotopies « bois silencieux », « ô lacs », « douces nuits », et la vie sociale par les isotopies « Ô murs gardés », « Balcons quittés », « masques », « ô capuchons discrets », « ô manteaux de satin », etc.

Pourtant, dans la plupart des cas, les poètes romantiques s'adressent à une nature automnale qui s'harmonise avec leurs sentiments, leur mélancolie et leur ennui. Le signifié de la nature se transpose en un endroit de fuite et de salut où le poète s'échappe pour calmer ses inquiétudes et pour quitter les contraintes de la vie sociale. Selon Tabaki (2004 : 216), dans *Les Contemplations*,

L'espace naturel est célébré jusqu'à l'idéalisation, avec l'avantage de méditation religieuse, de l'évasion loin des préjugés, loin des disciplines établies de la vie sociale. « Ô forêts ! bois profonds ! solitudes ! asiles ! » s'écrie V. Hugo dans le poème « Melancholia ». Dans d'autres vers du même recueil des *Contemplations*, le lyrisme pathétique mêle le spectacle de la nature à l'admiration pieuse qui s'élève vers Dieu :

Ô coteaux ! ô sillons ! souffles, soupirs, haleines !
L'hosanna des forêts, des fleuves et des plaines,

S'élève gravement vers Dieu, père du jour,¹¹³
Les occurrences *solitudes, asiles, souffles, soupirs, haleines*, dans ces extraits, se présentent comme des dérivés hypogrammiques des éléments de la nature apostrophés : *forêts, bois, coteaux, sillons*, qui constituent leur équivalent figuratif tautologique.

Même si l'apostrophe adressée à la nature n'est pas toujours cohérente, son aspect figuratif sert toujours comme un moyen d'expression sentimentale et d'évasion spirituelle. Le découragement du poète à cause de la mort de sa fille fait naître une apostrophe à la nature qui joue le rôle d'une image figée de deuil et de recherche de soulagement.

Hugo apostrophe tout dans *Les Contemplations*, les forêts, les bois, les vagues, les pierres, la terre, les animaux, les oiseaux, les fleurs, la nature même. Hugo s'adresse à la nature vingt-sept fois dans ce recueil. Dans le poème « Halte en marchant » Hugo s'adresse au soleil :

Rêve ébloui devant l'abîme des grands hommes.
Ils sont, telle est la loi des hauts destins penchant,
Tes semblables, soleil ! leur gloire est leur couchant ;
Et, fier Niagara dont le flot gronde et lutte,
Tes pareils : ce qu'ils ont de plus beau, c'est leur chute.
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 534)

Cette apostrophe est une métaphore. Hugo s'adresse au soleil pour entendre les « grands hommes » de sa génération, afin de les inciter à suivre les pas de Jésus-Christ et d'accomplir leur devoir d'être les vrais guides du peuple Hugo compare le soleil avec le destin des grands hommes ; leur « chute » est le plus beau moment, comme pour le soleil son coucher. Pareil pour le cataracte dont le chute est comparé au chute des « grands hommes ». Par « grands hommes », Hugo entend les poètes de sa génération et plutôt les hommes de lettres, illuminés par le progrès des esprits, capables de guider les hommes vers une nouvelle ère, tel imaginée par les romantiques.

Même si le comportement du poète-narrateur n'est pas toujours le même à l'égard de la nature, l'espace naturel sert d'endroit d'évasion loin des contraintes de la réalité sociale pour tous les poètes romantiques. La nature consiste aussi en un abri

¹¹³ HUGO V., [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 577.

d'évasion pour la peine provoquée par la mort d'une personne aimée. Dans le poème « Le Vallon », Lamartine éprouve un sentiment de lassitude par la mort de l'amante :

Prête-moi seulement, vallon de mon enfance
Un asile d'un jour pour attendre la mort.
(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 19-20)

L'attitude du poète joue comme un stéréotype de comportement exprimé sous une norme de deuil et de recherche d'apaisement. La nature agit comme un refuge ; accompagnée de l'impératif « Prête-moi », elle acquiert une valeur performative, celle de prière, soutenue par les occurrences « asile » et « attendre ». Dans le poème « Paroles sur la dune », Hugo s'adresse à la terre :

Ô terre dont la brume efface les sommets
Suis-je le spectre et toi la tombe ?
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 696)

La forme interrogative, la négation « efface les sommets » et la métaphore entre « spectre » et « tombe » peignent une nature plutôt dynamique que protectrice. Le tombeau symbolise la fin et la faiblesse de l'homme. Dans ce cas, la nature est encore une fois une puissance de juge ultime pour les hommes qui sont incapables devant les forces inépuisables de l'environnement naturel.

Avec une apostrophe adressée à la nature, on n'attend pas de réponse de la part de la nature. Pourtant, le poète emploie aussi la figure de la personnification, ce qui ranime la structure communicative de l'apostrophe, de sorte à ce qu'elle déplace le signifié de l'occurrence en apostrophe. L'apostrophe adressée à la nature transpose l'action vers un autre temps et un autre espace. Elle assume souvent le rôle d'une confession, d'un monologue intérieur ou d'une métaphore. Elle peut aussi contribuer à un emploi métonymique de la signification. De cette façon, la transposition de l'action poétique enrichit le signifié des occurrences en apostrophe. La nature acquiert le caractère d'un être humain. Les impératifs qui accompagnent l'apostrophe contribuent à cette transposition. De cette façon, le lecteur est invité à interpréter le poème en attribuant des qualités humaines à tout ce qui est inexplicable comme la beauté ou les phénomènes de la nature. Selon Kristeva (1974 : 98-100), la négativité dans le langage poétique déclare un instant novateur contre les structures socio-politiques, les pratiques institutionnelles et les règles imposées par le milieu social. Le poète romantique recourt à des procédés comme les métaphores, les métonymies, les ellipses, l'itération afin

d'affaiblir le signifiant et à multiplier les signifiés. L'apostrophe constitue ainsi un moyen pour que le poète romantique mette en doute la logique de sa société contemporaine ; elle relève l'opposition entre les conditions de la vie mondaine et sociale et l'esthétique du texte littéraire.

Chapitre 14 : Le divin comme locuteur et interlocuteur

Les apostrophes adressées à Dieu ou à des dieux sont fréquentes dans tous les recueils romantiques. Dans les apostrophes adressées à Dieu ou aux dieux, la divinité n'est pas une simple représentation de la religion, mais plutôt une incarnation de la vision métaphysique, spirituelle et existentielle du poète. Les interjections ou les phrases exclamatives adressées à Dieu, comme par exemple la locution courante *Oh ! Mon Dieu !* sont assez courantes aussi. Nous allons analyser les apostrophes qui s'adressent à une divinité ou à des divinités et qui créent un dialogue avec elles ou qui établissent une équivalence avec d'autres divinités ou formes métaphysiques. L'apostrophe adressée à un dieu universel est susceptible d'incarner toute religion et toute foi, introduisant un panthéisme original. À travers l'apostrophe adressée à Dieu, le poète romantique exprime aussi ses opinions sociales ou présente les contraintes d'une société obsolète. De toute façon, l'apostrophe qui inclut une divinité comme locuteur ou allocutaire crée une situation d'énonciation a priori *méta-poétique*. L'apostrophe établit une communication fictive et un allocutaire sinon inexistant. Elle transpose la locution et l'allocution de façon à ce que le signifié se multiplie. Ainsi, l'apostrophe adressée à Dieu présente un double aspect métaphysique ; elle inclut un allocutaire sinon inexistant et elle incorpore une dimension immatérielle en cet allocutaire, celle du divin. Elle peut donc servir de support pour que le poète romantique exprime ses enquêtes métaphysiques.

14.1 « Dieu ! », « Seigneur ! », « Père ! » : un appel au divin

Les poètes romantiques s'intéressent à la religion d'une manière globale et d'une approche principalement chrétienne. Leur intérêt sur la religion et sur la foi chrétienne est imprimé aussi dans les vers et les apostrophes. Le poète romantique a besoin de s'adresser à Dieu afin d'exprimer la foi, la tradition religieuse, l'admiration. Ce type

d'apostrophe est souvent présenté comme une sorte de prière. L'apostrophe peut prendre même la forme de la prière. Le poète romantique parle de la part de sa conscience religieuse et de la part de l'humanité. Le statut du locuteur oscille entre celui du médiateur entre les hommes et dieu et celui du représentant de l'humanité. À travers l'apostrophe adressée à Dieu, le poète romantique exprime souvent ses opinions philosophiques et idéologiques. L'apostrophe s'avère enchâssée ou emboîtée, au milieu du vers, ou au début.

L'apostrophe la plus fréquente est celle qui approche l'allure d'une prière. Dans le poème « À Villequier », il y a beaucoup d'indications déictiques adressées à Dieu :

Maintenant, ô mon Dieu ! que j'ai ce calme sombre
De pouvoir désormais
Voir de mes yeux la pierre où je sais que dans l'ombre
Elle dort pour jamais ;
[...]

Je viens à vous, Seigneur, père auquel il faut croire ;
Je vous porte, apaisé,
Les morceaux de ce cœur tout plein de votre gloire
Que vous avez brisé ;

Je viens à vous, Seigneur, confessant que vous êtes
Bon, clément, indulgent et doux, ô Dieu vivant !
Je conviens que vous seul savez ce que vous faites,
Et que l'homme n'est rien qu'un jonc qui tremble au vent ;
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 658-659)

L'apostrophe ressemble à une confession à Dieu. Les interjections ressemblent à des prières à Dieu telles « ô mon Dieu ! » et « Seigneur ». Les épithètes « indulgent », « doux », « clément », « bon » complètent l'adresse pieuse à Dieu dont Hugo accepte la volonté « puisque Dieu l'a voulu ». Dans le poème « Une âme devant Dieu », l'apostrophe du poète adressée à dieu obtient une allure de supplie :

Dieu je te vois ! Comment pénétrer dans ta gloire ?
Déturne tes regards, ne m'anéantis pas ;
Je sens mon front brisé sous ton char de victoire :
Dans cet air lumineux qui soutiendra mes pas ?
Je vois tout l'univers rajeuni par la tombe,
Des êtres infinis que je ne puis compter ;
Ô mon Dieu, je succombe,
Laisse-moi m'arrêter.
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 256)

L'occurrence « Ô mon Dieu » n'est qu'exclamative. Dans ce poème, le poète-narrateur « succombe » à Dieu qui expose son âme nue auprès de l'être suprême. Dans ce poème il y a aussi l'apostrophe de Vigny adressée à son âme « Dis – moi la main qui t'enlève, / Ô mon âme, et dans un rêve / Te montre la vérité ! » (Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 256) qui renforce le dialogue intérieur. Cette apostrophe semble exclamative ou au moins elle semble exprimer un soulagement ou une plainte intime. À l'aide de cette apostrophe, Vigny mêle la pensée religieuse à une réflexion sur le monde onirique. Il superpose la question de la séparation entre âme et corps avec la problématique sur l'esprit de l'homme pendant le sommeil et les rêves.

Dans *Les Châtiments*, il y a trois types d'apostrophe adressée à Dieu. Tout d'abord, l'apostrophe adressée à Dieu suivie d'un impératif, comme par exemple dans le poème « À un martyr » (Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 69) : « Au forban dont la main dans le meurtre est trempée, / Au larron chargé d'or qui paye et qui sourit, / Grand Dieu ! retourne-toi vers nous, tête coupée ! » et dans le poème « L'ordre est rétabli » (Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 116) : « Ô Dieu vivant, mon Dieu ! prêtez-moi votre force, / Et, moi qui ne suis rien, j'entrerai chez ce corse / Et chez cet inhumain ; ». En effet, ce genre d'apostrophes adressées à Dieu et suivies d'un impératif ont une allure de prière au seigneur suprême. Par conséquent, l'apostrophe qui ouvre le poème « Hymne des transportés » n'étonne pas (Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 255) : « Prions ! voici l'ombre sereine. / Vers toi, grand Dieu, nos yeux et nos bras sont levés ».

Dans d'autres cas, Dieu se présente comme un être possédant des faiblesses humaines. Il est qualifié comme un Dieu jaloux ou un Dieu juge ; il s'agit d'une conception ténébreuse de la divinité. Dans le poème « Trois ans après », Hugo s'adresse à Dieu afin de chercher des réponses sur la conception théocentrique de la vie et de la mort :

Ces clartés, jour d'une autre sphère,
Ô Dieu jaloux, tu nous les vends !
Pourquoi m'as-tu pris la lumière
Que j'avais parmi les vivants ?

As-tu donc pensé, fatal maître,
Qu'à force de te contempler,
Je ne voyais plus ce doux être,

Et qu'il pouvait bien s'en aller ?
[...]

Ô Dieu ! vraiment, as-tu pu croire
Que je préférerais, sous les cieux,
L'effrayant rayon de ta gloire
Aux douces lueurs de ses yeux ?

Si j'avais su tes lois moroses,
Et qu'au même esprit enchanté
Tu ne donnes point ces deux choses,
Le bonheur et la vérité,

Plutôt que de lever tes voiles,
Et de chercher, cœur triste et pur,
A te voir au fond des étoiles,
Ô Dieu sombre d'un monde obscur,

J'eusse aimé mieux, loin de ta face,
Suivre, heureux, un étroit chemin,
Et n'être qu'un homme qui passe
Tenant son enfant par la main !

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 644-645)

Cette conception de Dieu est guidée par la recherche interne de Hugo de trouver la vérité absolue après la mort injuste de sa fille. Le sentiment domine l'apostrophe qui donne une allure métaphysique au poème. Dans ce cas, dieu est présenté comme « jaloux », « fatal maître » et « sombre d'un monde obscur ». La mort de la personne aimée peut conduire les hommes à se poser la question la plus impérative sur la connaissance absolue de la vision de l'au-delà. Hugo s'adresse à Dieu en lui posant des questions à la deuxième personne du singulier afin de dévoiler cette abominable fin de la vie. Le vocabulaire du terrifiant est employé pour décrire Dieu dans les apostrophes « jaloux », « fatal maître » et « sombre d'un monde obscur ». Dans le poème « En Marche » (Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 719) Hugo s'adresse à Dieu en lui accordant une image de juge : « Oh ! le nuage vague des pleurs et des affronts / S'envole, et la douleur passe en criant : Espère ! / Vous me l'avez fait voir et toucher, ô vous Père, / Juge, vous le grand juste et vous le grand clément ! ». Dieu est présenté comme une divinité-juge ; il est objectif et il est celui qui décide, même s'il s'agit de la mort injuste d'une jeune fille.

Dans le poème « L'homme juste », l'apostrophe se transforme en une apostrophe plus explicite et détaillée à un dieu bon, mais jaloux en même temps ; À travers l'apostrophe Hugo attribue à Dieu des faiblesses humaines :

Ô Dieu bon, penchez-vous sur tous ces misérables !
Sauvez ces submergés, aimez ces exécrables !
Ouvrez les soupiraux.

Au nom des innocents, Dieu, pardonnez aux crimes.
Père, fermez l'enfer. Juge, au nom des victimes,
Grâce pour les bourreaux !

[...]

Les pâles nations regardent dans le gouffre,
Et ces grands suppliants, pour le tyran qui souffre,
T'implorent, Dieu jaloux ;
L'esclave mis en croix, l'opprimé sur la claie,
Plaint le satrape au fond de l'abîme, et la plaie
Dit : Grâce pour les clous !

Dieu serein, regardez d'un regard salubre
Ces reclus ténébreux qu'emprisonne la terre
Pleine d'obscurs verrous,
Ces forçats dont le bagne est le dedans des pierres,
Et levez, à la voix des justes en prières,
Ces effrayants écrous.

(Hugo, [Les Contemplations 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 736-737)

L'originalité de cette apostrophe réside dans le fait que Dieu est en même temps adressé en tant que « bon » et « jaloux ». Seule l'apostrophe en tête du vers est précédée du morphème Ô, tandis que l'apostrophe qui se trouve au milieu du vers, entre virgules, ou à la fin du vers n'est pas précédée d'un Ô. L'interjection « Ô Dieu bon » n'est pas une simple exclamation ; elle est suivie des impératifs qui implorent Dieu à devenir le sauveur des hommes « misérables », « submergés », « exécrables » avec le « regard salubre » d'un « Dieu serein ».

La naissance du recueil des *Méditations* constitue une liaison entre l'ancien et le nouveau, entre le monde avant le romantisme et celui d'après ; il s'agit du romantisme français et de son expression immédiate dans la société française. Selon Spiquel (1999 : 14) les jeunes poètes

prônent une littérature imprégnée de spiritualisme chrétien (que Chateaubriand annonçait dès 1802 dans *Le Génie du Christianisme*) et de passé national, marquée au sceau d'une sensibilité et d'un imaginaire nouveau (comme les *Méditations poétiques* de Lamartine, en 1820).

L'édition de 1820 est considérée par plusieurs chercheurs comme la toute première manifestation de la poésie romantique. Pour Gengembre (1995 : 57)

Au-delà de l'autobiographie (l'aventure sentimentale avec Mme Charles), *Les Méditations* parlent pour toute une génération en retrouvant l'universalité classique. Cette déploration élégiaque rencontre la sensibilité du temps. Les méditations sont les épanchements tendres et mélancoliques des sentiments et des pensées d'une âme qui s'abandonne à ses vagues inspirations.

Les poèmes du recueil sont de vraies méditations, voire des confessions, d'une âme fragile dans une société contradictoire. À qui s'adresse le poète des *Méditations poétiques* quand il crée ses apostrophes ? Est-ce qu'il y a déjà un public d'adresse pour cette toute première manifestation de la sensibilité romantique ? Ou Lamartine écrit-il guidé par une impulsion ésotérique qui l'amène à l'expression poétique ?

Dans les *Nouvelles Méditations poétiques*, la première fois que Lamartine emploie une apostrophe adressée aux Dieux au pluriel est dans le poème « Élégie » (Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 163) : « Ainsi l'homme, courbé sous le poids des années, / Pleure son doux printemps qui ne peut revenir. / Ah ! rendez-moi, dit-il, ces heures profanées ; / Ô dieux ! dans leur saison j'oubliai d'en jouir ». L'originalité de cette apostrophe réside dans le fait que l'énonciation se transpose et que le locuteur n'est pas le poète. Les hommes sont à la place du locuteur et les dieux sont à la place de l'allocutaire. Il s'agit d'une apostrophe incubée dans la narration. La voix de l'homme s'identifie à la voix du poète. La thématique de la fuite du temps revient tandis que le printemps « ne peut pas revenir ». Lamartine emprunte la voix du lecteur pour s'adresser au lecteur même. L'impératif « rendez-moi » précède l'occurrence en apostrophe « Ô dieux ! » ; afin de se rendre compte de l'allocutaire de l'impératif, il faut lire le vers suivant.

L'apostrophe adressée à Dieu présente plusieurs aspects. Elle est presque toujours accompagnée d'un acte de communication. Dans la plupart des cas, elle exprime une prière ; il semble que les poètes romantiques choisissent d'exprimer leurs prières à travers leurs vers. L'apostrophe adressée à Dieu peut aussi exprimer la confession, l'angoisse ou l'admiration. Nous repérons aussi des apostrophes qui sont intradiégétiques, c'est-à-dire dont le locuteur est autre que le poète-narrateur ou dont le statut de locution est transposé vers une représentation de l'humanité globalement à

travers un narrateur interne ; les hommes s'adressent à Dieu et ils représentent le poète et vice-versa. Cette transposition du statut de la locution et de l'énonciation souligne le caractère universel et catholique de l'apostrophe adressée à Dieu. De plus, une telle apostrophe peut ranimer les moments de narration par les ruptures dialoguées. Dieu est placé au premier plan dans les apostrophes romantiques du point de vue importance et quantité. La plupart des apostrophes de tous les poètes romantiques sont adressées à Dieu ; il s'agit d'un Dieu chrétien ou païen. Quand Dieu devient l'allocutaire apostrophique, l'énonciation se déplace de la simple adresse à une communion avec le divin et avec une autre dimension, ce qui amène à des apostrophes d'allure philosophique et métaphysique.

14.2 Un panthéisme nouveau-né

À part les apostrophes adressées à un Dieu chrétien, les poètes romantiques s'adressent à d'autres divinités aussi. La tendance vers l'orientalisme et l'exotisme amène les poètes à s'adresser aux dieux hindous, arabes, chinois et aux douze dieux de la mythologie grecque. Ils mêlent aussi les dieux de la mythologie grecque aux planètes en créant une double énonciation simultanée. Souvent ils s'adressent à des astres, aux cieux, au soleil. L'apostrophe adressée au soleil constitue une catégorie particulière, puisque le soleil obtient une signification polyvalente parcourant les concepts du divin, de l'astre et de la source de vie. L'apostrophe adressée à Notre-Dame peut s'identifier à l'adresse à la chrétienté. La multiplication des dieux et des divinités dans le rôle de l'allocutaire de l'apostrophe crée un univers d'interlocuteurs potentiels. Le poète romantique déploie une conversation avec le divin souvent obsolète. La tendance à l'exotisme n'est pas la seule à être à l'origine des apostrophes adressées aux différents dieux. Le poète romantique interagit avec les divinités du passé aussi, rappelant au lecteur sa connexion avec l'héritage gréco-romain et la tradition littéraire. L'apostrophe adressée à Vénus est fréquemment rencontrée ; tantôt il s'agit de la déesse, tantôt de la planète. L'ambiguïté de ce type d'apostrophe ainsi que

la variété des dieux et des entités apostrophés amènent à l'hypothèse d'un panthéisme nouveau-né, exprimé de façon figurative à travers l'apostrophe.

La représentation la plus proche à cette hypothèse est réalisée dans le poème « Magnitudo Parvi ». La traduction du titre est la grandeur du petit. Dans ce poème, Hugo exprime l'âme humaine par rapport à l'échelle cosmique. Le poème est le plus long du recueil. Hugo, chrétien lui-même, a une tendance vers le mysticisme et il connaît que les deux mondes, celui des morts et celui des hommes, constituent l'unité de l'homme avec le divin :

Et les peuples ont vu passer dans les ténèbres
Ces spectres de la nuit que nul ne pénétra ;
Et famines, santons, brahmanes, mages, guèbres,
Ont crié : Jupiter ! Allah ! Vishnou ! Mithra !
Un jour, dans les lieux bas, sur les hauteurs suprêmes,
Tous ces masques hagards s'effaceront d'eux-mêmes ;
Alors la face immense et calme apparaîtra !
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 621)

En fait, il s'agit d'une apostrophe exclamative adressée aux différentes divinités représentant toutes les religions, voire tous les êtres humains. Jupiter représente la Grèce antique, Allah les religions islamiques, Vishnou fait partie de la trinité hindou avec Brahma et Shiva, et Mithra est d'origine indo-iranienne. À l'aide de l'apostrophe, Hugo exprime ses pensées aux hommes ; il y a deux mondes qui sont bien plus proches que ce que l'on croit car « les lieux bas » sont dans « les hauteurs suprêmes ». L'apostrophe est adressée par les prêtres de chaque religion aux différents dieux. Les santons sont de religion islamique, les brahmanes de religion indienne. Or, les mages sont à l'origine de la valeur métaphysique issue du mysticisme hugolien et représentent les voyants qui avec les guèbres représentent la religion de Zoroastre. La face immense et calme se réfère à Dieu, l'être absolu. La magnitude des cieux est associée à la grandeur du petit, voire à un *magnitudo parvi*. Dans le même poème, nous constatons des apostrophes adressées à l'univers ce qui constitue une originalité hugolienne :

Quel Zorobabel formidable,
Quel Dédale vertigineux,
Cieux ! a bâti dans l'insondable
Tout ce noir chaos lumineux ?
Soleils, astres aux larges queues,
Gouffres ! ô millions de lieues !

Sombres architectures bleues !
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 621)

Ces apostrophes sont un excellent exemple de la construction *nom + interrogation* à la troisième personne du singulier. Le poète s'interroge sur la source de l'univers et sur les origines des astres. La référence aux éléments païens comme Zorobabel ou Dédale renvoie aux sources archétypales des religions anciennes. L'apostrophe « Cieux ! » fait allusion à la force métaphysique de l'univers qui se traduit en « noir chaos lumineux ». Le panthéisme est exprimé à travers la métaphysique de l'apostrophe focalisée sur le vocabulaire de l'arithmétique avec « millions », « larges queues », « architectures bleues ». Les occurrences « insondable », « vertigineux » et « gouffres » expriment l'immensité et l'inconnu de l'univers.

Dans les *Recueils poétiques*, les apostrophes adressées à Dieu constituent souvent des simples invocations comme celles des prières. Nous avons compté environ une trentaine d'apostrophes adressées à Dieu. Les appellations utilisées sont d'habitude « père », « Seigneur », « Vesta », « Jéhova », « désert », « mystère ». Cette variété d'occurrences révèle le Dieu des *Recueils* qui est un Dieu panthéiste qui est en accord avec tous les éléments de l'univers. D'habitude, il s'agit d'une proposition elliptique intercalée du type « [...], Seigneur/ô Seigneur, [...] » ou « [...], Dieu, [...] ». Il y a d'autres apostrophes adressées à Dieu qui sont parmi les plus intéressantes du recueil. Lamartine unifie la religion avec la philosophie à travers son dialogue avec le divin. Les poèmes le plus importants pour l'étude de cette apostrophe sont « La Mort de Mme la Duchesse de Broglie », « À M. de Genoude », « Utopie », « Le tombeau de David » et « Le Désert ou l'Immatérialité de Dieu ».

Dans le poème « La Mort de Mme la Duchesse de Broglie », même si l'occurrence en apostrophe est le simple « Seigneur », l'essence de l'adresse est en réalité une plainte. La Duchesse de Broglie porta un intérêt particulier à l'œuvre naissante des Missions protestantes outre-mer. Dans l'apostrophe on découvre aussi un témoignage de l'influence spirituelle par la Bible sur la duchesse ; il s'agit en réalité l'influence de la Bible sur le poète :

Seigneur ! ainsi tu l'as cueillie.
Aux jours de sa félicité,
Cette femme qui multiplie
Ton nom dans sa postérité.

[...]
O Dieu, que ta loi nous est rude !
Que nos cœurs saignent de tes coups !
Quel vide et quelle solitude
Fait cette absence autour de nous !
[...]
Ton amour, ô Seigneur, est dans l'amour suprême
L'amour de ses enfants en qui le chrétien t'aime ;
Sur leur cœurs ulcérés cette huile de ta foi ;
(Lamartine, *Recueils poétiques*, 1954 [1839] : 4)

Dans sa « Lettre à Monsieur Léon Brys d'Ouilly servant de préface », Lamartine écrit sur ce poème :

La première pièce de ce recueil est un cantique sur la mort de Mme la duchesse de Broglie, fille de la femme immortelle qui a fait du nom de Staël un des grands noms français. J'ai appelé ces strophes un cantique, parce que la pureté et la sainteté de la mémoire de Mme de Broglie ne pouvaient inspirer qu'une véritable religion d'accents au poète qui la célébrait. Je voulais que ma vénération et ma reconnaissance point cette noble, belle et grande femme, retentissent de ma faible voix jusqu'au-delà de son tombeau.

... Mme de Broglie avait en religion le caractère que sa mère, Mme de Staël, avait en génie : l'enthousiasme contenu, actif et éloquent. C'était la statue grave de la prière, la femme de Dieu, pour lui appliquer cette belle et simple expression des hommes de bien par excellence : « C'est un homme de Dieu ».

[...]
Quand j'appris sa mort prématurée... ma première pensée fut un cantique de glorification et non de larmes. On ne pleure pas ce qu'on invoque. Son souvenir, pour tous ceux qui l'ont connue, ressemble moins à un deuil qu'à une transfiguration... ».

La présence des multiples déictiques de la deuxième personne du singulier souligne l'opposition avec le « nous » qui inclut le poète et les hommes. Par conséquent, Lamartine crée un Dieu qui est rude et qui fait saigner l'humanité, parce qu'il permet la mort injuste d'une jeune personne.

Dans le poème « Utopie », Lamartine s'adresse à Dieu avec admiration et avec une gratitude éternelle :

Oh ! qu'il a tressailli, ce sein de notre mère !
Depuis que nous vivons, nous, son germe éphémère,
Nous, parcelle sans poids de sa vaste unité,
Quelle main créatrice a touché ses entrailles ?
De quel enfantement, ô Dieu ! tu la travailles !
Et toi, race d'Adam, de quels coups tu tressailles
Aux efforts de l'humanité !
(Lamartine, *Recueils poétiques*, 1954 [1839] : 90)

Dans cet extrait, nous notons la transposition de l'énonciation de l'apostrophe adressée à Dieu. Lamartine commence avec « il a tressailli », « son germe », « sa vaste unité »,

pour finir par « tu la travailles » et « tu tressailles ». L'adresse change de la troisième personne du singulier à la deuxième personne du singulier ; l'adresse à la troisième personne est implicite puisqu'en réalité le poète s'adresse aux hommes et à lui-même avec ce « nous » vibrant qui souligne le concept de l'unanimité de l'humanité par laquelle il essaie d'imaginer l'avenir de « son germe ». La pensée philosophique de Lamartine se dévoile en toute ampleur ; loin de la concentration du divin dans un individu particulier, une nouvelle naissance de l'humanité aspire vers l'instinct collectif.

Dans le poème « Le Désert ou l'Immatérialité de Dieu », il y a une apostrophe adressée à Dieu portant une allure d'allégorie (Lamartine, *Recueils poétiques*, 1954 [1839] : 204) : « Ainsi dans son silence et dans sa solitude, / Le désert me parlait mieux que la multitude. / Ô désert ! ô grand vide où l'écho vient du ciel ! / Parle à l'esprit humain, cet immense Israël ! ». Lamartine s'adresse au désert d'Israël. L'emploi du nom d'Israël renvoie aux mythes bibliques ainsi qu'au paysage sauvage et déserté. Le silence invoqué par le désert implique la non-réponse de l'allocutaire qui se transforme en un symbole de puissance immuable et éternel abritant la contemplation du vide et la réflexion sur l'au-delà. Le désert représente le « vide », l'« immensité », donc l'« immatérialité ». Dieu est immatériel ; le désert symbolise l'« écho » et le lien entre l'humanité et le divin. L'impératif « Parle » qui accompagne l'apostrophe « Ô désert ! ô grand vide où l'écho vient du ciel ! » reflète l'idée métaphysique de Lamartine que l'infaillible voix de Dieu est le cri de l'homme.

L'apostrophe du poète romantique adressée à une série de divinités montre la place symbolique de l'allocutaire. Qu'il s'agisse de Vishnu, de Brahma ou de Notre-Dame, pour le poète romantique l'apostrophe adressée à une divinité autre que Dieu chrétien fait allusion à une force extraordinaire et toute-puissante qui englobe toute religion et tout fidèle. L'homme, représenté par le poète romantique, s'incline devant Dieu. Cette variété des divinités apostrophées souligne la réflexion panthéiste qui se transpose en une pensée monothéiste et universelle. Les romantiques s'adressent aux cieux ou au désert pour créer une autre dimension du divin qui s'avère unique et monothéiste en signification, englobant la forme du panthéisme. La structure de ce type d'apostrophe est souvent illustrée d'un vocabulaire souple et influencé d'une réflexion cosmologique et ontologique. Lamartine et Hugo s'avèrent les maîtres par excellence

de ce type d'apostrophe renvoyant à une pensée imprégnée des lectures variées et des expériences des voyages exotiques.

14.3 L'apostrophe représentation littéraire de la prière

La représentation de Dieu dans la figure de l'apostrophe se réalise dans la plupart des cas dans les significations habituelles comme par exemple dans les occurrences du type « Seigneur », « mon Dieu », « ô Père ». Les apostrophes adressées à Dieu renvoient à une action poétique qui est traduite par les emplois inhabituels dans les représentations littéraires de la prière ou de l'invocation. Dieu se transforme en une source d'inspiration solide pour le poète romantique et en un point d'appui pour confronter le mal du siècle. La fréquence de l'apostrophe adressée à Dieu entraîne aussi sa stéréotypisation dans la poésie romantique renforçant ainsi la connexion entre la foi religieuse du poète et sa passion poétique. Elle fait appel aussi à l'encens et aux sentiments du lecteur ; cette apostrophe demande de la part du lecteur une implication et une interprétation pareille à un homme qui fait une prière à Dieu. Elle peut aussi exprimer l'état d'âme du poète qui trouve un abri des contraintes sociales dans le refuge spirituel du divin.

Dans le poème « La Colère de Samson », il y a une apostrophe qui présente la forme du dialogue entre le personnage intradiégétique de Samson et Dieu :

— Donc ce que j'ai voulu, Seigneur, n'existe pas. —
Celle à qui va l'amour et de qui vient la vie,
Celle-là, par Orgueil, se fait notre ennemie.
[...]
Éternel ! Dieu des forts ! vous savez que mon âme
N'avait pour aliment que l'amour d'une femme,
Puisant dans l'amour seul plus de sainte vigueur
Que mes cheveux divins n'en donnaient à mon cœur.
— Jugez-nous. — La voilà sur mes pieds endormis.
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 180)

Pour cette apostrophe, Vigny choisit un émetteur autre que lui-même ; Samson est le personnage central du poème et s'adresse à Dieu pour dire que la femme est son ennemie. La tradition littéraire biblique inspire Vigny de choisir un autre émetteur

comme camouflage de ses pensées. Le poète présente une variété d'événements décrits dans la *Bible* sous une nouvelle optique. L'occurrence « Dieu des forts » fait appel à la caractéristique essentielle de Samson, à sa force. L'apostrophe reflète les opinions stéréotypées de la société pour les femmes et la lignée des questions qui hantent l'homme sur la nature et l'essence des sexes en tant que créations divines.

Dans le poème « Le Mont des Oliviers », l'apostrophe exprime le désespoir final de Jésus-Christ qui fait le dernier appel à son père :

Il se courbe, à genoux, le front contre la terre,
Puis regarde le ciel en appelant : Mon Père !
— Mais le ciel reste noir, et Dieu ne répond pas.
[...]
Jésus disait : « Ô Père, encor laisse-moi vivre !
Avant le dernier mot ne ferme pas mon livre !
Ne sens-tu pas le monde et tout le genre humain
Qui souffre avec ma chair et frémit dans ta main ?
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 191-192)

L'extrait reconstitue les passages de la *Bible* racontant les derniers moments de Jésus-Christ, mais l'ajout de l'impératif « ne ferme pas mon livre », adressé à Dieu, procure une nouvelle dimension ; il s'agit de l'acte de parole de la prière. L'apostrophe établit un symbolisme ; le livre dont Jésus-Christ parle est celui des *Destinées*. Le « Père Libérateur » est un Dieu qui doit aider l'homme à s'arracher de son juge du destin. La pensée libérale de Vigny influe sur le choix du vocabulaire ; les dualités ciel/terre, appelant/répond, laisse/ferme garantissent l'antithèse entre la vie et la mort. Jésus-Christ est près de la mort et son aspect humain se déploie dans les occurrences choisies « le genre humain », « qui souffre avec ma chair » et « dans ta main ». L'expérience humaine est pleine de souffrances comme la vie du poète. Les contraintes sociales sont à l'origine de ces expériences ; elles sont exprimées par la dimension du corps humain qui se reflète dans les occurrences « genoux », « front », « chair », « main ». L'apostrophe rapproche aussi une réflexion métaphysique sur l'éphémère du corps humain.

Dans le poème « Les Mages », Hugo s'adresse aux prêtres de l'église chrétienne, en accordant une dimension sociale à leur rôle de libérateur :

Tes cheveux sont gris sur l'abîme,
Jérôme, ô vieillard du désert !
Élie, un pâle esprit t'anime,

Un ange épouvanté te sert.
Amos, aux lieux inaccessibles,
Des sombres clairons invisibles,
Ton oreille entend les accords ;
Ton âme, sur qui Dieu surplombe,
Est déjà toute dans la tombe,
Et tu vis absent de ton corps.

Tu gourmandes l'âme échappée,
Saint-Paul, ô lutteur redouté,
Immense apôtre de l'épée,
Grand vaincu de l'éternité !
Tu luis, tu frappes, tu réprouves ;
Et tu chasses du doigt ces louves,
Cythérée, Isis, Astarté ;
Tu veux punir et non absoudre,
Géant, et tu vois dans la foudre
Plus de glaive que de clarté.

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 782-783)

Chrétien lui-même, Hugo crée un parallélisme entre la place du poète et celle de grands prêtres de l'église, Jérôme et Élie les prophètes, Amos et Saint-Paul les fondateurs. Chaque fois, Hugo s'adresse à eux à la deuxième personne du singulier ; l'emploi abondant des déictiques est l'indice le plus important de cette apostrophe. L'apostrophe adressée à Jérôme « ô vieillard du désert » est une apostrophe en périphrase et s'oppose à celle adressée à Saint-Paul « ô lutteur redouté » ; les deux apostrophes s'identifient au niveau de la non-existence. Les deux prêtres sont morts et leurs âmes sont surplombées par Dieu. L'apostrophe adressée à Saint-Paul crée une métaphore exceptionnelle ; Saint-Paul lutte contre tout ce qui est vieux, représenté par le trimorphe de Vénus incarné par Cythérée, nom alternatif de Vénus en Grèce, Isis déesse égyptienne de la vie et Astarté déesse babylonienne de fertilité. Le rôle du poète, comme celui des prêtres, est de guider le peuple vers le salut spirituel. Les prêtres, ainsi que les poètes, sont les intermédiaires entre Dieu et les hommes.

Les apostrophes adressées au divin portant une allure sociale ne sont pas nombreuses dans les œuvres romantiques. Leur signification pourtant est pertinente pour les symbolismes et les allégories des textes poétiques. L'interprétation de ce type d'apostrophe par le lecteur présuppose une connaissance du monde biblique et une réflexion associative capable de lier les occurrences aux symboles sociaux. Les parallélismes créés sont reflétés dans les apostrophes performatives qui expriment la

prière, l'invocation, l'état d'âme du poète. L'état d'âme est représenté par l'image de Jésus-Christ ou des prêtres chrétiens souvent invoqués dans ce type d'apostrophe. Le locuteur de l'apostrophe est fréquemment autre que le poète-narrateur ; cette transposition du locuteur met en évidence des allégories et des métonymies de la même façon que les paraboles bibliques établissent des parallélismes symboliques. Le poète emploie l'apostrophe pour exprimer ses réflexions idéologiques et sociales. Il semble qu'à travers cette apostrophe, le poète romantique ne brise pas avec l'ancien ou l'ordre établi ; au contraire, il réconcilie avec le passé et les sources spirituelles.

14.4 Vers une métaphysique de l'apostrophe

L'apostrophe poétique constitue par définition une figure métaphysique, grâce aux composants qu'elle crée et qu'elle transpose. Elle établit un locuteur et un allocutaire, sinon inexistant. Elle peut aussi, à l'aide d'autres figures stylistiques, transposer le statut sémantique de l'allocutaire de façon à ce que la structure significative du poème se transforme en une entité de signes extralinguistiques. L'existence d'une allocution flexible sémantiquement entraîne une transmutation de la locution aussi. L'apostrophe adressée à Dieu ou au divin implique une *méta-poéticité* de l'apostrophe par rapport aux questions métaphysiques. Elle crée l'allocution, elle la transpose selon le cas et elle adresse souvent des interrogations métaphysiques. Le poète romantique s'adresse aux morts, aux esprits des Saints, à Dieu, aux anges. Les morts en tant qu'allocutaires de l'apostrophe incluent un double aspect, celui de l'allocutaire et celui de la non-allocutaire puisque les morts ne sont pas vivants. Selon Kristeva (1974 : 98-100), la négativité dans le langage poétique montre un moment original dans le texte poétique contre les règles de la tradition poétique. Le poète romantique accompagne l'apostrophe avec les figures stylistiques comme les métonymies, les métaphores, les allégories, afin d'alléger le signifiant de l'allocution et à renforcer le signifié désiré. L'apostrophe consiste donc en une façon pour que le poète se demande sur l'essence du divin et de l'au-delà ; elle relève la liaison entre le spiritualisme religieux et la réflexion métaphysique poétique.

Dans le poème « Aux morts du 4 décembre », Hugo emploie la figure de l'apostrophe tout au long des vers. Il s'adresse aux morts du 4 décembre :

Jouissez du repos que vous donne le maître.
Vous étiez autrefois des cœurs troublés peut-être,
 Qu'un vain songe poursuit ;
L'erreur vous tourmentait, ou la haine, ou l'envie ;
Vos bouches, d'où sortait la vapeur de la vie,
 Étaient pleines de bruit.

[...]

Tous, qui que vous fussiez, tête ardente, esprit sage,
Soit qu'en vos yeux brillât la jeunesse, ou que l'âge
 Vous prît et vous courbât,
Que le destin pour vous fût deuil, énigme ou fête,
Vous aviez dans vos cœurs l'amour, cette tempête,
 La douleur, ce combat.

Grâce au quatre décembre, aujourd'hui, sans pensée,
Vous gisez étendus dans la fosse glacée
 Sous les linceuls épais ;
O morts, l'herbe sans bruit croît sur vos catacombes,
Dormez dans vos cercueils ! taisez-vous dans vos tombes !
 L'empire, c'est la paix !

(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 55-56)

La présence de plusieurs déictiques et des impératifs renforce l'apostrophe. L'apostrophe adressée à des cadavres rend hommage aux victimes de la fusillade du 4 décembre contre la foule des passants dans les boulevards parisiens. Hugo s'oppose à la politique de terreur des auteurs du Coup d'État et leur reproche le massacre. Avec l'apostrophe adressée aux morts Hugo établit un dialogue avec la voix de l'outre-tombe afin de déclarer sa protestation pour la mort des innocents. Le vocabulaire choisit exprime les oppositions des couples vie/mort, brillât/glacée, esprit/corps, autrefois/aujourd'hui, pleines de bruit/sans bruit, deuil/fête, bouches/taisez-vous, haine/amour. L'emploi des temps du passé dans la première partie de l'extrait, ainsi que l'emploi des temps du présent dans la deuxième partie marque le passage de la vie à la mort. Il s'agit d'une transition de situation et d'un changement de dimension. La mort évoque une situation négative, sombre, froide et silencieuse. Le tournant de ce changement de dimension est marqué par la date du quatre décembre. En fait, il s'agit d'un parallélisme entre la parole métaphysique et la parole poétique surtout parce que le poète considère son exil comme une sorte de mort.

« Plus il fait clair, mieux on voit Dieu » affirme Lamartine dans le poème « À M. de Genoude sur son ordination ». Il commence le poème avec une évocation de l'apostolat du prêtre afin de conclure au renouvellement de la religion et de la foi :

Ô Christ, n'était-ce pas ton signe ?
N'était-ce pas pour dire à l'antique maison
Que de voiler le jour nulle arche n'était digne ;
Qu'une aube se levait sans ombre à l'horizon ;
Que Dieu ne resterait caché dans nul mystère ;
Que tout rideau jaloux se fendrait devant toi ;
Que ton Verbe brillait son voile, et que la terre
N'aurait que ton rayon pour foi ?

Nouveaux fils des saintes demeures,
Dieu parle : regardez le signe de sa main !
Des pas, encor des pas pour avancer ses heures !
Le siècle a fait vers vous la moitié du chemin.
Comprenez le prodige, imitez cet exemple ;
Déchirez ces lambeaux des voiles du saint lieu !
Laissez entrer le jour dans cette nuit du temple !
Plus il fait clair, mieux on voit Dieu !

(Lamartine, *Recueils poétiques*, 1954 [1839] : 17)

Lamartine fait naître un rationalisme pieux et un refus du symbolisme traditionnel chrétien. Grâce à l'apostrophe, Lamartine fête Dieu en toute sa lumière. À travers l'intériorisation du « caché » et du « mystère », il ouvre le chemin pour que le divin s'exprime dans une foi nouvelle et lumineuse. Encore une fois, l'apostrophe est accompagnée d'un vocabulaire organisé en couples aube/ombre, signe/nulle, nuit/clair, jour/nuit, caché/brillait. Les antithèses expriment les deux dimensions, celle de la lumière et de l'existence et celle de l'ombre et de l'inexistence. Le chemin de Dieu est identifié à la lumière ; il s'agit d'un optimisme exprimé dans une réflexion métaphysique sur la foi.

Dans le poème « En Marche » de Hugo, il y a une apostrophe adressée à Notre-Dame, ce qui est assez rare parmi les apostrophes adressées à des divinités dans les textes poétiques romantiques. Malgré sa brève étendue, l'apostrophe exprime la pluralité hugolienne :

Elle était là debout, la mère douloureuse.
L'obscurité farouche, aveugle, sourde, affreuse,
Pleurait de toutes parts autour du Golgotha.
Christ, le jour devint noir quand on vous en ôta,
Et votre dernier souffle emporta la lumière.
Elle était là debout près du gibet, la mère !

Et je me dis : Voilà la douleur ! et je vins.
— Qu'avez-vous donc, lui dis-je, entre vos doigts divins ?
Alors, aux pieds du fils saignant du coup de lance,
Elle leva sa droite et l'ouvrit en silence,
Et je vis dans sa main l'étoile du matin.
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 715)

L'originalité de cette apostrophe réside dans le fait qu'il n'y a pas d'interjection et que l'adresse est précédée de vers introductifs qui préparent la voie pour le dialogue interne avec La Vierge mère. Les déictiques de la deuxième personne du pluriel et la question sont les indices de l'apostrophe. La réponse de la Vierge n'est qu'un geste qui relève de la métaphore de « l'étoile du matin » qui entend l'espoir des hommes. Hugo choisit la transition de la troisième personne du singulier qui décrit la situation, à la deuxième personne du pluriel qui avance l'énonciation au niveau de la communication directe avec la Vierge. De cette façon, il souligne un double effet : la vivacité de la métaphore et le renforcement de son dialogue avec le divin et le sacré. La plupart des apostrophes adressées à Dieu ou à une divinité se trouvent dans le deuxième livre des *Contemplations*, ce qui souligne l'interaction avec le divin, marque la position intermédiaire du poète entre les hommes et le divin, et affirme l'espoir incarné par les différents visages du divin. Hugo y apostrophe souvent le mystère et les esprits, surtout dans *Les Contemplations*.

Dans le poème « Improvisée à la Grande-Chartreuse », Lamartine pose de questions successives à la recherche de la présence divine :

Dieu que l'Hébron connaît, Dieu que Cédar adore,
Ta gloire à ces rochers jadis se dévoila;
Sur le sommet des monts nous te cherchons encore;
Seigneur, réponds-nous ! es-tu là ?
Paisibles habitants de ces saintes retraites,
Comme l'ont entendu les guides d'Israël,
Dans le calme des nuits, des hauteurs où vous êtes
N'entendez-vous donc rien du ciel ?
Ne voyez-vous jamais les divines phalanges
Sur vos dômes sacrés descendre et se pencher ?
N'entendez-vous jamais des doux concerts des anges
Retentir l'écho du rocher ?
Quoi ! l'âme en vain regarde, aspire, implore, écoute ;
Entre le ciel et nous, est-il un mur d'airain ?
Vos yeux, toujours levés vers la céleste voûte,
Vos yeux sont-ils levés en vain ?
Pour s'élançer, Seigneur, où ta voix les appelle,
Les astres de la nuit ont des chars de saphirs,

Pour s'élever à toi, l'aigle au moins a son aile;
Nous n'avons rien que nos soupirs !
Que la voix de tes saints s'élève et te désarme,
La prière du juste est l'encens des mortels ;
Et nous, pêcheurs, passons: nous n'avons qu'une larme
A répandre sur tes autels.

(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 222-223)

En ce qui concerne ce poème, Lamartine (2012 [1860] : 261) soutient en ses propres commentaires qu'il n'a

jamais si bien compris l'auréole que la piété fait rayonner autour de la figure des vierges, des anges ou des saintes. Dieu lui-même avait dessiné et coloré celle-là. Cette image m'inspira ces strophes et d'autres vers sur le même sujet, que j'écrivis sur mon genou.

Les apostrophes adressées à Dieu et aux moines manquent d'originalité et constituent une simple invocation ou une prière. La manière de Lamartine d'altérer les apostrophes parmi les strophes est originale ; l'indice de cette alternance est le changement de la personne grammaticale des verbes à l'impératif. La première strophe est une apostrophe adressée à Dieu avec l'impératif de la deuxième personne du singulier ; les trois strophes suivantes sont des apostrophes adressées aux moines avec les impératifs de la deuxième personne du pluriel. Lamartine revient à l'apostrophe adressée à Dieu dans les deux dernières strophes. Les indices des déictiques ajoutent aussi sur l'alternance.

Lamartine s'adresse au crucifix porté sur le cou de sa femme aimée pendant ses dernières heures avant sa mort dans le poème intitulé « Le Crucifix » :

Toi que j'ai recueilli sur sa bouche expirante
Avec son dernier souffle et son dernier adieu,
Symbole deux fois saint, don d'une main mourante,
Image de mon Dieu !

Que de pleurs ont coulé sur tes pieds, que j'adore,
Depuis l'heure sacrée où, du sein d'un martyr,
Dans mes tremblantes mains tu passas, tiède encore
De son dernier soupir !

[...]

Oui, tu me resteras, ô funèbre héritage !
Sept fois depuis ce jour l'arbre que j'ai planté
Sur sa tombe sans nom a changé son feuillage :
Tu ne m'as pas quitté.

Placé près de ce cœur, hélas! où tout s'efface,
Tu l'as contre le temps défendu de l'oubli,
Et mes yeux, goutte à goutte, ont imprimé leur trace

Sur l'ivoire amolli.

Ô dernier confident de l'âme qui s'envole,
Viens, reste sur mon cœur! parle encore, et dis-moi
Ce qu'elle te disait quand sa faible parole
N'arrivait plus qu'à toi.
[...]

Au nom de cette mort, que ma faiblesse obtienne
De rendre sur ton sein ce douloureux soupir :
Quand mon heure viendra, souviens-toi de la tienne,
Ô toi qui sais mourir !
(Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 206-209)

Les apostrophes forment une élégie sépulcrale avec le crucifix qu'elle avait reposé sur ses lèvres dans son agonie. Lamartine fait allusion à la mort de Julie Charles. De nombreuses occurrences sont utilisées pour représenter l'apostrophe adressée au crucifix ; c'est un « symbole deux fois saint », un « don d'une main mourante », une « image de Dieu », un « funèbre héritage », un « dernier confident de l'âme qui s'envole », un « divin consolateur », bref, celui « qui sait mourir ». Le crucifix devient l'interlocuteur de l'apostrophe et le symbole qui englobe toute la religion chrétienne ; il symbolise Jésus-Christ et son martyre sur la croix qui est comparé avec l'agonie d'un homme mourant. Lamartine lui-même nous dit dans ses commentaires que ce poème est une médiation des larmes, du cœur de l'homme et non de l'imagination de l'artiste.

Dans tous ses recueils poétiques, Hugo développe une relation particulière avec la métaphysique qui s'étend de ses avis sur la religion jusqu'aux tables tournantes des *Contemplations*. De même, dans *Les Châtiments*, Hugo s'adresse à Dieu, aux anges et aux morts. Dans le poème « Nox », le poète pose une question aux morts avec l'apostrophe : « Ô morts, que disiez-vous à Dieu dans ces ténèbres ? », et plus loin dans le même poème :

Anges, recevez-moi dans votre légion !
J'ai sauvé la famille et la religion ! –
Et dans son œil féroce, où Satan se contemple,
On vit luire une larme... – Ô colonnes du temple,
Abîmes qu'à Pathmos vit s'entr'ouvrir saint-Jean,
Cieux qui vîtes Néron, soleil qui vis Séjan,
Vents qui jadis meniez Tibère vers Caprée
Et poussiez sur les flots sa galère dorée,
Ô souffles de l'aurore et du septentrion,
Dites si l'assassin dépasse l'histriion !
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 37-38)

Les apostrophes contribuent à la création des images poétiques. Les anges sont comparés à des « colonnes du temple », c'est-à-dire les fondements de la religion. L'apostrophe « Anges » est accompagnée de l'impératif « recevez-moi dans votre légion » et crée ainsi une équivalence entre le poète et les anges. Le poète romantique est-il un ange, l'ange-garde de la tradition et l'ange de la modernité en même temps ?

Ensuite, l'apostrophe adressée à Dieu peut prendre la forme du refus, de la plainte, de la colère. Dans l'extrait suivant, le vocabulaire accompagnant l'apostrophe révèle la relation particulière du poète romantique avec la foi :

Qu'es-tu donc, Dieu jaloux, Dieu d'épreuve et d'effroi,
Dieu des écroulements, des gouffres, des orages,
Que tu n'es pas content de tant de grands naufrages,
Qu'après tant de puissants et de forts engloutis,
Il te reste du temps encor pour les petits,
Que sur les moindres fronts ton bras laisse sa marque,
Et qu'après cette France, il te faut cette barque !
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 337)

Dans cet extrait, l'apostrophe adressée au « grand Dieu » se transforme en une apostrophe adressée au « Dieu jaloux » et « Dieu d'épreuve et d'effroi ». Elle n'est plus accompagnée d'impératif de prière, mais plutôt de questions rhétoriques susceptibles de révéler la toute-puissance de Dieu. Il ne s'agit pas d'une simple invocation de Dieu, ni d'une apostrophe exclamative. Au contraire, elle établit le dialogue entre Dieu et le poète.

En ce qui concerne l'apostrophe adressée à Dieu, dans la poésie romantique, nous rencontrons souvent le type de l'*apostrophe en périphrase*, comme par exemple celle dans le poème « Lux » qui clôt le recueil des *Châtiments* :

Les tyrans s'éteindront comme des météores.
Et, comme s'il naissait de la nuit deux aurores
Dans le même ciel bleu,
Nous vous verrons sortir de ce gouffre où nous sommes,
Mêlant vos deux rayons, fraternité des hommes,
Paternité de Dieu !
Oui, je vous le déclare, oui, je vous le répète,
Car le clairon redit ce que dit la trompette,
Tout sera paix et jour !
Liberté ! plus de serf et plus de prolétaire !
Ô sourire d'en haut ! ô du ciel pour la terre
Majestueux amour !
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 384)

L'apostrophe adressée à Dieu est exclamative puisqu'elle ne s'accompagne pas de verbe performatif, ni de subordonnée relative. L'exclamation renvoie à la métaphysique du poète-prophète et à l'affirmation que Dieu est le créateur et le père de tous les hommes. Notre hypothèse est fondée sur la conception que ces deux apostrophes successives renvoient aux principes chrétiens. Le « sourire d'en haut » et le « majestueux amour » font allusion à la principale valeur du christianisme que sans amour tout charisme est vain. Hugo devient aussi le prophète qui annonce la chute de l'Empire et l'établissement d'une République Universelle ; il est le prophète du progrès et du positivisme. Les exclamations « fraternité des hommes, / Paternité de Dieu » déclarent un manichéisme ontologique qui oppose et lie en même temps Dieu et l'homme. Pourtant, ces exclamations ressemblent à des cris de ralliement aussi, d'où leur caractère exclamatif. Dans l'apostrophe « Ô sourire d'en haut ! ô du ciel pour la terre / Majestueux amour ! », le couple dieu-homme ou ciel-terre est mis en valeur. L'enthousiasme déborde et l'admiration abonde. Dieu est celui qui protège l'homme et qui selon la religion chrétienne est un dieu d'amour dont Hugo fait l'éloge.

Dans le poème intitulé « Hymne au soleil », Lamartine s'adresse à Dieu avec une *apostrophe performative* : « Si j'ai maudit les dons que j'ai reçus de toi, / Dieu, qui lis dans les cœurs, ô Dieu ! pardonne-moi ! ». L'apostrophe assume son rôle performatif, voire interjectif, grâce à l'impératif « pardonne-moi ». Lamartine s'est rendu compte de son arrogance auprès d'une force inconnue, toute puissante et bonne à la fois :

Réveille-nous, grand Dieu ! parle et change le monde ;
Fais entendre au néant ta parole féconde.
Il est temps ! lève-toi ! sors de ce long repos ;
Tire un autre univers de cet autre chaos.
A nos yeux assoupis il faut d'autres spectacles !
A nos esprits flottants il faut d'autres miracles !
Change l'ordre des cieux qui ne nous parle plus !
Lance un nouveau soleil à nos yeux éperdus !
Détruis ce vieux palais, indigne de ta gloire ;
Viens ! montre-toi toi-même et force-nous de croire !
Mais peut-être, avant l'heure où dans les cieux déserts
Le soleil cessera d'éclairer l'univers,
De ce soleil moral la lumière éclipse
Cessera par degrés d'éclairer la pensée ;
Et le jour qui verra ce grand flambeau détruit
Plongera l'univers dans l'éternelle nuit.

Alors tu briseras ton inutile ouvrage :
Ses débris foudroyés rediront d'âge en âge :
Seul je suis ! hors de moi rien ne peut subsister !
L'homme cessa de croire, il cessa d'exister !
(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 111)

Les ravages du destin et du malheur humain sont exposés. Il est temps pour une nouvelle méditation métaphysique et pour un renouvellement de la foi chrétienne. L'itération des impératifs montre le besoin urgent d'évolution que seul le poète, guide du peuple et intermédiaire de Dieu et de la nature, peut transmettre à l'humanité. L'extrait finit par un pessimisme qui touche l'obscurité de Vigny ou même le nihilisme européen de Nietzsche. L'apostrophe devient un cri de désespoir comme le premier vers du premier poème du recueil l'avait annoncé. Notons que la première apostrophe des *Méditations* adressée à Dieu est utilisée dans le poème intitulé « L'Homme » et la dernière dans le poème intitulé « Dieu ». En réalité l'apostrophe lamartinienne adressée à Dieu synthétise le mirage solitaire du poète romantique qui se trouve seul dans un monde absurde et qui oscille continuellement par des tâtonnements entre divinité et réalité terrestre.

La portée de l'inspiration religieuse est toujours forte tout au long de la création artistique de Lamartine ; dans les *Nouvelles Méditations poétiques*, la ferveur des sentiments et la foi pieuse restent au premier plan. Dans le recueil, il y a des invocations adressées à Dieu, comme celle dans le poème « Ischia » (Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, 1981 [1823] : 156) : « Mais ton image, ô Dieu, dans ces grands traits épars, / En s'élevant vers toi grandit à nos regards ». Tout le recueil est régi par une pensée à la fois religieuse et philosophique. Pour Vigny la recherche de la vérité implique la religion, le divin et la pensée philosophique de l'homme. Vigny traite la question de la fatalité aussi bien dans les *Poèmes antiques et modernes* que dans *Les Destinées*. La présence de l'apostrophe adressée à Dieu se trouve dans les poèmes significatifs du recueil. Il ne s'agit pas d'une simple invocation de Dieu ; ces apostrophes s'inscrivent dans une dimension moderne de la révélation divine présentant le poète romantique comme un nouveau Jésus-Christ qui interagit avec son père-créateur. Concernant les apostrophes adressées à Dieu dans *Les Destinées*, elles présentent toutes l'originalité du changement et de la transposition de l'énonciateur. Ce n'est pas le poète qui s'adresse à Dieu, mais les différents personnages historiques

d'inspiration biblique, soit Samson, soit un prêtre, soit les filles du Destin qui introduisent la voix du chœur comme dans les tragédies anciennes. Vigny crée ainsi une autre dimension de son alter-ego dans le poème, et, comme un autre Jésus-Christ, le poète romantique demande de la pitié à son père pour sauver l'humanité. L'adresse du fils au père est une réflexion de l'adresse de l'homme à la divinité à la recherche de la vérité absolue. Même si la langue poétique de Vigny dans ses apostrophes à Dieu apparaît assez pessimiste, le poète garde finalement un grain d'espoir qui transpose l'apostrophe en expiation. En ce qui concerne *Les Châtiments*, Hugo se sent toujours lié à une métaphysique religieuse en établissant un dialogue entre le cosmos d'ici et le cosmos de l'au-delà. Par conséquent, il s'adresse aux morts, aux idées abstraites, à la loi, à la vérité, à la justice, à Dieu. En tant que poète-démiurge il conçoit son univers poétique en rivalité avec Dieu comme s'il connaissait lui aussi la vérité absolue de ce cosmos.

Chapitre 15 : L'adresse aux personnages extradiégétiques et intradiégétiques

Pour analyser les composants de l'apostrophe, il faut recourir au schéma énonciatif interactionnel qui implique un ou plusieurs locuteurs et un ou plusieurs allocutaires. Quand l'allocataire répond, il se transforme en interlocuteur interactif. Dans le cas des personnages extradiégétiques, le poète romantique fait allusion aux personnes réelles ou aux personnages fictifs. Ces interlocuteurs interviennent pour plusieurs raisons. D'habitude, il s'agit d'une apostrophe adressée au lecteur, comme dans le cas de Musset pour qui l'adresse au lecteur se transforme en jeu littéraire. Il y a d'autres personnages extradiégétiques qui interviennent, comme par exemple un poète-narrateur qui ne coïncide pas avec le poète-scripteur ou un allocataire qui n'appartient pas à l'histoire. Dans le cas des personnages intradiégétiques, il s'agit des personnes réelles directement liées au milieu familial, amical ou social du poète, ou des personnages fictifs qui font allusion aux personnes connues au poète. Ces interlocuteurs semblent participer à l'apostrophe de façon beaucoup plus active. Le poète romantique s'adresse parfois à d'autres poètes, ses contemporains ou ses prédécesseurs ou à ses adversaires, poètes ou hommes politiques. Dans ce cas, à travers l'apostrophe, un dialogue est établi ; les poètes romantiques s'adressent souvent l'un à l'autre à travers les apostrophes dans leurs textes poétiques. De même, le poète romantique s'adresse aux femmes. La femme des apostrophes romantiques est d'habitude une bien-aimée, une compagne, une épouse, une fille ou une sœur. Elle représente le modèle idéal de la compagnie, de l'innocence ou de la beauté. Musset s'adresse pourtant à une femme adultère dans le cadre de l'apostrophe adressée aux anti-héros. L'apostrophe adressée au lecteur est incluse aussi dans la catégorie des apostrophes adressées aux personnages extradiégétiques. Cette apostrophe renvoie à une méta-poétique ou plutôt à une méta-apostrophe ; le poète romantique s'adresse au lecteur pour souligner son apport et son écho universels. Cette adresse au lecteur marque une double énonciation. Le poète s'adresse au lecteur et à travers lui il

s'adresse à tout le monde. Il s'agit d'une apostrophe adressée à un personnage extradiégétique qui devient intradiégétique grâce à cette apostrophe.

15.1 Les intimes et les autres poètes

Pour Hugo, l'adresse à des amis ou à d'autres poètes inclut les poètes anciens, comme Eschyle et Virgile, et des artistes contemporains comme Dumas, André Chénier et autres. Dans les *Poésies nouvelles*, Musset s'avère assez généreux avec les apostrophes adressées à d'autres poètes. Nous avons repéré une vingtaine d'apostrophes adressées à d'autres poètes, classiques ou ses contemporains comme celles adressées à Hugo, à Lamartine. Il s'adresse aussi à d'autres artistes, musiciens ou peintres. Dans les *Premières Poésies*, Musset s'adresse aux amis ou aux personnes de son milieu familial. Dans les *Poésies nouvelles*, la majorité des apostrophes adressées à des personnes concernent des poètes ou des artistes et pas les personnes du milieu familial ou amical du poète. Musset suit une continuité chronologique ; la plupart des apostrophes adressées à des poètes classiques se trouvent dans la première moitié du recueil, tandis que la majorité des apostrophes adressées à ses contemporains, amis et poètes, se trouvent dans la deuxième moitié des *Poésies nouvelles*. À travers ce type d'apostrophes, les poètes romantiques établissent un dialogue entre eux ; ils se parlent grâce à leurs vers et à la figure de l'apostrophe. De cette façon, ce dialogue se transforme souvent en une intertextualité sous-jacente qui est dénotée dans l'apostrophe. Ce dialogue traverse aussi les siècles, puisque les poètes s'adressent à d'autres poètes classiques ; en réalité, il s'agit d'une approche diachronique qui concerne la critique des idées passées.

Dans le poème « Rolla », Musset s'adresse à Voltaire afin de discuter ses avis et de présenter les siens :

Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire
Voltige-t-il encor sur tes os décharnés ?
Ton siècle était, dit-on, trop jeune pour te lire ;
Le nôtre doit te plaire, et tes hommes sont nés.
Il est tombé sur nous, cet édifice immense
Que de tes larges mains tu sapsais nuit et jour.
La Mort devait t'attendre avec impatience,

Pendant quatre-vingts ans que tu lui fis ta cour ;
Vous devez vous aimer d'un infernal amour.
Ne quittes-tu jamais la couche nuptiale
Où vous vous embrassez dans les vers du tombeau,
Pour t'en aller tout seul promener ton front pâle
Dans un cloître désert ou dans un vieux château ?
Que te disent alors tous ces grands corps sans vie,
Ces murs silencieux, ces autels désolés,
Que pour l'éternité ton souffle a dépeuplés ?
Que te disent les croix ? que te dit le Messie ?
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 216)

À l'aide de cette apostrophe, Musset critique de l'athéisme prôné par Voltaire. Le poète cherche à culpabiliser Voltaire et à le rendre responsable de la crise morale et du déclin spirituel de son siècle. Le choix du vocabulaire qui accompagne l'apostrophe témoigne de cette critique ; le sourire est « hideux », les os sont « décharnés », l'amour est « infernal ». L'apostrophe porte aussi un ton ironique surtout avec le vers « Il est tombé sur nous, cet édifice immense / Que de tes larges mains tu sapais nuit et jour ». Michel Houellebecq (2015 : 13) soutient que « Le romantisme était contre-révolutionnaire. Pourquoi s'est-il donc accroché au style classique ? Il a dû en souffrir. On sent par exemple que, par rapport à Voltaire, il n'arrive pas à éprouver le franc mépris de Musset ». Musset continue l'apostrophe adressée à Voltaire quelques vers plus loin : « Vois-tu, vieil Arouet ? cet homme plein de vie, / Qui de baisers ardents couvre ce sein si beau, / Sera couché demain dans un étroit tombeau ». Le poète choisit d'appeler Voltaire avec son nom de famille, mais ce n'est pas pour l'élever. Au contraire, cette adresse implique un certain mépris.

Contrairement à l'apostrophe adressée à Voltaire, celle adressée à Molière dans le poème « Une Soirée perdue » exprime l'admiration et l'envie d'imiter ce grand maître (Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 345) : « Ô notre maître à tous, si ta tombe est fermée, / Laisse-moi dans ta cendre, un instant ranimé, / Trouver une étincelle, et je vais t'imiter ! » Un autre aspect de ce type d'apostrophe est celle adressée à Boccace dans le poème « Simone » (Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 356) : « Pauvre bonhomme de Florence, / À qui, selon toute apparence, / Dans les faubourgs de la cité / Ce conte avait été conté, / Qu'il aurait voulu croire en France ? » L'apostrophe entraîne la pitié. Musset crée une intertextualité, puisqu'il écrit souvent inspiré par les vers de

l'Italien. Dans le poème « L'Espoir en Dieu », Musset s'adresse aux philosophes allemands :

Voilà donc les débris de l'humaine science !
Et, depuis cinq mille ans qu'on a toujours douté,
Après tant de fatigue et de persévérance,
C'est là le dernier mot qui nous en est resté
Ah ! pauvres insensés, misérables cervelles,
Qui de tant de façons avez tout expliqué,
Pour aller jusqu'aux cieux il vous fallait des ailes ;
Vous aviez le désir, la foi vous a manqué.
Je vous plains ; votre orgueil part d'une âme blessée,
Vous sentiez les tourments dont mon cœur est rempli
Et vous la connaissiez, cette amère pensée
Qui fait frissonner l'homme en voyant l'infini.
Eh bien, prions ensemble, -abjurons la misère
De vos calculs d'enfants, de tant de vains travaux !
Maintenant que vos corps sont réduits en poussière
J'irai m'agenouiller pour vous sur vos tombeaux.
Venez, rhéteurs païens, maîtres de la science,
Chrétiens des temps passés et rêveurs d'aujourd'hui ;
Croyez-moi, la prière est un cri d'espérance !
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 290-291)

Cette apostrophe entraîne de nouveau la pitié, tout en servant comme une invitation à la prière et à l'approche de Dieu comme la seule source de connaissance et de salut dans un monde gouverné par la science absolue sans l'âme humaine et sans la compréhension spirituelle. Avec son adresse à Becker et aux allemands, Musset cherche à étendre une simple apostrophe à un questionnement sur des sujets sociaux (Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 360) : « Nous l'avons vu, votre Rhin allemand. / Si vous oubliez votre histoire, / Vos jeunes filles, sûrement, / Ont mieux gardé notre mémoire ; / Elles nous ont versé votre petit vin blanc ». Tout le poème est une apostrophe adressée aux allemands et surtout à Becker ; le poème porte le sous-titre « Réponse à la chanson de Becker ». À propos de la Question d'Orient, les Allemands furent opposés aux Français. Becker publia un poème patriotique dans un journal et l'envoya par la suite à Lamartine qui répondit avec « La Marseillaise de la Paix » que Musset trouva trop conciliante ; Musset a voulu donc répondre à Becker et aux Allemands de façon plus féroce. L'apostrophe porte donc un ton ironique et sarcastique.

Musset s'adresse aussi à tous les grands poètes de son époque. Il a consacré un long poème à Lamartine intitulé « Lettre à M. de Lamartine » :

Avez-vous de ce temps conservé la mémoire,
Lamartine, et ces vers au prince des proscrits,
Vous souvient-il encor qui les avait écrits ?
Vous étiez jeune alors, vous, notre chère gloire.
Vous veniez d'essayer pour la première fois
Ce beau luth éploré qui vibre sous vos doigts.
La Muse que le ciel vous avait fiancée
Sur votre front rêveur cherchait votre pensée,
Vierge craintive encore, amante des lauriers.
[...]

Poète, maintenant que ta muse fidèle,
Par ton pudique amour sûre d'être immortelle,
De la verveine en fleur t'a couronné le front,
À ton tour, reçois-moi comme le grand Byron.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 270-271)

Tout le poème n'est qu'une apostrophe adressée à Lamartine. On note beaucoup d'interjections qui se bornent à l'occurrence sobre « poète » ou « ô poète ». Il y a une seule interjection où Musset l'appelle de son nom Lamartine, au début de la deuxième strophe du poème. L'apostrophe s'inscrit dans le cadre de la réponse de Musset au roman versifié de Lamartine intitulé « Jocelyn ». Il s'agit d'une inspiration provenant de la deuxième rupture de Musset avec Mme Jaubert. Musset crée une triple intertextualité entre le poème « La Nuit de Décembre » inspirée par sa première rupture avec Mme Jaubert, le poème « Jocelyn » de Lamartine et la « Lettre à M. de Lamartine » inspirée de la deuxième rupture avec Mme Jaubert. L'apostrophe constitue un éloge pour Lamartine, « notre chère gloire ».

Le poème « À Sainte-Beuve » est une apostrophe adressée au poète ami ; dans ce cas, Musset s'avère plutôt amical :

Ami, tu l'as bien dit : en nous, tant que nous sommes,
Il existe souvent une certaine fleur
Qui s'en va dans la vie et s'effeuille du cœur.
"Il existe, en un mot, chez les trois quarts des hommes,
Un poète mort jeune à qui l'homme survit."
Tu l'as bien dit, ami, mais tu l'as trop bien dit.

Tu ne prenais pas garde, en traçant ta pensée,
Que ta plume en faisait un vers harmonieux,
Et que tu blasphémais dans la langue des dieux.
Relis-toi, je te rends à ta Muse offensée ;
Et souviens-toi qu'en nous il existe souvent
Un poète endormi toujours jeune et vivant.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 332)

Les déictiques de la deuxième personne du singulier marquent l'adresse qui se complète avec l'emploi d'un « nous » qui inclut les deux énonciateurs et établit une certaine complicité avec Sainte-Beuve. L'apostrophe adressée à Nodier est du même type aussi :

Que ta voix si jeune et si vieille,
Qui m'éveille,
Vient me délivrer à propos
Du repos !
Ta muse, ami, toute française,
Toute à l'aise,
Me rend la sœur de la santé,
La gaieté.
[...]

Ami, toi qu'a piqué l'abeille,
Ton cœur veille,
Et tu n'en saurais ni guérir
Ni mourir ;
Mais comment fais-tu donc, vieux maître,
Pour renaître ?
Car tes vers, en dépit du temps,
Ont vingt ans.

Si jamais la tête qui penche
Deviend blanche,
Ce sera comme l'amandier,
Cher Nodier.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 407-410)

Il y a trois occurrences employées dans cet extrait : « ami », « vieux maître », « Cher Nodier ». Nodier était né une trentaine d'années avant Musset ; Musset appelle Nodier « vieux maître ».

On signale aussi deux apostrophes avec lesquelles Musset fait allusion à l'image morbide du poète romantique. Tout d'abord, l'apostrophe adressée à Leopardi en tête de la strophe dans le poème « Après une Lecture » établit un ton d'admiration de Musset pour l'Italien :

XIX
Ô toi qu'appelle encor ta patrie abaissée,
Dans ta tombe précoce à peine refroidi,
Sombre amant de la Mort, pauvre Leopardi,
Si, pour faire une phrase un peu mieux cadencée,
Il t'eût fallu jamais toucher à ta pensée,
Qu'aurait-il répondu, ton cœur simple et hardi ?

XX

Telle fut la vigueur de ton sobre génie,
Tel fut ton chaste amour pour l'âpre vérité,
Qu'au milieu des langueurs du parler d'Ausonie
Tu dédaignas la rime et sa molle harmonie,
Pour ne laisser vibrer sur ton luth irrité
Que l'accent du malheur et de la liberté.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 389)

L'apostrophe adressée à Leopardi n'est qu'un éloge de la pensée et de l'âme romantique. Musset crée un hymne pour Leopardi et en même temps il glorifie l'esprit romantique dont la source d'inspiration est plutôt le « cœur simple et hardi » que l'intellect. Le poète privilégie le sentiment, le vocabulaire des émotions et la musicalité au détriment de la forme et de la rime. À l'aide de l'apostrophe, Musset exprime ses réflexions sur l'art poétique. La deuxième adresse consiste en l'apostrophe à Lord Byron dans les deux dernières strophes du poème « Adieux à Suzon » (Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 433) : « Ils sont pourtant beaux, ces pins foudroyés, / Byron, dans ce désert immense ; / Quand leurs rameaux morts craquaient sous tes pieds, / Ton cœur entendait leur silence ». Musset établit une relation entre Byron, la nature et lui-même, tout en faisant une allusion à l'homme de remords dans l'œuvre *Manfred* de Byron.

Les apostrophes de Musset adressées à d'autres poètes sont nombreuses dans les poèmes tardifs. Musset est plus mature, sa poésie atteint le pouvoir de suggérer de vives émotions. Il occupe ainsi une place considérable parmi les poètes romantiques. Dans ses vers, Musset crée une intertextualité poétique qui va de pair avec sa vie mondaine ; dans ses poèmes, il établit souvent un dialogue avec les autres poètes, amis ou adversaires. Dans les *Poésies nouvelles*, il s'adresse aussi à son ami le plus intime, Alfred Tattet. Il lui consacre deux sonnets :

Qu'il est doux d'être au monde, et quel bien que la vie !
Tu le disais ce soir par un beau jour d'été.
Tu le disais, ami, dans un site enchanté,
Sur le plus vert coteau de ta forêt chérie.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 335)

Ainsi, mon cher ami, vous allez donc partir !
Adieu ; laissez les sots blâmer votre folie.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 402)

Musset s'adresse aussi à son frère à qui il consacre un poème entier intitulé « À mon frère, revenant d'Italie » (Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 410) : « Ainsi, mon cher, tu t'en reviens / Du pays dont je me souviens / Comme d'un rêve, / De ces beaux lieux où l'oranger / Naquit pour nous dédommager / Du péché d'Ève. / Tu l'as vu, ce ciel enchanté / Qui montre avec tant de clarté / Le grand mystère ». Toutes les autres strophes du poème commencent par le déictique « Tu ». Grâce à l'apostrophe adressée à ses amis et à son frère, Musset complète le cercle de l'univers des personnes proches de lui. Ce qui constitue une particularité exceptionnelle concernant les apostrophes adressées à des personnages et à des personnes intimes dans ce recueil de Musset, est que la majorité d'entre elles ne sont pas de simples interjections qui agissent comme des facteurs garantissant une conversation hypothétique ; elles constituent des facteurs catalytiques à l'expression implicite des réflexions profondes de Musset sur le niveau social, politique et littéraire. Elles s'avèrent aussi un élément clé pour la lecture de l'intertextualité que Musset établit avec d'autres textes ou d'autres poètes.

Pour Hugo, la structure de l'énonciation poétique devient un jeu qui inclut un *Moi* et un *Autre*. En 1829, Hugo est hanté par l'idée de la poésie pure ; la même année il publie *Les Orientales*. La tendance orientale de l'époque ainsi que ses sentiments philhellènes se mêlent harmonieusement avec ses idées philosophiques sur la liberté de l'expression. *Les Orientales* sont centrées sur la guerre d'indépendance des Grecs contre les Turcs au début du XIXe siècle. Hugo alterne l'emploi du *je* lyrique tour à tour par chacun des deux opposants, ce qui multiplie les points de vue sans privilégier l'un ou l'autre. Ludmila Charles-Wurtz¹¹⁴, en analysant l'énonciation poétique dans les poèmes des *Orientales*, soutient que :

Dans ce recueil centré autour de la guerre d'indépendance qui opposa les insurgés grecs aux troupes de l'Empire ottoman au début du XIXème siècle, le "je" poétique est assumé tour à tour par chacun des belligérants, ce qui a pour effet de multiplier les points de vue sans en favoriser réellement aucun. Le "je" accueille le Moi et l'Autre - le Grec aussi bien que le Turc, l'Oriental aussi bien que l'Européen, le "barbare" aussi bien que le "civilisé". Le barbare n'est donc pas l'Autre, mais celui qui refuse de reconnaître la gémellité des Moi, leur identique et inaliénable droit à la parole. *Les Orientales*

¹¹⁴ CHARLES-WURTZ L., 2001b, « Des *Odes et Ballades aux Orientales*, vers une libre circulation de la parole poétique », dans *Les Orientales de Victor Hugo*, Études réunies par Cl. Millet, *Revue des Lettres modernes*, Paris, Minard, 2001, [En ligne], http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Textes_et_documents/Wurtz_Des_Odes_aux_Orientales.pdf, consulté le 24 février 2020.

actualisent en ce sens le régime de la parole qu'implique la révolution politique : si le barbare est celui qui refuse de reconnaître le droit de tous à la parole, alors Charles X est un barbare au même titre qu'Ali-Pacha, devant qui se courbent "les têtes les plus hautes"¹¹⁵.

Le *je* lyrique comprend le *Moi* romantique et un *Autre* complémentaire. *Les Orientales* présentent aussi la lutte et la victoire contre l'esclavage.

En ce qui concerne les amis artistes, dans *Les Feuilles d'Automne*, il y a une apostrophe adressée aux poètes « sacrés, échevelés, sublimes ». Hugo les encourage à vivre la frénésie des sentiments et de l'intuition en liaison avec le pouvoir invisible de l'univers, qu'il soit Dieu ou la nature :

Ô poètes sacrés, échevelés, sublimes,
Allez, et répandez vos âmes sur les cimes,
[...]
Allez, voyez, chantez !
Allez dans les forêts, allez dans les vallées.
Faites-vous un concert des notes isolées !
Cherchez dans la nature, étalée à vos yeux,
Soit que l'hiver l'attriste ou que l'été l'égaye,
Le mot mystérieux que chaque voix bégaye.
Écoutez ce que dit la foudre dans les cieux !
[...]
Enivrez-vous de tout ! enivrez-vous, poètes,
[...]
Frères de l'aigle ! aimez la montage sauvage :
[...]
Contemplez du matin la pureté divine,
[...]
Enivrez-vous du soir ! à cette heure où, dans l'ombre,
Le paysage obscur, plein de formes sans nombre,
S'efface, des chemins et des fleuves rayé ;
[...]
Car, ô poètes saints ! l'art est le son sublime,
Simple, divers, profond, mystérieux, intime,
[...]
Que sous vos doigts puissants exhale la nature,
Cet immense clavier !

(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 325-328)

Cette apostrophe ne peut pas être classée dans une autre catégorie que celle des apostrophes aux amis du poète. Certes, dans ce poème intitulé « Pan », Hugo s'adresse aux poètes, à lui-même et au lecteur. Presque toute apostrophe est accompagnée des impératifs de la deuxième personne du pluriel ce qui renvoie à l'action urgente que Hugo exige de la part du poète-guide du peuple. En tête de chaque

¹¹⁵ *Les Orientales*, XIII, « Le derviche ».

strophe, il y a un impératif qui incite les poètes avec ardeur à leur mission. L'incitation répétée « Enivrez-vous » accentue le besoin et le but du poète romantique de se laisser posséder par l'inspiration créatrice afin de créer le monde poétique. L'exaltation rapproche l'émerveillement divin ou l'allure frénétique dionysiaque, attribution exclusive du poète lyrique, d'où aussi le titre du poème « Pan ». Hugo est ému comme s'il s'adressait aussi à lui-même.

Les apostrophes adressées à des amis ou à des poètes anciens et contemporains présentent une variété d'expressions et de fonctions. Les poètes romantiques entrent dans un dialogue réciproque et diachronique. Leur interaction reste ainsi figée dans le temps et dans l'espace. L'apostrophe crée a priori une situation d'énonciation, voire de communication, qui englobe le locuteur et l'allocutaire dans un nouveau jeu interactif. Les poètes s'adressent à leurs prédécesseurs aussi, à Virgile, à Eschyle, à Voltaire. L'apostrophe s'inscrit dans une *métatextualité* qui inclut une poésie dans la poésie à l'aide de l'adresse et des références qui l'accompagnent. Nous définissons la notion de la métatextualité comme l'expression poétique faisant allusion à d'autres créations poétiques, voire à d'autres poètes. Ce jeu interactif établi grâce à l'apostrophe présente plusieurs fonctions. Il garantit une métatextualité qui dépasse les limites traditionnelles de l'espace et du temps. De plus, il attribue une allure interactionnelle au poète ou à l'ami apostrophé. Il est employé souvent pour faire une critique de l'œuvre ou de la pensée de l'allocutaire. Enfin, il consiste en un prétexte pour que le poète-narrateur, qui coïncide presque toujours au poète-scripteur, développe ses propres opinions sur une thématique déjà traitée par un prédécesseur. L'apostrophe devient ainsi le levier de l'intertextualité par excellence.

15.2 Les adversaires : le cas de la satire engagée

Musset et Hugo sont les deux poètes romantiques qui emploient le plus l'apostrophe adressée aux adversaires. Pour Hugo, la vie et l'engagement politique sont à l'origine de cette influence dans son œuvre. Même s'il considérait son œuvre détachée de sa vie, les références sont nombreuses. Une telle allusion est l'expression

de l'apostrophe adressée à Napoléon III et à l'Empire. Ce type d'apostrophe est fréquent dans *Les Châtiments*. Pour Musset, la distance établie entre lui-même et les autres romantiques crée un détachement original. Il aime accentuer cette distance lui-même et être considéré unique ; l'expression de cette distance est fréquemment rencontrée dans le recueil *Premières Poésies*. Musset considère comme adversaires les autres poètes romantiques et il dénonce leurs exagérations. L'apostrophe adressée à ses adversaires exprime la pitié, le rejet ou même le conseil ; il propose des solutions à l'impasse qui les borne dans leur art et dans leur inspiration. Le ton ironique renforce la performativité de ce type d'apostrophe. Le ô interjectif manque dans la plupart des cas. La forme de ces apostrophes est fondée plutôt sur la structure pronom tonique + subordonnée relative, *vous qui...* ou *toi qui...*, et sur la construction des épithètes accompagnant les substantifs. Ces apostrophes sont riches en vocabulaire péjoratif et en métaphores.

La dualité du recueil *Premières Poésies* est exprimée à travers les apostrophes adressées à des amis et à des adversaires. Musset s'adresse aussi bien à ses amis qu'à ses adversaires. Cette dualité ne se borne pas à ce système des relations interpersonnelles ; il ne s'agit pas d'une conception égoïste ni dépressive. Pour Musset, l'opposition entre lui et les autres est une antithèse entre lui et les classiques, les néoclassiques et les romantiques. Il montre de façon explicite ceux qui sont ses amis et ses complices et ceux qui sont ses ennemis. Dans le poème intitulé « Les Vœux stériles », Musset nous introduit aux apostrophes adressées à ses contradicteurs :

Ah ! qui que vous soyez, vous qu'un fatal génie
Pousse à ce malheureux métier de poésie
Rejetez loin de vous, chassez-moi hardiment
Toute sincérité ; gardez que l'on ne voie
Tomber de votre cœur quelques gouttes de sang ;
[...]
Meurs, Weber ! meurs courbé sur ta harpe muette ;
Mozart t'attend. — Et toi, misérable poète,
Qui que tu sois, enfant, homme, si ton cœur bat,
Agis ! jette ta lyre ; au combat, au combat !
Ombre des temps passés, tu n'es pas de cet âge.
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 112)

Musset s'adresse à d'autres poètes avec pitié puisque le « malheureux métier de poésie » les pousse loin de « toute sincérité ». Il implique que lui, Musset, est sincère et

que les autres ne le sont pas. Le métier de la poésie est dur et il demande des efforts et « quelques gouttes de sang » du cœur du poète. Ensuite, Musset s'adresse à Weber mais ce n'est pas une apostrophe qui sert comme une adresse réelle ; il s'agit plutôt d'une métaphore qui embrasse l'idéal du romantisme sombre de la femme idéale morte et des retrouvailles avec son bien-aimé. Le poète apostrophé, qui incarne aussi l'altérité apostrophée, est « misérable ». L'adresse devient une *apostrophe performative* vers la fin de l'extrait, puisque Musset invite les autres poètes à agir et à rejeter leur lyre, à éviter désormais toute ancienne pratique et à se jeter dans une aventure future. Le refus de l'étiquette romantique par Musset se transforme en une réflexion sur la littérature, la place du poète et sur la confirmation de son indocilité.

Pour Hugo, la satire engagée est exprimée dans une série d'apostrophes repérées dans *Les Châtiments* qui est son cinquième recueil poétique. Il s'agit d'un recueil de poésie militante et d'écriture engagée. Hugo écrit dans une lettre adressée à l'éditeur Pierre-Jules Hetzel datée du 7 septembre 1852 (Hugo, *Œuvres complètes*, [1967-1969] : 1033 : « [...] Je suis plus armé et plus combattant que jamais ». Dans la préface des *Châtiments*, Hugo admet que le recueil « est un livre pour nous, maintenant » (Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 5). Il s'agit d'un recueil politique et satirique où prime la poésie oratoire, l'emploi de la deuxième et troisième personnes et l'apostrophe fréquente adressée à ses adversaires ; Hugo les met en scène comme les destinataires de ses apostrophes. Suite au coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte Hugo sent la nécessité de s'engager et d'exprimer aussi cet engagement dans son œuvre littéraire et plutôt poétique. Hugo fut fervent opposant de Napoléon III, ce qui imprégna tout le recueil et le choix particulier des apostrophes. Le poète s'adresse directement aux partisans de Napoléon, aux membres de l'Empire, même à Napoléon lui-même. Dans le poème intitulé « Cette nuit-là », Hugo emploie des *apostrophes-insultes*, comme s'il s'agissait d'un discours oral.

Dans le poème « Joyeuse Vie », Hugo utilise l'apostrophe accompagnée des déictiques afin d'attribuer un ton ironique à sa parole. Il appelle Bonaparte « Robert » pour faire allusion au personnage vilain de Robert Macaire dans la pièce de Benjamin Antier (Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 141). Dans le poème « Nox », Hugo

emploie une apostrophe riche en subordinées relatives ; l’apostrophe constitue aussi une périphrase.

Oui, c’est bien vous qu’hier, riant de vos férules,
Un caporal chassa de vos chaises curules,
Magistrats ! Maintenant que, reprenant du cœur,
Vous êtes bien certains que Mandrin est vainqueur,
Que vous ne serez pas obligés d’être intègres,
Que Mandrin dotera vos dévouements allègres,
Que c’est lui qui paîra désormais, et très bien,
Qu’il a pris le budget, que vous ne risquez rien,
Qu’il a bien étranglé la loi, qu’elle est bien morte,
Et que vous trouverez ce cadavre à la porte,
Accourez, acclamez, et chantez hosanna !
Oubliez le soufflet qu’hier il vous donna,
Et puisqu’il a tué vieillards, mères et filles,
Puisqu’il est dans le meurtre entré jusqu’aux chevilles,
Prosternez-vous devant l’assassin tout-puissant,
Et léchez-lui les pieds pour effacer le sang !
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 32)

Dans ce poème, nous comptons neuf déictiques de la deuxième personne du pluriel qui marque l’adresse à de nombreuses personnes. Nous soulignons aussi l’emploi de ces déictiques avec le verbe *être* ce qui exprime l’humeur d’accusation de la part du poète dans les apostrophes suivantes, « c’est bien vous qu’hier », « Vous êtes bien certains » et « Que vous ne serez pas obligés ». L’apostrophe est aussi accompagnée des impératifs successifs qui renforcent l’expression de l’ordre ironique et dédaignant : « Accourez, acclamez, et chantez hosanna ! », « Oubliez », « Prosternez-vous », « Et léchez-lui les pieds ». Cette ironie est aussi exprimée par l’emploi des points d’exclamation qui accompagnent les occurrences en apostrophe « Magistrats ! » et « chantez hosanna ! ».

Dans le poème « Cette nuit-là », l’ironie continue jusqu’à l’insulte (Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 57) : « Ô ruffians ! bâtards de la fortune obscène, / Nés du honteux coït de l’intrigue et du sort ! / Rien qu’en songeant à vous mon vers indigné sort, [...] ». Les magistrats de Bonaparte sont considérés comme des ruffians ; le poète est indigné. L’apostrophe commence par la dénomination « ruffians » et continue avec les prédicats « obscène », « honteux », « intrigue ». L’apostrophe contribue aussi à la métaphore et à la personnification qui s’expriment davantage avec le vers « mon vers

indigné ». De même dans le poème intitulé « Chanson » Hugo présente les magistrats de l'Empire avec l'apostrophe suivante :

Courtisans, attablés dans la splendide orgie,
La bouche par le rire et la soif élargie,
Vous célébrez César, très bon, très grand, très pur ;
Vous buvez, apostats à tout ce qu'on révère,
Le chypre à pleine coupe et la honte à plein verre...
Mangez, moi je préfère,
Vérité, ton pain dur.

Boursier qui tonds le peuple, usurier qui le triches,
Gais soupeurs de Chevet, ventrus, coquins et riches,
Amis de Fould le juif et de Maupas le grec,
Laissez le pauvre en pleurs sous la porte cochère,
Engraissez-vous, vivez, et faites bonne chère...
Mangez, moi je préfère,
Probité, ton pain sec.

(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 74)

Hugo tricote une chanson d'apostrophes de façon symétrique. Il établit une antithèse entre les autres et lui-même, entre le « vous » et le « je ». Les autres sont caractérisés d'un tas d'épithètes dépréciatives, tandis que lui, il est un homme de vertu ; il aime la vérité, la gloire et la liberté. Dans ce poème, l'apostrophe présente une double fonction ; elle sert comme un schéma de support rythmique et en même temps elle souligne l'antithèse entre le « vous » et le « je ». Cet aspect fait partie du manichéisme qui imprègne tout le recueil ; il s'agit de la vision du monde de Hugo à travers les antithèses.

En ce qui concerne Louis-Napoléon lui-même, Hugo l'apostrophe directement dans deux poèmes, l'un posé au début du premier poème du recueil intitulé « Nox » et l'autre vers la fin du recueil, au milieu du poème « L'expiation » :

C'est la date choisie au fond de ta pensée,
Prince ! Il faut en finir. — Cette nuit est glacée,
Viens, lève-toi ! Flairant dans l'ombre les escrocs,
Le dogue Liberté gronde et montre ses crocs ;
Quoique mis par Carlier à la chaîne, il aboie ;
N'attends pas plus longtemps ! C'est l'heure de la proie.
Vois, décembre épaissit son brouillard le plus noir.
Comme un baron voleur qui sort de son manoir,
Surprends, brusque assaillant, l'ennemi que tu cernes.
Debout ! les régiments sont là dans les casernes,
Sac au dos, abrutis de vin et de fureur,
N'attendant qu'un bandit pour faire un empereur.
Mets ta main sur ta lampe et viens d'un pas oblique ;

Prends ton couteau, l'instant est bon ; la République,
Confiante, et sans voir tes yeux sombres briller,
Dort, avec ton serment, prince, pour oreiller.
(Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 29)

Les marques de l'apostrophe sont nombreuses : cinq possessifs de la deuxième personne du singulier, un pronom sujet, un pronom tonique et dix impératifs adressés à Napoléon. Tous les impératifs sont placés au début de chaque vers, ce qui montre que Hugo, avant tout, est fâché, ordonne et commande. L'emploi de la deuxième personne du singulier dans l'apostrophe exprime un dédain envers l'Empereur. L'interjection « prince » est d'une allure ironique aussi. L'interjection « brusque assaillant » fait appel à l'origine corse de Bonaparte. Dans le poème « L'expiation », Hugo apostrophe indirectement Louis-Napoléon (Hugo, *Les Châtiments*, 1985 [1852] : 29) : « Ô noirs événements, vous fuyez dans la nuit ! / L'empereur mort tomba sur l'empire détruit ». Hugo y fait allusion à la chute de Louis-Napoléon. L'apostrophe est d'une structure du type ô + adjectif + substantif + virgule. Plutôt qu'une phrase déclarative, Hugo préfère ici l'emploi de l'*apostrophe-personnification* afin de renforcer l'immédiateté, le lyrisme ainsi que le sublime de ses vers.

Enfin, dans le poème « Dédain », Hugo s'adresse aux adversaires de Byron à travers les impératifs :

Allez donc ! ennemis de son nom ! foule vaine !
Autour de son génie épuisez votre haleine !
Recommencez toujours ! ni trêve, ni remord.
Allez, recommencez, veillez, et sans relâche
Roulez votre rocher, refaites votre tâche,
Envieux ! –Lui poète, il chante, il rêve, il dort.
(Victor Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 231)

Ce ne sont pas seulement les champs lexicaux qui changent, mais la structure des apostrophes fondée sur les impératifs « Allez », « Recommencez », « veillez », « Roulez », « refaites ». L'apostrophe prédicative « Envieux » amène à la conclusion qu'il s'agit d'un sentiment d'appui et de soutien pour Lord Byron. La critique violente contre ses ennemis au moyen de l'apostrophe, de l'intonation et des points d'exclamation exprime les sentiments de colère.

Le poète romantique, profondément lié avec le moi du siècle, le monde sentimental et la nature, reste pourtant un être politique aussi. Il renforce ses opinions à travers une poésie sélectivement engagée. L'apostrophe s'avère le moyen par

excellence de cette attitude. Ce type d'apostrophe est accompagné des impératifs exprimant l'incitation, l'invitation, la colère, même l'insulte. Le poète s'adresse à d'autres poètes qui les considère ses ennemis ou aux hommes politiques. Musset et Hugo sont les poètes romantiques par excellence qui emploient cette apostrophe accompagnée d'une pléthore d'adjectifs qualificatifs et d'épithètes. La dualité exprimée à travers cette apostrophe relève d'un double objectif poétique, celui de la satire engagée et celui du moi lyrique contre le reste du monde. Au sein de cette apostrophe, la poésie engagée et la poésie personnelle s'entremêlent. L'antithèse imposée a priori par l'apostrophe entre un locuteur et un allocataire se transforme en une distance inaccessible entre les deux. Cette distance entraîne une prise de position inconsciente de la part du lecteur diachronique qui s'identifie traditionnellement au poète-narrateur. Les opinions sociopolitiques des romantiques ont rencontré pourtant des résistances par leurs adversaires contemporains. Les uns répondaient aux autres à travers leurs textes littéraires ; l'apostrophe consiste en l'expression la plus pure de l'adresse directe à un adversaire.

15.3 Les personnages historiques

La présence des personnages historiques dans le système apostrophique romantique est assez forte. Tous les poètes romantiques s'adressent aux personnes ou personnages historiques, comme par exemple, à Rousseau, aux poètes grecs anciens et latins, aux hommes politiques et aux philosophes du siècle précédent. D'habitude, ces apostrophes constituent un outil pour que le poète exprime ses expériences de vie ou ses conclusions philosophiques et idéologiques. Dans d'autres cas, le poète les emploie pour dénoncer les anciennes valeurs et les systèmes sociaux obsolètes. Ces apostrophes sont souvent performatives et incitent l'allocataire à agir ou à prendre une initiative. Le positionnement d'un personnage historique à la place de l'allocataire de l'apostrophe rend la structure énonciative en une interaction diachronique qui dépasse les siècles. Ces apostrophes sont souvent longues et peuvent prendre la forme d'un poème entier. À travers l'apostrophe adressée aux personnages historiques, le poète

romantique dénonce souvent les héros de l'ère classique, en établissant un nouvel archétype, celui sur cet anti-héros. L'âme sensible du poète romantique se reflète sur cet anti-héros. L'allocutaire de ces apostrophes n'est pas toujours quelqu'un connu ou fameux, mais un petit enfant ou un travailleur ou un personnage historique des mythes anciens qui a commis un crime et qui cherche le salut.

Hugo s'adresse à ses compatriotes et il les invite à s'insurger pour aider la Grèce gagner son indépendance sociale et nationale. L'allocutaire de l'apostrophe est l'armée française avec qui le poète partage les mêmes sentiments :

En Grèce ! en Grèce ! adieu, vous tous ! il faut partir !
Qu'enfin, après le sang de ce peuple martyr,
 Le sang vil des bourreaux ruisselle !
En Grèce, ô mes amis ! vengeance ! liberté !
Ce turban sur mon front ! ce sabre à mon côté !
 Allons ! ce cheval, qu'on le selle !
Quand partons-nous ? Ce soir ! demain serait trop long.
[...]
Commande-nous, Fabvier, comme un prince invoqué !
Toi qui seul fus au poste où les rois ont manqué,
 Chef des hordes disciplinées,
Parmi les Grecs nouveaux ombre d'un vieux Romain,
Simple et brave soldat, qui dans ta rude main
 D'un peuple as pris les destinées !
[...]
De votre long sommeil éveillez-vous là-bas,
Fusils français ! et vous, musique des combats,
 Bombes, canons, grêles cymbales !
Éveillez-vous, chevaux au pied retentissant,
Sabres, auxquels il manque une trempe de sang,
 Longs pistolets gorgés de balles !
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 55)

Il s'agit de plusieurs apostrophes qui se suivent et qui sont adressées à l'armée, aux soldats, aux volontaires philhellènes français qui partent pour la guerre contribuer à la lutte pour la liberté de la Grèce. Le poète semble faire partie de ce groupe. Il commence par l'apostrophe à ses amis, en leur annonçant qu'il part pour aller en Grèce aider les Grecs dans leur combat. Le déictique « vous tous » accompagne l'apostrophe « ô mes amis », mais en réalité, Hugo s'adresse aux philhellènes, au peuple français qui participa à la victoire à la bataille du Navarin et qui contribua à la liberté et l'indépendance de la Grèce ; ces allocutaires sont aussi ses lecteurs. Le choix du signifiant « ami » au lieu de *lecteur* évoque l'affection du lecteur grec et du lecteur

français enthousiasmés par la lutte des Grecs. L’apostrophe se conclut avec « Allons ! », un impératif qui inclut tous, le poète ainsi que ses lecteurs. L’apostrophe par la suite se modifie et Hugo s’adresse à Fabvier, général français, commandant de l’armée grecque au cours de la guerre d’indépendance grecque pendant la révolution contre les Turcs. Enfin, Hugo s’adresse au peuple français ; il transforme les bombes et les canons en interlocuteurs à travers l’apostrophe qui renvoie à des images poétiques et à des sensations auditives : bombes, canons, grêles cymbales, pistolets, fusils. Nous y trouvons aussi les déictiques de l’adresse en abondance : « vous » pronom tonique, « vous » pronoms réfléchis des impératifs verbaux, « toi » pronom tonique et les déictiques de la possession « ta rude main » et « votre long sommeil ». À travers l’apostrophe aux armes et la musique des combats, Hugo réussit un triple but : informer ses compatriotes français, créer une métaphore puissante et générer un lien entre lui et ses lecteurs.

Dans le poème intitulé « L’Enfant », Hugo s’adresse à un enfant grec. La jeunesse grecque devient le symbole de l’espoir, de l’avenir et de la liberté, et de la lutte pour la liberté avec le fameux vers « Je veux de la poudre et des balles » :

Ah ! pauvre enfant, pieds nus sur les rocs anguleux !
[...]
Que veux-tu ? Bel enfant, que te faut-il donner
Pour rattacher gaïment et gaïment ramener
 En boucles sur ta blanche épaule
Ces cheveux, qui du fer n’ont pas subi l’affront,
Et qui pleurent épars autour de ton beau front,
 Comme les feuilles sur le saule ?

Qui pourrait dissiper tes chagrins nébuleux ?
Est-ce d’avoir ce lys, bleu comme tes yeux bleus,
[...]

Veux-tu, pour me sourire, un bel oiseau des bois,
Qui chante avec un chant plus doux que le hautbois,
 Plus éclatant que les cymbales ?
Que veux-tu ? fleur, beau fruit, ou l’oiseau merveilleux ?
—Ami, dit l’enfant grec, dit l’enfant aux yeux bleus,
 Je veux de la poudre et des balles.
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 102)

Une série de questions accompagnent les occurrences en apostrophe « pauvre enfant », « Bel enfant » et « enfant aux yeux bleus ». Le poème mêle le récit à la description de l’Orient et du mystérieux construit sur une antithèse, la situation de

l'enfant contre les remèdes pour la consolation. La première apostrophe « pauvre enfant » exprime les conditions tristes du deuil et de la destruction, tandis que les occurrences « Bel enfant » et « enfant aux yeux bleus » soulignent l'espoir et la volonté de se battre comme un homme. Les questions posées à l'enfant grec complètent les apostrophes et préparent la phrase finale de l'enfant qui s'avère déterminé et farouche. Hugo inverse la situation puisque l'auteur paraît comme un consolateur mais qui est finalement dépassé par la détermination de l'enfant.

Dans le poème intitulé « Cri de Guerre du Mufti », Hugo représente les guerriers encouragés par le double appel apostrophé de leur prophète. Hugo se réfère au conflit qui oppose les deux puissances de l'Empire Ottoman :

En guerre les guerriers ! Mahomet ! Mahomet !
Les chiens mordent les pieds du lion qui dormait,
Ils relèvent leur tête infâme.
Écrasez, ô croyants du prophète divin,
Ces chancelants soldats qui s'enivrent de vin,
Ces hommes qui n'ont qu'une femme !

[...]

Allez, allez, ô capitaines !
Et nous te reprendrons, ville aux dômes d'azur,
Molle Setiniah, qu'en leur langage impur
Les barbares nomment Athènes !
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 70)

La voix du mufti, du clérical turc, invite les croyants musulmans à la guerre. Le lion représente le pouvoir de l'armée turque et les chiens¹¹⁶ ses ennemis. En réalité, il s'agit d'une métaphore ; le locuteur invite à l'action afin d'écraser les révoltés. Les apostrophes enrichissent le poème avec une certaine oralité qui est renforcée par le présent de l'indicatif, les exclamations, les verbes d'action « allez », « reprendrons » et les apostrophes du mufti aux guerriers et du mufti à Athènes, « Molle Setiniah » étant une appellation d'Athènes en langue ottomane. Le but de l'apostrophe est la création du sentiment de choc au lecteur ; Hugo veut donner l'autre aspect de la situation à laquelle les occidentaux ne sont pas habitués.

Même si *Les Orientales* est dans un premier temps un recueil exclusivement inspiré et dédié à l'exotisme, dans un deuxième temps, cet exotisme sert comme le

¹¹⁶ Dans la religion musulmane, le chien est considéré comme un animal impur.

contexte idéal pour que Hugo présente ses allégories avec la vie occidentale. Dans le poème « Lui », il y a pourtant une apostrophe qui s'adresse directement à Napoléon :

Histoire, poésie, il joint du pied vos cimes.
Éperdu, je ne puis dans ces mondes sublimes
Remuer rien de grand sans toucher à son nom ;
Oui, quand tu m'apparais, pour le culte ou le blâme,
Les chants volent pressés sur mes lèvres de flamme,
Napoléon ! soleil dont je suis le Memnon !

Tu domines notre âge ; ange ou démon, qu'importe ?
Ton aigle dans son vol, haletants, nous emporte.
L'œil même qui te fuit te retrouve partout.
Toujours Napoléon, éblouissant et sombre,
Sur le seuil du siècle est debout.
(Hugo, *Les Orientales*, 1981 [1829] : 176)

Le poème « Lui » est un des plus longs du recueil et même s'il est très descriptif les déictiques à la deuxième personne du singulier abondent comme par exemple « ton aigle », « tu domines », « qui te fuit », « te retrouve ». Les apostrophes de Hugo adressées à Napoléon abondent dans tous ses recueils poétiques. Elles montrent la critique de Hugo face à l'Empire et son premier représentant. Le nombre et la ferveur des apostrophes adressées à Napoléon dans les textes poétiques de Hugo rendent ses appels en adresses obsédantes. La prise de position politique et le tempérament ardent de Hugo sont à l'origine de la genèse de ces apostrophes adressées à Napoléon.

Pour Lamartine, dans les *Recueils*, l'outil de l'apostrophe poétique crée un univers des voix. Dans ce recueil, l'apostrophe égale à une voix lyrique, pas de la façon candide et juvénile des *Méditations poétiques*, mais d'une façon audacieuse et mature à l'exemple des confessions philosophiques d'une âme raisonnable. Lamartine lui-même confirme dans la « Lettre à M. Léon Bruys D'Ouilly servant de préface » que la poésie est une voix (Lamartine, *Recueils poétiques*, 1954 [1839] : 1) : « il peut me rester quelque liberté d'esprit et quelques heures d'audience pour cette poésie de l'âme qui ne parle qu'à voix basse dans le silence et dans la solitude ». Lamartine établit un dialogue avec d'autres artistes et hommes de lettres, ses contemporains ou ses prédécesseurs, comme Jean Jacques Rousseau, Léman, Thoune, Coppet, Tacite. Il ne reste pas dans le silence comme il prétend dans sa lettre-préface. Les apostrophes sont innombrables ; il y a même beaucoup de poèmes qui prennent la

forme d'un poème-apostrophe. Dans le poème « Vers écrits dans la Chambre de J.-J. Rousseau à l'Ermitage », Lamartine crée un tel poème-apostrophe :

Toi dont le siècle encore agite la mémoire,
Pourquoi dors-tu si loin de ton lac, ô Rousseau ?
Un abîme de bruit, de malheur et de gloire,
Devait-il séparer ta tombe et ton berceau ?
De ce frais Ermitage aux coteaux des Charmettes,
Par quels rudes sentiers ton destin t'a conduit !
Hélas ! La terre ainsi traîne tous ses poètes
De leur berceau de paix à leur tombeau de bruit.
(Lamartine, *Recueils poétiques*, 1954 [1839] : 88)

L'adresse implique deux types d'apostrophes, celle du type *apostrophe + subordonnée relative* et celle du type *ô + substantif* suivi d'une question avec déictique. L'évocation du vocabulaire de la mort (« dors-tu », « abîme », « frais Ermitage », « terre », « tombeau ») s'oppose à celui de la naissance (« ton lac », « ton berceau », « coteaux des Charmettes », « berceau de paix ») à travers les malheurs du destin. L'apostrophe à Rousseau établit une équivalence entre Lamartine et ses prédécesseurs. Dans le poème « Le Léopard » l'apostrophe sert comme un indice de constatation (Lamartine, *Recueils poétiques*, 1954 [1839] : 313) : « La nature a son ironie / Le livre échappa de ma main. / Ô Tacite, tout ton génie / Raille moins fort l'orgueil humain ! ». La sagesse de la vie imprègne l'œuvre finale de Lamartine ; dans ces vers Lamartine emploie l'apostrophe en tant qu'outil pour nous livrer toute sa sagesse et sa maturité.

Dans « Rolla », Musset s'adresse à Faust, même si les personnages de Rolla ou de Marion, qui sont les personnages principaux du recueil, n'ont aucun lien immédiat avec Faust :

Ô Faust ! n'étais-tu pas prêt à quitter la terre
Dans cette nuit d'angoisse où l'archange déchu,
Sous son manteau de feu, comme une ombre légère,
T'emporta dans l'espace à ses pieds suspendu ?
N'avais-tu pas crié ton dernier anathème,
Et, quand tu tressaillis au bruit des chants sacrés,
N'avais-tu pas frappé, dans ton dernier blasphème,
Ton front sexagénaire à tes murs délabrés ?
Oui, le poison tremblait sur ta lèvre livide ;
La Mort, qui t'escortait dans tes œuvres sans nom,
Avait à tes côtés descendu jusqu'au fond
La spirale sans fin de ton long suicide ;
Et, trop vieux pour s'ouvrir, ton cœur s'était brisé
Comme un roc, en hiver, par la froidure usé.
Ton heure était venue, athée à barbe grise ;

L'arbre de ta science était déraciné.
L'ange exterminateur te vit avec surprise
Faire jaillir encor, pour te vendre au Damné,
Une goutte de sang de ton bras décharné.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 212)

L'apostrophe commence avec l'interjection « Ô Faust ! » et elle continue avec la présence d'une pléthore de déictiques de la deuxième personne du singulier. La légende de Faust avait déjà donné naissance au drame de Goethe *Faust* et à la composition musicale de Berlioz *La damnation de Faust*. Faust a préféré les connaissances humaines illimitées au lieu de la connaissance divine. L'apostrophe adressée à Faust implique des interrogations qui prolongent son image d'ange déchu. L'image de l'ange déchu, ou du paria, ou du poète hanté par l'ennui et les obsessions, est une image chère pour les romantiques qui déploient un schéma inconventionnel des anti-héros et qui brisent avec la sémiotique traditionnelle des héros classiques. Par conséquent, Musset s'adresse à Faust pour établir une connotation entre lui et son image d'ange déchu.

Le recueil *Poèmes antiques et modernes* se caractérise par une variabilité quant aux thématiques abordées et à l'étendue de chaque chapitre, même si l'idée du regroupement des poèmes était purement thématique et pas chronologique comme il paraît d'un premier coup. Les poèmes possèdent tous une date et semblent être placés selon une série chronologique, mais Vigny lui-même nous informe dans sa « Préface » (Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 17) que « Ces poèmes portent chacun leur date. Cette date peut être à la fois un titre pour tous et une excuse pour plusieurs ». Par conséquent, leur regroupement présente une structure plutôt thématique que chronologique. Une articulation poétique appuyée sur l'univers des personnages historiques s'impose dans le recueil ; il s'agit de personnages dramatiques inspirés de la tradition biblique, gréco-romaine et espagnole qui imprègne tout le recueil. Dans le poème « Les Oracles », Vigny s'adresse aux parlementaires :

Vous avez dit alors, de votre voix sévère :
« Malheur à vos amis, comme à vos alliés,

Sophistes qui parlez d'un ton de sermonnaire !
Il a croulé, ce sol qui tremblait sous vos pieds.
Mais tomber est trop doux pour l'homme à tous funeste ;
De la punition vous subirez le reste,

Corrupteurs ! vos délits furent mal expiés.

X

« Maîtres en longs discours à flots intarissables !
Vous qui tout enseignez, n'aviez-vous rien appris ?
Toute démocratie est un désert de sables;
Il y fallait bâtir, si vous l'eussiez compris.
Ce n'était pas assez d'y dresser quelques tentes
Pour un tournoi d'intrigue et de manœuvres lentes
Que le souffle de flamme un matin a surpris.

XI

« Vous avez conservé vos vanités, vos haines,
Au fond du grand abîme où vous êtes couchés,
Comme les corps trouvés sous les cendres romaines
Debout, sous les caveaux de Pompéïa cachés,
L'œil fixe, lèvres ouvertes et la main étendue,
Cherchant encor dans l'air leur parole perdue,
Et s'évanouissant sitôt qu'ils sont touchés.

XII

« Partout où vous irez, froids, importants et fourbes,
Vous porterez le trouble. En des sentiers étroits
Des coalitions suivant les lignes courbes,
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 167-168)

En résumant les problèmes politiques de son époque, Vigny nous donne l'exemple d'un romantisme engagé qui dépasse les limites de ses contemporains. L'extrait déborde de déictiques de la deuxième personne du pluriel, mais le manque d'impératifs fait l'apostrophe plutôt descriptive que fonctionnelle. Les occurrences en apostrophe « Sophistes qui parlez d'un ton de sermonnaire ! », « Corrupteurs ! » et « Maîtres en longs discours à flots inépuisables ! » appartiennent aux *apostrophes exclamatives* qui ne portent pas de fonction mais qui s'inscrivent dans le cadre même de l'insulte. Les apostrophes sont accompagnées des longues descriptions qui apportent un caractère référentiel et un ton didactique à l'extrait. Elles sont aussi accompagnées des figures de style, tel la comparaison (« Au fond du grand abîme où vous êtes couchés, / Comme les corps trouvés sous les cendres romaines ») ou l'ironie (« Vous avez dit alors, de votre voix sévère »), ce qui intensifie la poéticité.

La particularité des apostrophes de Vigny dans *Poèmes antiques et modernes* réside dans le fait que nous les repérons dans les poèmes d'inspiration biblique ou

gréco-romaine vu le schéma narratif suivi proche à celui des narrations bibliques ou épiques. C'est la présence des apostrophes même que constitue une de touches de la modernité romantique des poèmes du recueil. Dans le poème « Symétha », il y a une apostrophe du poète adressée à un navire et aux étoiles :

« Navire aux larges flancs de guirlandes ornés,
Aux Dieux d'ivoire, aux mâts de roses couronnés !
Oh ! qu'Éole¹¹⁷, du moins, soit facile à tes voiles !
Montrez vos feux amis, fraternelles étoiles !
Jusqu'au port de Lesbos guidez le nautonier,
Et de mes vœux pour elle exaucez le dernier :
Je vais mourir, hélas ! Symétha s'est fiée
Aux flots profonds ; l'Attique est par elle oubliée.
(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 138-145)

L'apostrophe n'est pas adressée à un personnage historique ; elle est pourtant incluse dans ce sous-chapitre pour les influences historiques contenues. Dans un cadre qui renvoie à l'Antiquité gréco-romaine, Vigny présente un amant qui déplore le départ de sa fiancée pour l'île de Lesbos. La raison du départ reste inconnue et Vigny se focalise sur les sentiments de séparation de deux amants. Symétha ne jette aucun regard en arrière à son amant vers le rivage et elle s'abandonne à une contemplation du voyage et de la destination. Le sentiment de l'abandon ne domine chez l'amant. En ce qui concerne l'apostrophe au navire, il n'est pas très facile de la discerner puisque les deux premiers vers qui contiennent l'enjambement terminent le sens par un point d'exclamation. C'est dans le vers suivant que l'apostrophe se génère avec le déictique « tes voiles » se référant au navire. La personnification du navire met en place une énonciation mystique qui est dominée par l'idée que les sentiments des amants leur permettront de transcender la séparation incarnée par la mer. En ce qui concerne l'apostrophe aux étoiles, elle insiste sur la dimension lumineuse et fraternelle de leur nature. L'amant sent les étoiles comme ses frères, ses amis, en réalité ses aides qui accompagneront un voyage facile et bon. L'apostrophe adressée aux étoiles est une référence gréco-romaine développée sur la manière d'antithèse adressée aux divinités protectrices de la navigation, puisque dans la littérature grecque ancienne et latine la navigation sur mer était considérée comme dangereuse et difficile ; il était considéré comme lieu commun de proposer aux dieux un bon navire pour le voyage. Cette

¹¹⁷ Dans la mythologie grecque Éole est le Dieu des vents.

apostrophe de Vigny exprimé par l'amant inclut le symbole de la navigation comme l'équivalent du voyage de la vie. L'allure du poème reste triste puisque l'amant, alter-ego de l'humanité et du poète même, se trouve déçu de difficultés de la vie déclenchées par l'indifférence de Symétha.

Les apostrophes adressées aux personnages historiques impliquent deux paramètres. Le poète s'adresse aux personnes historiques fameuses qui ont existé parmi ses contemporains ou dans un passé glorieux. Il crée aussi d'autres personnages qui renvoient à ce passé glorieux ; d'habitude, ces personnages fictifs ne renvoient pas à des personnes fameuses qui ont existé mais aux hommes habituels comme l'enfant grec ou les soldats de Hugo. De cette façon, la construction poétique renvoie à la typologie structurale de la création d'une pièce de théâtre. Le procédé de l'apostrophe renforce davantage cette construction. Elle place l'allocutaire au centre d'une énonciation fictive renvoyant à un dialogue schématiquement unilatéral mais sémantiquement sensible. D'habitude, l'apostrophe adressée aux personnages historiques exprime de façon implicite les opinions du poète romantique sur la politique, la société, la critique de l'art, la critique littéraire. Elle implique un dialogue avec ses prédécesseurs aussi, comme le fait Lamartine avec son apostrophe adressée à Rousseau. Le poète romantique s'identifie ainsi avec son passé ou avec un futur imaginé exprimé à travers le choix de l'allocution de l'apostrophe. L'apostrophe garde un certain pouvoir de liaison entre volition et de prévision. Elle sert aussi de cadre historique et de support de vivacité pour la narration poétique.

15.4 Les visages du féminin

L'image de la femme dans la poésie romantique française varie. L'apostrophe romantique adressée à la femme présente une variété et un intérêt considérables. La femme pour le poète romantique est souvent liée à des souvenirs d'amour mais elle constitue parfois un cliché. Elle peut se présenter comme la femme angélique, la sœur ou la fille ou la vierge, la mère, la morte. Il ne s'agit pas de la femme dépendante ou

libertine du siècle précédent ; la femme des *Contemplations* par exemple devient un symbole idéalisé.

La mort d'Elvire n'est pas pour Lamartine un malheur d'amour : il sait qu'il a été aimé, et pense qu'il continue de l'être, au ciel, et dans l'idée que ses lecteurs se font de lui. Vigny, s'adressant à son Éva, définit harmoniquement la part de la femme inspiratrice et de l'homme créant et agissant ; [...] Quant aux amours de Hugo, c'est une suite d'éloquents extases : à l'entrée de l'âge d'homme, les lettres à la fiancée donnent le ton, qui reste le même quand l'objet change, et se maintient à tous les âges. On peut dire, à l'encontre d'un vers moderne, que dans la grande poésie romantique française, il n'y a pas d'amour malheureux, sauf chez Musset.
(Bénichou 1992 : 103)

L'apostrophe adressée à la femme est liée au concept de l'amour charnel ou platonicien qui est un thème récurrent du mouvement romantique. Le poète romantique est toujours guidé par ses passions et ses sentiments. Il ne peut contrôler ni son cœur ni son destin. L'amour pour la femme aimée s'identifie souvent à un amour pour la femme morte. Dans ce cas, il s'agit d'une apostrophe imprégnée de la pensée sombre et mystérieuse. Tous les poètes romantiques s'adressent aux femmes et plus précisément aux femmes qui ont réellement existé. L'énonciation apostrophique inclut ainsi un allocataire réel. Dans le cas de Musset, ce sont les femmes de sa vie, ses maîtresses, ses compagnes, ses amours ; il s'agit de George Sand et son amour tumultueux avec elle. Zola disait que (2014 : 86) :

Il est vrai que, parmi les acheteurs de Musset, il faut compter les femmes. En province, les femmes le lisent également beaucoup. Longtemps, elles s'en sont tenues à Lamartine. Puis Lamartine est devenu le poète des jeunes filles, le seul poète que l'on tolère entre les mains des pensionnaires ; et, au lendemain de son mariage, toute jeune dame s'est passionnée pour Musset.

Musset s'adresse beaucoup aux femmes et même à ses lectrices, puisqu'il savait très bien séduire son public féminin. Dans ce cas, l'apostrophe adressée à la femme devient un outil de séduction.

Hugo s'adresse très fréquemment à ses proches, à son milieu familial et plus précisément aux femmes de sa vie, sa femme, sa fille, ses amies d'enfance. Les apostrophes de Hugo adressées aux femmes présentent une allure plutôt idéaliste. Dans le poème suivant, il s'adresse à Marie Nodier, fille de Charles Nodier, ami de Hugo :

Madame, autour de vous tant de grâce étincelle,
Votre chant est si pur, votre danse recèle
Un charme si vainqueur,

Un si touchant regard baigne votre prunelle,
Toute votre personne a quelque chose en elle,
De si doux pour le cœur,

[...]

Vous ne l'entendez pas, vous l'ignorez, madame.
Car la chaste pudeur enveloppe votre âme
De ses voiles jaloux,
Et l'ange que le ciel commit à votre garde
N'a jamais à rougir quand, rêveur, il regarde
Ce qui se passe en vous.

(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 263)

Loin d'être une simple injonction ou une simple interpellation, l'apostrophe à Marie Nodier est un éloge à sa beauté et à son esprit. Plus le poème avance, plus les déictiques de la deuxième personne du pluriel paraissent, tels « autour de vous », « votre danse », « vous venez », « vous ne l'entendez pas », « vous l'ignorez », « votre âme », « votre garde ». La même apostrophe adressée à Marie Nodier paraît plus loin dans le poème intitulé « À Mme Marie M. ». Marie est désormais épouse de Jules Mennessier :

Oh ! votre œil est timide et votre front est doux.
Mais quoique, par pudeur ou par pitié pour nous,
Vous teniez secrète votre âme,
Quand du souffle d'en haut votre cœur est touché,
Votre cœur, comme un feu sous la cendre caché,
Soudain étincelle et s'enflamme.

Élevez-là souvent cette voix qui se tait.
Quand vous vîntes au jour un rossignol chantait ;
Un astre charmant vous vit naître.
Enfant, pour vous maquer du poétique sceau,
Vous eûtes au chevet de votre heureux berceau
Un dieu, votre père peut-être !

Deux vierges, Poésie et Musique, deux sœurs,
Vous font une pensée infinie en douceurs ;
Votre génie a deux aurores,
Et votre esprit tantôt s'épanche en vers touchants,
Tantôt sur le clavier, qui frémit sous vos chants,
S'éparpille en notes sonores !

(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 285)

Hugo se souvient de sa jeunesse et de ses amis. Marie, en étant fille de Nodier a été marquée par le « poétique sceau » de son père. Les deux apostrophes, « Madame » dans le premier poème et « Enfant » dans le deuxième, accompagnées d'une plénitude de déictiques de la deuxième personne du pluriel encadrent l'adresse à Marie. Plus

précisément, l'apostrophe « Enfant », accompagnée de la virgule, détachée du reste du vers, exprime une antithèse par rapport à l'apostrophe « votre père peut-être » qui est précédée d'une virgule aussi.

Au contraire, l'apostrophe à Louise Bertin dans le poème « Bièvre » n'est pas expressive mais plutôt une périphrase :

Et si vous êtes là, vous dont la main de flamme
Fait parler au clavier la langue de votre âme ;
Si c'est un des moments, doux et mystérieux,
Où la musique, esprit d'extase et de délire
Dont les ailes de feu font le bruit d'une lyre,
Réverbère en vos chants la splendeur de vos yeux ;

Si les petits enfants, qui vous cherchent sans cesse,
Mêlent leur joyeux rire au chant qui vous oppresse ;
Si votre noble père à leurs jeux turbulents
Sourit, en écoutant votre hymne commencée,
Lui, le sage et l'heureux, dont la jeune pensée
Se couronne de cheveux blancs ;

(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 295-296)

Le poème est dédié, selon l'épigraphe aussi, à Mme Louise Bertin, fille du rédacteur en chef du journal *Les Débats*, poète et musicienne, paralysée des membres inférieurs. L'extrait est la seule partie du poème où l'on trouve une apostrophe explicite à Louise, le reste du poème étant descriptif ou narratif. L'apostrophe en périphrase contenant un pronom tonique suivi d'une subordonnée relative sert comme prédicat pour caractériser Louise Bertin « vous dont la main de flamme / Fait parler au clavier la langue de votre âme ». Avec Marie Nodier, nous avons deux jeunes artistes musiciennes du milieu amical de Hugo qui ont inspiré le poète à créer ces apostrophes.

Nombreux sont les cas où Hugo s'adresse aux personnes aimées, aux membres de la famille ou à une femme aimée. Dans la plupart des cas, les apostrophes à des personnes aimées présentent la même structure d'habitude assez simple. De plus, très fréquemment, il s'agit d'interjections contenant le terme « cher / ère » ou « amour » ou bien une tournure du type *ô + proposition subordonnée relative*, comme par exemple cette apostrophe adressée à sa femme Adèle :

Ô toi qui si longtemps vis luire à mon côté
Le jour égal et pur de la prospérité,
Toi qui, lorsque mon âme allait de doute en doute,
Et comme un voyageur te demandait sa route,
Endormis sur ton sein mes rêves ténébreux,

Et pour toute raison disais: Soyons heureux!
Hélas ! ô mon amie, hélas! [...]
(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 235)

L'apostrophe se développe sous la construction du type *ô + pronom tonique + subordonnée relative* pour revenir par la suite avec une deuxième reprise du type *ô + possessif + substantif*. Il n'utilise pas son nom afin d'éviter une simple interjection. Dans le premier cas, le vers qui contient l'apostrophe « Ô toi qui si longtemps vis luire à mon côté » se complète par une apostrophe de structure pareille « toi qui, [...] / Endormis sur ton sein mes rêves ténébreux, / Et pour toute raison disais ». Ces deux *instances apostrophiques* attribuent une caractéristique spécifique à la femme. Il ne s'agit pas de n'importe quelle femme, mais de sa femme. Pourtant, il choisit de ne pas utiliser son nom. Au contraire, il préfère l'apostrophe pour d'autres raisons. L'apostrophe d'une telle structure fournit des informations sur le personnage. De plus, elle donne des traits caractéristiques qui se réfèrent uniquement à cette personne. Grâce à l'apostrophe, Hugo fait appel à la sensibilité du lecteur. L'occurrence en apostrophe « ô mon amie » est une interjection, puisqu'il s'agit d'un phénomène assez fréquent que le mari appelle son épouse « mon amie » et que l'apostrophe est anticipée de l'interjection « hélas ».

Le poème « XXVI » constitue aussi une apostrophe à la femme aimée. Dans ce cas, la femme est une jeune bien-aimée et l'apostrophe s'étend dans tout le poème avec une structure particulière bâtie sur une image de la nature qui s'épanouit après les dures épreuves de l'hiver :

Vois, cette branche est rude, elle est noire, et la nue
Verse la pluie à flots sur son écorce nue ;
Mais attends que l'hiver s'en aille, et tu vas voir
Une feuille percer ces nœuds si durs pour elle,
Et tu demanderas comment un bourgeon frêle
Peut, si tendre et si vert, jaillir de ce bois noir.
Demande alors pourquoi, ma jeune bien-aimée,
Quand sur mon âme, hélas! endurcie et fermée,
Ton souffle passe, après tant de maux expirés,
[...]

(Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 266)

Il y a beaucoup de déictiques et de modalités impératives dans le poème, ce qui donne l'impression que le souffle de la femme métamorphose le poète et que de nouvelles émotions jaillissent. L'apostrophe est surtout implicite, tandis que son côté explicite se

concentre à l'interjection « ma jeune bien-aimée ». Les marques d'adresse sont présentes partout dans l'extrait ; il s'agit d'impératifs, de possessifs et de l'emploi de la deuxième personne du singulier qui marque aussi l'intimité. Le poème s'adresse à la jeune bien-aimée qui inspire Hugo ayant dans son horizon d'attente pas de lecteur idéal mais la lectrice bien-aimée.

Dans *Les Feuilles d'Automne*, Hugo crée une apostrophe adressée à sa mère (Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 246-247) et une apostrophe adressée à sa fille (Hugo, *Les Feuilles d'Automne*, 1981 [1831] : 320-323). L'apostrophe à la mère est implicite puisque le poète n'utilise que quelques impératifs accompagnés d'un tas de déictiques de la deuxième personne du singulier. Nous citons à titre d'exemple : « Oh ! pourquoi te cacher ? Tu pleurais seule ici. / Devant tes yeux rêveurs qui donc passait ainsi ? / Quelle ombre flottait dans ton âme ? ». L'apostrophe adressée à sa fille est explicite, accompagnée de peu de déictiques et de beaucoup d'impératifs : « Enfant, garde ta joie ! / Lis, garde ta blancheur ! / Sois humble ! que t'importe / Le riche et le puissant / [...] Reste à la solitude ! / Reste à la pauvreté ! / Vis sans inquiétude, / Et ne te fais étude / Que de l'éternité ! » Il s'agit d'une *apostrophe performative* puisque le locuteur y joue aussi le rôle du poète qui conseille sa fille.

Dans *Les Contemplations*, des apostrophes intradiégétiques et interdiégétiques nourrissent une énonciation qui quelque fois s'avère claire et d'autres fois mystérieuse. Dans le même poème on peut rencontrer un réseau immense de personnages. L'énonciation se transpose assez rapidement d'un vers à l'autre, ce qui transforme le poème en une structure à plusieurs niveaux. Dans les poèmes d'amour il y a beaucoup d'apostrophes adressées aux femmes, à Juliette Drouet, la maîtresse de Hugo, et à Claire Pradier, la fille de Juliette Drouet. Il y a toujours cette dualité de *je-tu* et la rotation du *je* en *tu* et du *tu* en *je* et de nouveau du *je* en *tu*. Il y a vingt-cinq apostrophes adressées à une femme ou à l'amour pour une femme dans *Les Contemplations*. Malgré les nombreuses femmes qu'il a aimées, il ne s'attacha qu'à deux dans sa vie, Adèle Hugo, son épouse et son amour d'enfance et Juliette Drouet, l'actrice qui fut la compagne du poète pendant presque cinquante ans. Hugo établit un dialogue continu dans le recueil à travers les apostrophes avec ces deux femmes.

Dans le poème intitulé « Dolorosae », dont le titre a été emprunté à la prose du temps de la Passion « Stabat Mater Dolorosa », Hugo s'adresse à sa femme Adèle :

Mère, voilà douze ans que notre fille est morte ;
Et depuis, moi le père et vous la femme forte,
Nous n'avons pas été, Dieu le sait, un seul jour
Sans parfumer son nom de prière et d'amour.

[...]

Mère, nous n'avons pas plié, quoique roseaux,
Ni perdu la bonté vis-à-vis l'un de l'autre,
Ni demandé la fin de mon deuil et du vôtre
À cette lâcheté qu'on appelle l'oubli.

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 694)

Adèle n'est apostrophée que comme mère de Léopoldine dans *Les Contemplations*. La première personne du pluriel dans le vers « nous n'avons pas » et « notre fille » régit l'apostrophe, ce qui prouve le besoin de Hugo de se considérer couple de parents avec Mme Hugo. L'interpellation « Mère » se trouve détachée au début du vers afin de souligner le côté maternel d'Adèle.

Dans le poème « Aux anges qui nous voient », l'apostrophe adressée au passant et aux nuits s'inscrit plutôt dans le cadre des apostrophes réalisant des actes illocutoires :

— Passant, qu'es-tu ? qu'es-tu ? je te connais.
Mais, étant spectre, ombre et nuage,
Tu n'as plus de sexe ni d'âge.
— Je suis ta mère, et je venais !

— Et toi, dont l'aile hésite et brille,
Dont l'œil est noyé de douceur,
Qu'es-tu, passant ? — Je suis ta sœur.
— Et toi, qu'es-tu ? — Je suis ta fille.

— Et toi, qu'es-tu, passant ? — Je suis
Celle à qui tu disais : « Je t'aime ! »
— Et toi ? — Je suis ton âme même. —
Oh ! cachez-moi, profondes nuits.

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 760-761)

Les apostrophes présentent beaucoup de déictiques de la forme tonique, de questions et d'impératifs. Hugo se sent un père coupable et s'adresse aux anges en employant le genre féminin ; il établit donc une association entre la mère, la sœur, la fille, la compagne, l'âme. En ce qui concerne l'apostrophe qui se développe à la fin de l'extrait elle constitue un acte performatif avec le verbe à l'impératif ; Hugo supplie les

« profondes nuits » de le cacher du monde pour ne pas être en contact avec le malheur.

Dans le recueil, il y a cinq apostrophes adressées à Juliette Drouet repérées dans le premier livre des *Contemplations*, et plus précisément dans la partie « L'âme en fleur ». Dans le poème « Il fait froid », Hugo emploie deux façons différentes de s'adresser à Juliette :

Doute du bonheur, fruit mortel ;
Doute de l'homme plein d'envie ;
Doute du prêtre et de l'autel ;
Mais crois à l'amour, ô ma vie !

Crois à l'amour, toujours entier,
Toujours brillant sous tous les voiles !
À l'amour, tison du foyer !
À l'amour, rayon des étoiles !

Aime, et ne désespère pas.
Dans ton âme, où parfois je passe,
Où mes vers chuchotent tout bas,
Laisse chaque chose à sa place.

[...]

La haine, c'est l'hiver du cœur.
Plains-les ! mais garde ton courage.
Garde ton sourire vainqueur ;
Bel arc-en-ciel, sors de l'orage !

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 554-555)

Nous ne pouvons pas considérer l'interpellation « ô ma vie » comme une simple exclamation vu la présence du morphème ô et de l'impératif « crois » qui précède. Les apostrophes « tison du foyer » et « rayon des étoiles » sont exclamatives. Hugo crée une belle apostrophe tissée d'une métaphore lorsqu'il appelle Juliette « Bel arc-en-ciel » et l'invite à sortir de l'orage. La femme aimée est comparée à un arc-en-ciel qui peut vaincre la grisaille d'un orage par ses couleurs fascinantes.

Dans le poème « Après l'hiver », Juliette Drouet est de nouveau apostrophée ; elle se présente comme le printemps qui enivre de couleurs, d'arômes et de soupirs des cœurs amoureux :

Tout revit, ma bien-aimée !
Le ciel gris perd sa pâleur ;
Quand la terre est embaumée,
Le cœur de l'homme est meilleur.

[...]

Ô douce désuétude
De souffrir et de pleurer !
Veux-tu, dans la solitude,
Nous mettre à nous adorer ?

[...]
L'air enivre ; tu reposes
A mon cou tes bras vainqueurs.
Sur les rosiers que de roses !
Que de soupirs dans nos cœurs !

Comme l'aube, tu me charmes ;
Ta bouche et tes yeux chéris
Ont, quand tu pleures, ses larmes,
Et ses perles quand tu ris.

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 558)

Il s'agit d'un poème inspiré de la bien-aimée du poète. Dans cet extrait, à travers des images poétiques évoquant les sensations visuelles, auditives et olfactives, Hugo s'adresse à Juliette Drouet de façon explicite aussi avec l'interpellation « ma bien-aimée ». En ce qui concerne la structure du poème, cette apostrophe ne présente pas de grand intérêt car elle glisse dans le cas de la simple interpellation. Pourtant, la phrase « Tout revit » qui précède l'interpellation introduit une nouvelle dimension qui place l'apostrophe au milieu d'une nature qui se réveille et qui se ranime où tout fleurit et embaume. L'apostrophe à Juliette représente l'adresse à l'amour idéal, à la femme éternelle et immuable. Il ne faut pas confondre l'apostrophe avec la phrase exclamative comme c'est le cas du vers « Ô douce désuétude / De souffrir et de pleurer ! » ; il ne s'agit pas d'une apostrophe car la structure *ô* + *épithète* + *substantif* n'est suivie ni d'impératif, ni d'interrogation, ni de subordonnée relative.

Les apostrophes adressées à Juliette Drouet désignent l'image de la femme-ange, comme le cas suivant : « Venez à nous, beautés touchantes ! / Viens à moi, toi, mon bien, ma loi ! / Ange ! viens à moi quand tu chantes, / Et, quand tu pleures, viens à moi ! » (Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 557). Nous appelons cette apostrophe comme *sérielle* ou *multiple*, puisqu'elle inclue plusieurs occurrences du même statut syntaxique juxtaposées successivement entre virgules. D'habitude, la structure modalité impérative + apostrophe concerne l'adresse aux femmes aimées. L'image idéalisée de la femme est de nouveau présente dans les vers suivants : « L'amour seul reste. Ô noble femme, / Si tu veux, dans ce vil séjour, / Garder

ta foi, garder ton âme, / Garder ton Dieu, garde l'amour ! » (Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 557-558). La femme aimée est souvent appelée « mon âme » et le lexique de la lumière souligne le rayonnement universel de l'amour éternel dans *Les Contemplations*.

La femme qui paraît dans la plupart des apostrophes est Léopoldine, la fille de Hugo. Le poète lui adresse huit apostrophes. Même si l'apostrophe à sa fille ne paraît pas souvent dans le recueil, en réalité, l'événement de la mort de sa fille influe sur toutes les apostrophes. La première apostrophe des *Contemplations* constitue une adresse à Léopoldine :

Ô mon enfant, tu vois, je me sou mets.
Fais comme moi : vis du monde éloignée ;
Heureuse ? non ; triomphante ? jamais.
— Résignée ! —

Sois bonne et douce, et lève un front pieux.
Comme le jour dans les cieux met sa flamme,
Toi, mon enfant, dans l'azur de tes yeux
Mets ton âme !

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 616)

Il s'agit d'une simple interpellation, mais Hugo choisit de placer cette apostrophe en tête du premier poème du recueil. Le dialogue intérieur se déploie en dialogue réel avec sa fille. Nombreux sont les verbes à l'impératif qui constituent des apostrophes conférant des conseils. La pléthore d'épithètes qui caractérisent la fille du poète animent la communication ; cet extrait fait partie du premier livre, celui de l'enfance passée, de l'innocence perdue et du doux passé.

Dans le premier livre du recueil intitulé « Autrefois », il y a au total quatre apostrophes adressées à Léopoldine et dans le deuxième et dernier livre intitulé « Aujourd'hui », il y en a trois. Nous allons citer deux extraits qui comprennent des apostrophes adressées à Léopoldine. Dans les deux cas, Hugo utilise l'apostrophe pour dire adieu à sa fille, mais chaque fois pour des raisons différentes.

Aime celui qui t'aime, et sois heureuse en lui.
— Adieu ! — Sois son trésor, ô toi qui fus le nôtre !
Va, mon enfant béni, d'une famille à l'autre.
Emporte le bonheur et laisse-nous l'ennui !

Ici, l'on te retient ; là-bas, on te désire.
Fille, épouse, ange, enfant, fais ton double devoir.

Donne-nous un regret, donne-leur un espoir,
Sors avec une larme ! entre avec un sourire !
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 642)

Les déictiques de la deuxième personne du singulier ainsi que les verbes à l'impératif indiquent l'intention de Hugo de donner des conseils à sa fille pour son mariage ; il s'agit d'un adieu au sens figuratif qui indique le passage de la vie familiale à la vie conjugale. Les antithèses entre « bonheur » et « ennui », « regret » et « espoir », « larme » et « sourire » déclarent la séparation de la fille de son milieu familial. Cette séparation est accompagnée des sentiments positifs de l'« espoir » et du « sourire ». Au contraire, dans le poème « En frappant à une porte » Hugo dit adieu à sa fille morte (Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 799) : « Je t'ai perdue, ô fille chère, / Toi qui remplis, ô mon orgueil, / Tout mon destin de la lumière / De ton cercueil ! ». L'apostrophe « ô mon orgueil » sert de transition, en tant que phrase incise, entre le verbe et son complément.

Pour Lamartine, la femme apostrophée coïncide toujours avec la femme aimée. L'apostrophe adressée à la femme s'identifie souvent avec l'apostrophe adressée à la nature et avec la contemplation d'un souvenir douloureux. Lamartine fit la connaissance de Mme Charles à Aix-en-Savoie où il était allé à cause d'une santé délicate. Julie Charles, souffrant d'une grave infection pulmonaire meurt finalement sans avoir le temps de rejoindre Lamartine. Cet événement a ébranlé la vie et l'œuvre de Lamartine qui sent la terre dépeuplée sans Julie. Déçu d'un échec d'avoir un poste militaire, il devient un misanthrope qui se marie par devoir. Les événements lui créent des sentiments de mélancolie, de nostalgie et de détresse, exprimés dans les poèmes des *Méditations poétiques*. Il crée un lien mystique entre l'amour et la mort ; il s'adresse autant de fois à la femme aimée qu'à la mort. La nature romantique devient en même temps le cadre et l'impression d'un amour à jamais insatisfait. C'est un amour érotique et platonique à la fois qui touche les bords de l'amour pur. Cet amour pur trouve son expression pure dans le poème « À Elvire » où Lamartine s'adresse à sa bien-aimée :

Toi, qu'en secret son culte honore,
Tu peux, tu peux mourir ! dans la postérité
Il lègue à ce qu'il aime une éternelle vie,
Et l'amante et l'amant sur l'aile du génie
Montent, d'un vol égal, à l'immortalité !
[...]

Vois d'un œil de pitié la vulgaire jeunesse,
Brillante de beauté, s'enivrant de plaisir !
Quand elle aura tari sa coupe enchanteresse,
Que restera-t-il d'elle ? à peine un souvenir :
Le tombeau qui l'attend l'engloutit tout entière,
Un silence éternel succède à ses amours ;
Mais les siècles auront passé sur ta poussière
Elvire, et tu vivras toujours !

(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 34-35)

L'apostrophe « Toi, qu'en secret son culte honore » entend que le culte du poète honore le personnage apostrophé. Le schéma *apostrophe + subordonnée* relative crée une périphrase qui met en valeur un amour synonyme d'inspiration. De plus, la question « Vois-tu comme tout change et meurt dans la nature ? » s'adresse à Elvire aussi. À travers cette apostrophe et surtout le schéma *apostrophe + question* Lamartine réussit un double objectif, établir une équivalence entre la mort de la nature et la mort de l'amour et insister sur le concept nature-état d'âme. L'apostrophe avec le prénom de la femme dans le dernier vers du poème « Mais les siècles auront passé sur ta poussière / Elvire, et tu vivras toujours ! » décrit la fragilité de la vie qui devient « poussière ». Lamartine s'adresse à la femme aimée qui est morte ce qui souligne l'éternité de l'amour perdu qui prend ses vraies dimensions quand l'amour terrestre finit et que la souffrance inaugure l'amour éternel du poète.

L'apostrophe adressée à Elvire se complète parfaitement avec l'apostrophe dans le poème « Souvenir ». Il s'agit d'une apostrophe adressée à une femme aimée dont le prénom n'est pas révélé ; l'apostrophe est en réalité adressée à Elvire :

En vain le jour succède au jour,
Ils glissent sans laisser de trace ;
Dans mon âme rien ne t'efface,
Ô dernier songe de l'amour !
[...]
Mais ta jeune et brillante image,
Que le regret vient embellir,
Dans mon sein ne saurait vieillir :
Comme l'âme, elle n'a point d'âge.

Non, tu n'as pas quitté mes yeux ;
Et quand mon regard solitaire
Cessa de te voir sur la terre,
Soudain je te vis dans les cieux.
Là, tu m'apparais telle encore
Que tu fus à ce dernier jour,
Quand vers ton céleste séjour

Tu t'envolas avec l'aurore.

(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 52-53)

Dans cet extrait, ce n'est pas la nature-état d'âme qui est évoquée, mais plutôt la correspondance entre l'amour et le temps. Lamartine insiste sur la représentation de l'éphémère et sur le souvenir de la femme aimée. La femme aimée sera désormais absente ce qui justifie le choix de l'occurrence « Ô dernier songe de l'amour » ; l'apostrophe accompagne la narration sur la contemplation du passé.

La femme aimée est de nouveau adressée dans le poème « Invocation ». L'apostrophe est imprégnée des sentiments pour l'amour et la mort et suggère les regrets du poète :

Ô toi qui m'apparus dans ce désert du monde,
Habitante du ciel, passagère en ces lieux !
Ô toi qui fis briller dans cette nuit profonde
Un rayon d'amour à mes yeux ;

A mes yeux étonnés montre-toi tout entière,
Dis-moi quel est ton nom, ton pays, ton destin.
Ton berceau fut-il sur la terre ?
Ou n'es-tu qu'un souffle divin ?

Vas-tu revoir demain l'éternelle lumière ?
Ou dans ce lieu d'exil, de deuil, et de misère,
Dois-tu poursuivre encor ton pénible chemin ?
Ah ! quel que soit ton nom, ton destin, ta patrie,
Ou fille de la terre, ou du divin séjour,
Ah ! laisse-moi, toute ma vie,
T'offrir mon culte ou mon amour.

Si tu dois, comme nous, achever ta carrière,
Sois mon appui, mon guide, et souffre qu'en tous lieux,
De tes pas adorés je baise la poussière.
Mais si tu prends ton vol, et si, loin de nos yeux,
Sœur des anges, bientôt tu remontes près d'eux,
Après m'avoir aimé quelques jours sur la terre,
Souviens-toi de moi dans les cieus.

(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 76-77)

L'identité de la femme aimée reste inconnue. Elle incarne en réalité tout amour féminin. L'itération du schéma *apostrophe + subordonnée relative* souligne l'amour passionné du poète pour la femme. Le « désert du monde » est une métaphore qui exprime la solitude du poète. Il se sent seul dans le monde sans sa femme aimée ; l'amour de la femme symbolise la lumière brillante « dans cette nuit profonde ». Il y a beaucoup de

déictiques de la deuxième personne du singulier qui renforcent l'apostrophe adressée à la femme qui vient pour le sauver. Le champ lexical de l'amour domine l'apostrophe. Le poème évoque aussi la mort de la femme et de la vie. Dès le deuxième vers, l'apostrophe qualificative et informative appelle la femme comme « habitante du ciel » et « passagère en ces lieux ». La dualité terre-ciel marque toute la longueur du poème. Elle est utilisée pour représenter la métaphore terre / ciel – vie / mort. Les apostrophes appréciatives « fille de la terre » et « divin séjour » mettent en parallèle cette opposition entre la vie et la mort.

Nous avons repéré presque une trentaine d'apostrophes dans le recueil *Les Destinées* ; la variété des entités en apostrophe rend leur regroupement compliqué. Nous avons remarqué que dans *Les Destinées*, il y a deux apostrophes adressées aux femmes. La première se trouve dans le poème « La Maison du Berger ». Dans ce poème, il y a deux autres apostrophes, une adressée à la nature et une adressée à la poésie ; Vigny établit les principes d'une poétique qui prime sur le dialogue intérieur et la contemplation philosophique. L'apostrophe adressée à Éva incarne l'adresse à l'archétype féminin ; quatre tournures ouvrent le premier vers de chaque strophe :

Si ton cœur, gémissant du poids de notre vie, [...]
Si ton âme enchaînée, ainsi que l'est mon âme, [...]
Si ton corps, frémissant des passions secrètes, [...]
Si ta lèvre se sèche au poison des mensonges, [...]
Pars courageusement, laisse toutes les villes ; [...]
Marche à travers les champs une fleur à la main.
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 154)

Dans l'extrait, il n'y a pas d'occurrence précise apostrophée ; il n'y a que les déictiques de la deuxième personne du singulier ainsi que les deux derniers impératifs qui expriment l'apostrophe. Le schéma de l'adresse continue avec les occurrences : « Poésie ! ô trésor ! perle de la pensée ! » (Vigny, [*Les Destinées* 1864], 1973 : 158) et « Ah ! Fille sans pudeur ! Fille du Saint Orphée, / Que n'as-tu conservé ta belle gravité ! ». Plus loin dans le poème, il y a une autre apostrophe adressée à Éva :

Éva, qui donc es-tu ? Sais-tu bien ta nature ?
Sais-tu quel est ici ton but et ton devoir ?
Sais-tu que, pour punir l'Homme, sa créature,
D'avoir porté la main sur l'arbre du savoir,
Dieu permit qu'avant tout, de l'amour de soi-même
En tout temps, à tout âge, il fît son bien suprême,
Tourmenté de s'aimer, tourmenté de se voir ?

Mais si Dieu près de lui t'a voulu mettre, ô femme !
Compagne délicate ! Éva ! sais-tu pourquoi ?
C'est pour qu'il se regarde au miroir d'une autre âme,
Qu'il entende ce chant qui ne vient que de toi.
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 161)

La tonalité grave et pessimiste de cette apostrophe est à l'origine d'une mise en scène dramatique. Il s'agit d'un poème d'amour plein de symboles ; le poète est le berger, la femme est la séductrice. Le poète demande à la femme de l'accompagner chez lui. L'apostrophe rappelle le péché originel et le rôle de la femme. L'énonciateur pose à Éva des questions rhétoriques auxquelles il répond lui-même sans attendre de réponse. Le lexique du malheur abonde et accorde un ton obscur qui se mêle avec la mention de Dieu aussi. Influencé par la mort de sa mère et l'abandonne de sa femme, Vigny se demande sur la notion de la perte de la présence féminine. Dans le poème « Héléna », il y a la deuxième présence de l'apostrophe adressée à la femme (Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 232) : « Ô regarde, Héléna ! que ta tête affligée / Se soulève un moment pour voir la mer Égée ; / Ô respirons cet air ! c'est l'air de nos aïeux ». L'*apostrophe indicative* avec les déictiques est suivie d'une *apostrophe exclamative* qui invite Éva de respirer avec lui l'air de leurs aïeux ; la tournure *o/ô* + verbe ressemble à une exclamation. Il n'y a pas d'autre adresse à la femme dans le recueil. En général, les œuvres poétiques de Vigny manquent d'apostrophes adressées aux femmes ou aux personnes du milieu familial du poète.

Dans le recueil *Premières Poésies*, la présence de la femme est forte et incontournable. Les femmes sont nombreuses et surtout méditerranéennes, latines, italiennes ou espagnoles, d'habitude à la chevelure riche et brune. Musset apostrophe tout personnage féminin de ses poèmes ; il apostrophe les personnages inspirés de son environnement intime ainsi que les personnages inspirés de l'imagination exotique. Nous avons repéré presque une quinzaine d'apostrophes adressées à des femmes. Chaque fois il s'agit d'une apostrophe adressée à une femme particulière. Le personnage de la femme apostrophée est repéré chaque fois dans un poème portant le même titre que le prénom de la femme, ce qui n'est pas nécessairement et exclusivement un trait mussétien, mais que l'on rencontre presque chez tout poète romantique.

Musset joue souvent avec le thème de l'adultère et traite de l'amour dégénéré représenté par la femme prostituée ou la femme esclave. La raison pour laquelle Musset apostrophe les femmes aurait pu être la passion, les sentiments amoureux ou l'allure exotique qu'il aurait voulu donner à ses poèmes. Un jeu d'intertextualité est pourtant sous-entendu ; les femmes apostrophées font souvent allusion à d'autres personnages d'autres poètes. Pour Musset, l'aspect charnel n'importe pas beaucoup ; c'est la réponse morale de chaque femme qui vaut son attention. La moitié des apostrophes adressées à des femmes coïncident avec le titre du poème. Les apostrophes adressées à Pépa, à Juana, à Julie, à Laure et à Manon sont des apostrophes à des personnages imaginaires. Les spécialistes n'ont pas pu aboutir à une réponse solide par rapport à l'identité de ces femmes. Il y a d'autres apostrophes aussi qui concernent des femmes du milieu amical ou familial de Musset. Homme de débauche, Musset semble concerné par le thème de l'amour, de l'érotisme et de la sensualité féminine. La femme trompeuse, représentée par les femmes latines brunes, est la femme la plus apostrophée du recueil. Dans le poème « Chansons à mettre en Musique et Fragments », Musset ouvre sa mise en scène apostrophique avec une adresse à la jeune andalouse :

Oh ! viens ! dans mon âme froissée
Qui saigne encor d'un mal bien grand,
Viens verser ta blanche pensée,
Comme un ruisseau dans un torrent !

Car sais-tu, seulement pour vivre,
Combien il m'a fallu pleurer ?
De cet ennui qui désenivre
Combien en mon cœur dévorer ?

Donne-moi, ma belle maîtresse,
Un beau baiser, car je te veux
Raconter ma longue détresse,
En caressant tes beaux cheveux.

Or voyez qui je suis, ma mie,
Car je vous pardonne pourtant
De vous être hier endormie
Sur mes lèvres, en m'écoutant.

Pour ce, madame la marquise,
Dès qu'à la ville il fera noir,
De par le roi sera requise

De venir en notre manoir ;
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 63-64)

L'apostrophe s'adresse à une jeune andalouse qui porte le titre de marquise. Musset emploie trois différentes occurrences différentes, « ma belle maîtresse », « ma mie », « madame la marquise ». L'extrait constitue un passage de discours direct dans un poème purement narratif. L'apostrophe est repérée dans la partie du discours direct ; il s'agit d'une *apostrophe performative* exprimant le questionnement et l'invitation à l'amante pour le consoler. Il s'agit de la première *trahison* du recueil qui renvoie aussi à l'apostrophe de Mme Beaulieu dans le poème « Fragment » (Musset, 64) : « Quand je t'aimais, pour toi j'aurais donné ma vie, / Mais c'est toi, de t'aimer, toi qui m'ôtas l'envie. / À tes pièges d'un jour on ne me prendra plus ; / Tes ris sont maintenant et tes pleurs superflus ». La pléthore des déictiques de la deuxième personne du singulier souligne le fait que l'épicentre de l'apostrophe est la femme aimée. L'objectif de l'apostrophe est l'expression de la vengeance qui découle de l'indifférence.

Les apostrophes adressées à des femmes trompeuses continuent dans le poème « Octave » :

Hélas ! c'en est fait, Mariette,
Maintenant te voilà solitaire et muette.
Tu te mires dans l'eau ; sur ce corps si vanté
Tes yeux cherchent en vain ta fatale beauté.
Va courir maintenant sur les places publiques.
Tire par les manteaux tes amants magnifiques.
Ceux qui, l'hiver dernier, t'ont bâti ton palais,
T'enverront demander ton nom par leurs valets.
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 115)

Dans ce poème d'inspiration biblique, la femme trompeuse fait allusion à l'archétype de Maria de Magdala ou Marie-Madeleine. Musset traite le sujet de l'hypocrisie et du paradoxe féminin ; les femmes sont capables de tromper et d'aimer sincèrement à la fois. L'apostrophe est émise avec un certain dédain compatible avec l'image hypocrite de la femme trompeuse.

Il y a aussi des apostrophes adressées aux femmes qui n'existent que dans l'imagination du poète. Il s'agit de Pépa, de Juana, de Julie et de Laure, la série de quatre poèmes portant le prénom de chaque femme sur le titre. Dans le poème « À Pépa », les stances sont dédiées à Hermine Dubois, une jeune fille que Musset avait rencontrée chez un peintre (Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 122) : « Quand

le sommeil sur ta famille / Autour de toi s'est répandu ; / Ô Pépita, charmante fille, / Mon amour, à quoi penses-tu ? ». Dans le poème « À Juana » aussi Musset s'adresse à la marquise de la Carte (Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 124) : « Et ta duègne, ô duègne damnée ! / Et la diabolique journée / Où tu pensas faire mourir, / Ô ma perle d'Andalousie, / Ton vieux mari de jalousie, / Et ton jeune amant de plaisir ! ». La marquise de la Carte, ainée de Musset, n'a pas été une Andalouse ; c'est peut-être par licence poétique ou pour des raisons de camouflage que Musset a voulu fusionner les deux images féminines. L'apostrophe contribue à l'exotisme auquel Musset aspirait. Dans le poème « À Julie », l'apostrophe adressée à Julie pourtant se différencie des autres. Julie est l'incarnation imaginaire d'une femme qui a existé dans la vie du poète (Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 125) : « Donne-moi tes lèvres, Julie ; / Les folles nuits qui t'ont pâlie / Ont séché leur corail luisant. / Parfume-les de ton haleine ; / Donne-les-moi, mon Africaine, / Tes belles lèvres de pur-sang ». Julie est en réalité Mme Delaunay, une veuve qui fut camériste et maîtresse de Musset pour une brève période de temps. Musset revient pourtant à l'apostrophe adressée à l'hypocrisie de la femme dans le poème « À Laure » (Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 127) : « Ah ! Laurette ! ah ! Laurette, idole de ma vie, / Si le sombre démon de tes nuits d'insomnie / Sans ce masque de feu ne saurait faire un pas, / Pourquoi l'évoquais-tu, si tu ne m'aimais pas ? ». L'apostrophe fait allusion à la double image de Laure ; Musset cherche la femme idéale mais en même temps il sait qu'elle ne l'a pas aimé. Le poète met en relief l'hypocrisie à l'aide de la question rhétorique et l'ironie à l'aide de l'occurrence tendre « Laurette ». Avec ces apostrophes adressées à des femmes imaginaires, nous ne pouvons pas savoir le destinataire réel de l'apostrophe.

Deux apostrophes sont adressées à des femmes que Musset connaît. La première est celle adressée à Marie Nodier sous le nom de Mme Ménessier dans « À Mme N. Ménessier ». Tout le poème est une apostrophe adressée à Marie Nodier (Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 129) : « Qu'importe que bientôt, pour un autre oublié, / De vos lèvres de pourpre il se soit envolé / Comme l'oiseau léger s'envole après l'orage ? / Lorsqu'il a repassé le seuil mystérieux, / Vos lèvres l'ont doré, dans leur divin langage, D'un sourire mélodieux ». Fille de Charles Nodier et femme de lettres, Marie Nodier est apostrophée « Madame » et l'adresse consiste plutôt en un

hymne à sa beauté et à son intelligence. Une autre connaissance de salon fut celle de Mme Taigny, probablement celle à laquelle est consacrée l'apostrophe à Émilie dans le poème « À Madame *** » :

Vous m'envoyez, belle Émilie,
Un poulet bien emmailloté ;
Votre main discrète et polie
L'a soigneusement cacheté.
[...]
À l'avenir, belle Émilie,
Si votre cœur est généreux,
Aux pauvres gens, je vous en prie
Faites l'aumône avec vos yeux.
Quand vous trouverez le mérite,
Et quand vous voudrez le payer,
Souvenez-vous de Marguerite
Et du poète Alain Chartier.
[...]
Vos cadeaux sont trop dangereux.
Que votre charité timide
Garde son argent et son or,
Car en ouvrant votre main vide
Vous pouvez donner un trésor.
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 130)

L'apostrophe exprime un conseil. Dans ce cas, il établit une adresse imprégnée d'une allure de respect à l'aide de l'occurrence « Madame » et « belle Émilie » ainsi qu'à l'aide du vouvoiement.

Dans le poème « Le Saule », Musset s'adresse à la blonde Georgina Smolen. Pour Musset, les femmes blondes symbolisent l'innocence, la pureté et l'idéal poétique féminin ; Georgina Smolen est une femme « très pale » avec « ses longues tresses blondes ». Inspiré par « La Romance du saule » chantée par Desdémone dans *Othello* de Shakespeare, Musset raconte l'histoire de l'amour tragique du solitaire Tiburce et de la pieuse Georgina Smolen :

Pleure, le ciel te voit ! pleure, fille adorée !
Laisse une douce larme au bord de tes yeux bleus
Brille, en s'écoulant, comme une étoile aux cieus !
Bien des infortunés dont la cendre est pleurée
Ne demandaient pour vivre et pour bénir leurs maux
Qu'une larme, — une seule, et de deux yeux moins beaux !
[...]
Jeune fleur qui s'entr'ouvre à la fraîcheur des nuits !
Fille de la douleur ! harmonie ! harmonie !
Langue que pour l'amour inventa le génie !

Qui nous vins d'Italie, et qui lui vins des cieux !
Douce langue du cœur, la seule où la pensée,
Cette vierge craintive et d'une ombre offensée,
Passe en gardant son voile, et sans craindre les yeux !

[...]

Et toi surtout, et toi, triste et fidèle amie,
À qui l'infortuné, dans ses nuits d'insomnie,
Dit tout bas ses secrets qui dévorent le cœur,
Toi, déesse des chants, à qui, dans son supplice,
La douleur tend les bras, criant : — Consolatrice !
Consolatrice !

[...]

Être sublime ! Esprit de vie et de lumière,
Qui, reposant ta force au centre de la terre,
Sous ta céleste chaîne y restes prisonnier !
Toi, dont le bras puissant, dans l'éternelle plaine,
Parmi les astres d'or la soulève et l'entraîne
Sur la route invisible, où d'un regard de Dieu
Tombe dans l'infini l'hyperbole de feu !

(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 134-147)

Dans le poème, nous repérons les apostrophes adressées aux personnages intradiégétiques : une femme inconnue s'adresse à Tiburce, à Georgina et au vieillard, le vieillard s'adresse à son tour à Tiburce, le frère de Georgina s'adresse à ses sœurs. Il y a beaucoup de propositions exclamatives aussi. La structure du poème est clairement une mise en scène narrative qui s'interrompt par des instances de discours direct qui dans la plupart des cas, contiennent une apostrophe. Le flux des apostrophes intradiégétiques s'interrompt à son tour par les apostrophes du poète-narrateur qui intervient pour donner des informations ou clarifier. Musset y apostrophe entre autres la nuit, Dieu, une étoile et Georgina Smolen. Dans cet extrait, nous avons isolé les apostrophes adressées à Georgina appelée « être sublime » ou « jeune fleur » ou « déesse des chants » ; les occurrences coïncident avec l'idée de l'image de la femme idéale. Les spécialistes ne sont pas sûrs si Georgina Smolen a vraiment existé et si Musset l'avait rencontrée. L'occurrence « triste et fidèle amie » constitue une apostrophe à Georgina Smolen en guise de lamentation.

L'apostrophe adressée à Manon dans « Namouna » représente l'image de la femme idéale toujours blonde :

LIX

Manon ! sphinx étonnant ! véritable sirène,
Cœur trois fois féminin, Cléopâtre en paniers !
Quoi qu'on dise ou qu'on fasse, et bien qu'à Sainte-Hélène

On ait trouvé ton livre écrit pour des portiers,
Tu n'en es pas moins vraie infâme, et Cléomène
N'est pas digne, à mon sens, de te baiser les pieds.

LX

Tu m'amuses autant que Tiberge m'ennuie.
Comme je crois en toi ! que je t'aime et te hais !
Quelle perversité ! quelle ardeur inouïe
Pour l'or et le plaisir ! Comme toute la vie
Est dans tes moindres mots ! Ah ! folle que tu es,
Comme je t'aimerais bien, si tu vivais !
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 173)

Musset fait allusion à l'archétype de Vénus. Il apostrophe l'archétype de la femme voluptueuse, sensuelle et symbole de la féminité absolue et idéale. Il appelle Manon « sphynx étonnant » et « véritable sirène » ; Musset met en valeur l'aspect mystérieux et aussi double de la femme qui, pleine de contradictions, est capable de se soumettre à la passion et d'être cruelle à la fois ; en cela réside sa « perversité » et sa folie. L'apostrophe adressée à Manon incarne l'adresse à l'absurde, au beau et à l'effrayant ; elle représente l'adresse à George Sand et à tout ce qu'elle incarne pour le poète.

Dans le recueil *Poésies nouvelles*, les apostrophes de Musset adressées aux femmes se séparent en deux sous-catégories, celles adressées à des femmes que Musset avait connues dans la vie et celles à des femmes qui constituent un résultat de l'imagination fantaisiste de Musset. L'essentiel ne réside pas dans la reconnaissance des référents mais plutôt dans l'intelligibilité des composants qui contribuent au discours littéraire ; tel est le rôle de l'apostrophe de la femme dans les *Premières Poésies*. La femme possède un rôle structurel primordial ; elle sépare le monde en une dualité entre l'univers des ténèbres et celui de la lumière. Les femmes brunes sont le symbole de la malignité, de la ruse, de la trompeuse, de la femme diabolique ; Musset les apostrophe d'habitude par leur prénom. Les femmes blondes représentent l'innocence, la pureté, la féminité idéale et l'absurdité à la fois. Pour Musset la femme restera toujours un « sphynx étonnant » entraînant un questionnement éternel auquel il n'arrivera pas à donner une réponse. Nous avons déjà mentionné qu'une grande partie du public de Musset ont été les femmes. L'apostrophe adressée à la femme dépasse les limites de l'apostrophe générale adressée au sexe féminin ou aux femmes au pluriel ; presque toutes les apostrophes de la femme sont ciblées à une personne spécifique. Il

Il y a des apostrophes qui se répètent : deux apostrophes adressées à Mme Jaubert, trois apostrophes adressées à Pauline Garcia, des nombreuses apostrophes adressées à Marie Nodier et quelques-unes à George Sand. Une autre différence entre les apostrophes adressées à la femme des *Poésies nouvelles* et celles des *Premières Poésies* est que les femmes des *Premières Poésies* sont des personnes réelles et pas des personnages imaginés. Les expériences de la vie du poète sont probablement à l'origine d'un tel renversement. Nous allons présenter les apostrophes des femmes de manière sélective en choisissant celles que nous considérons comme les plus importantes, les plus riches en figures, ainsi que celles qui présentent une originalité en ce qui concerne leur structure et leur expression.

Les apostrophes adressées aux femmes présentent une grande variété de structures et de figures. Il y en a quelques-unes qui s'adressent à la femme de façon générale, d'autres s'adressent à une femme spécifique et d'autres s'adressent à des personnages imaginés faisant appel à des archétypes féminins. Les destinataires des apostrophes qui sont des personnes réelles sont les amantes de Musset. Le poète s'adresse à Mme Jaubert dans le poème « Nuit de Décembre » et dans le poème « À Ninon ». Dans « La Nuit de Décembre », Musset traduit son amour malheureux pour Mme Jaubert :

Qui donc es-tu, toi que dans cette vie
Je vois toujours sur mon chemin ?
Je ne puis croire, à ta mélancolie,
Que tu sois mon mauvais Destin.
Ton doux sourire a trop de patience,
Tes larmes ont trop de pitié.
En te voyant, j'aime la Providence.
Ta douleur même est sœur de ma souffrance ;
Elle ressemble à l'Amitié.

Qui donc es-tu ? - Tu n'es pas mon bon ange,
Jamais tu ne viens m'avertir.
Tu vois mes maux (c'est une chose étrange !)
Et tu me regardes souffrir.
Depuis vingt ans tu marches dans ma voie,
Et je ne saurais t'appeler.
Qui donc es-tu, si c'est Dieu qui t'envoie ?
Tu me souris sans partager ma joie,
Tu me plains sans me consoler !
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 252-253)

Des grands noms inconnus dont la France est lassée,
Et de ce bruit honteux qui salit la pensée,
Il est doux de rêver avant de le fermer,
Ton livre, et de sentir tout son cœur s'animer.

II

L'avez-vous jamais lu, marquise ? et toi, Lisette ?
Car ce n'est que pour vous, grande dame ou grisette,
Sexe adorable, absurde, exécration et charmant,
Que ce pauvre badaud qu'on appelle un poète,
Par tous les temps qu'il fait s'en va le nez au vent,
Toujours fier et trompé, toujours humble et rêvant.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 384)

Il semble qu'avec cette apostrophe adressée à la marquise et à Lisette, Musset cherche à communiquer son œuvre et ses idées avec son public féminin. Étant un homme à femmes, il crée une sorte de concurrence avec Leopardi par rapport au public du « sexe adorable ».

Dans le poème suivant, Musset s'adresse à Lucie, une femme imaginée :

Sentais-tu dans ton cœur Desdemona gémir,
Pauvre enfant ? Tu pleurais ; sur ta bouche adorée
Tu laissas tristement mes lèvres se poser,
Et ce fut ta douleur qui reçut mon baiser.
Telle je t'embrassai, froide et décolorée,
Telle, deux mois après, tu fus mise au tombeau ;
Telle, ô ma chaste fleur ! tu t'es évanouie.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 241)

Les occurrences « pauvre enfant » et « chaste fleur » interviennent dans le monologue du poète. Le destinataire de l'apostrophe est une femme morte, ce qui transpose l'énonciation au niveau d'une confession posthume en parlant d'événements passés. À travers l'apostrophe, Musset prolonge l'idéal de la femme morte, thème tellement cher aux romantiques.

L'apostrophe suivante est adressée à un personnage imaginé, mais d'inspiration réelle. Musset s'adresse à la célèbre Malibran dans le poème ayant le même titre :

VIII

Ô Ninette ! où sont-ils, belle muse adorée,
Ces accents pleins d'amour, de charme et de terreur,
Qui voltigeaient le soir sur ta lèvre inspirée,
Comme un parfum léger sur l'aubépine en fleur ?
Où vibre maintenant cette voix éplorée,
Cette harpe vivante attachée à ton cœur ?

IX

N'était-ce pas hier, fille joyeuse et folle,
Que ta verve railleuse animait Corilla,
Et que tu nous lançais avec la Rosina
La roulade amoureuse et l'œillade espagnole ?
Ces pleurs sur tes bras nus, quand tu chantais le Saule,
N'était-ce pas hier, pâle Desdemona ?
[...]

XII
Qu'as-tu fait pour mourir, ô noble créature,
Belle image de Dieu, qui donnais en chemin
Au riche un peu de joie, au malheureux du pain ?
Ah ! qui donc frappe ainsi dans la mère nature,
Et quel faucheur aveugle, affamé de pâture,
Sur les meilleurs de nous ose porter la main ?
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 283)

Maria-Felicia Garcia était une mezzo-soprano, sœur de Pauline Garcia ; elle fut connue sous le nom La Malibran. Tout le poème est une apostrophe adressée à La Malibran puisque nous détectons une pléthore des déictiques de la deuxième personne du singulier soutenues par les occurrences « belle muse adorée », « fille joyeuse et folle » et « ô noble créature ». Les trois occurrences se trouvent en position finale dans le premier vers de chaque strophe ; nous constatons aussi la contribution de l'apostrophe au rythme et à la métrique. L'occurrence « Ô Ninette » fait allusion au succès de La Malibran dans le rôle de Ninette dans « La Gazza Ladra » de Rossini.

Dans le poème « Rolla » l'apostrophe adressée à la femme implique un mystère pour le poète :

Où les ont-ils appris, ces mots si pleins de charmes,
Que la volupté seule, au milieu de ses larmes,
A le droit de répandre et de balbutier ?
Ô femme ! étrange objet de joie et de supplice !
Mystérieux autel, où, dans le sacrifice,
On entend tour à tour blasphémer et prier !
Dis-moi, dans quel écho, dans quel air vivent-elles,
Ces paroles sans nom, et pourtant éternelles,
Qui ne sont qu'un délire, et depuis cinq mille ans
Se suspendent encore aux lèvres des amants ?
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 217)

À travers l'apostrophe, la femme est mise à l'épicentre de l'intérêt du poème même si le titre est « Rolla ». La femme représente la dualité incorporée dans une créature qui incarne le paradoxe entre le mystère et la sensualité, entre le blasphème et la sensibilité, entre le péché et la vertu ; l'homme vit un va et vient éternel avec la femme

et il s'avère incapable de la gagner complètement, comme dans le poème « Rappelle-toi » où les impératifs répétitifs prient la femme de n'oublier pas son bien-aimé :

Rappelle-toi, quand l'Aurore craintive
Ouvre au Soleil son palais enchanté ;
Rappelle-toi, lorsque la nuit pensive
Passe en rêvant sous son voile argenté ;
A l'appel du plaisir lorsque ton sein palpite,
Aux doux songes du soir lorsque l'ombre t'invite,
Ecoute au fond des bois
Murmurer une voix :
Rappelle-toi.

Rappelle-toi, lorsque les destinées
M'auront de toi pour jamais séparé,
Quand le chagrin, l'exil et les années
Auront flétri ce cœur désespéré ;
Songe à mon triste amour, songe à l'adieu suprême !
L'absence ni le temps ne sont rien quand on aime.
Tant que mon cœur battra,
Toujours il te dira
Rappelle-toi.

Rappelle-toi, quand sous la froide terre
Mon cœur brisé pour toujours dormira ;
Rappelle-toi, quand la fleur solitaire
Sur mon tombeau doucement s'ouvrira.
Je ne te verrai plus ; mais mon âme immortelle
Reviendra près de toi comme une sœur fidèle.
Ecoute, dans la nuit,
Une voix qui gémit :
Rappelle-toi.

(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] :380-381)

Le poème a été écrit à l'inspiration d'une musique de Mozart et d'une légende allemande sur un couple. Un jour, le couple se promenait au bord d'une rivière ; la femme a vu une fleur qu'elle a aimé et l'homme tend la main pour le cueillir et en lui offrir mais il tombe dans la rivière, et au moment de sa noyade il tend la main à la femme en lui disant « Vergiss mein nicht », qui est le sous-titre du poème et qui signifie « Ne m'oublie pas ». Le destinataire de l'apostrophe est un *tu* absent. Il n'y a aucune indication du destinataire ; il n'y a aucune indication du locuteur non plus. En supposant que le locuteur est toujours le poète ou au moins le poète-narrateur, le destinataire de l'adresse est plus difficile à définir. Grâce à l'étude du vocabulaire ou des notes du poète, on finit par la conclusion qu'il s'agit d'une femme aimée. Ce poème est un

excellent exemple de l'emploi de l'apostrophe à des buts de structuration d'une musicalité, de contribution à la métrique et de fixation rythmique.

Un autre type d'apostrophe adressée à la femme est celle de femmes archétypes. Il y a beaucoup d'apostrophes de ce genre dans le recueil *Poésies nouvelles*. Dans le poème « Rolla » Musset s'adresse à Ève :

Oh ! la fleur de l'Éden, pourquoi l'as-tu fanée,
Insouciante enfant, belle Ève aux blonds cheveux ?
Tout trahir et tout perdre était ta destinée ;
Tu fis ton Dieu mortel, et tu l'en aimas mieux.
Qu'on te rende le ciel, tu le perdras encore.
Tu sais trop bien qu'ailleurs c'est toi que l'homme adore ;
Avec lui de nouveau tu voudrais t'exiler,
Pour mourir sur son cœur, et pour l'en consoler !
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 213)

Musset semble hanté par l'idée de la démythification de la femme. Il développe une certaine obsession en essayant d'analyser le comportement et l'humeur de la femme. Il s'adresse à Ève au milieu d'une narration sur Rolla et Marion. L'apostrophe souligne la trahison éternelle d'Ève et la nécessité de son alter-ego, l'homme qui l'adore. Musset implique de nouveau la notion du jeu avec d'autres idées ; dans ce cas, il s'agit de la trahison de la femme.

Dans le poème « Chanson », Musset s'adresse à George Sand à la deuxième personne du pluriel (Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 328) : « À Saint-Blaise, à la Zuecca, / Vous étiez, vous étiez bien aise / À Saint-Blaise. / | Saint-Blaise, à la Zuecca, / Nous étions bien là. / Mais de vous en souvenir / Prendrez-vous la peine ? / Mais de vous en souvenir / Et d'y revenir ». Inspiré par leur voyage en Italie, Musset emploie l'apostrophe pour contribuer ainsi à la répétition. Les vers ont une allure d'improvisation au détriment de la versification ; il semble qu'il a écrit le poème plutôt sous l'influence du rythme musical que poétique (Cornulier, 1983 : 18-35). Chaque strophe du poème possède un schéma rimique différent régi par la « répartition des rimes folles » (Backès, 1995 : 143).

À l'aide des apostrophes adressées à des femmes, Musset fait la louange de la femme dynamique, de la femme qui domine les sentiments du poète. Il semble attiré par ce genre de femme. Dans le poème intitulé « Adieu à Suzon » Musset s'adresse à Diane :

Comme après la douleur, comme après la tempête,
L'homme supplie encore et regarde le ciel,
Le voyageur, levant la tête,
Vit les Alpes debout dans leur calme éternel,

Et, devant lui, le sommet du mont Rose,
Où la neige et l'azur se disputaient gaiement ;
Si parmi nous tu descends un moment,
C'est là, blanche Diane, où ton beau pied se pose.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 432)

Contrairement à l'image de Vénus, l'archétype de femme présenté dans cet extrait incarne la beauté et le dynamisme à la fois. Diane représente l'innocence et l'audace à la fois sous la forme d'un archétype éternel. Ce dynamisme et cette audace font allusion au caractère indépendant de George Sand auquel Musset semble continuellement attaché.

Les apostrophes adressées à la femme laissent toujours l'impression que la femme est un mystère, voire un jeu énigmatique. Musset connaît son succès chez les femmes lectrices beaucoup plus que tout autre poète romantique. Avec ces apostrophes, il leur fait part de son jeu littéraire. Il est le seul poète qui émet une apostrophe adressée à sa lectrice. La classification de ces apostrophes pourtant s'appuie sur une trinité entre les personnages imaginés, les personnes réelles et les amantes, et les apostrophes plus générales adressées à toutes les femmes. Dans les *Poésies nouvelles*, Musset s'adresse aussi à des femmes qui incarnent des archétypes de la féminité éternelle, telle Ève ou Diane. Il semble aussi hanté par l'image de la femme toujours mystérieuse, ou rusée, ou maligne, capable de trahison en tout moment. Il s'adresse à George Sand soit explicitement soit implicitement. Ce qui est particulièrement original au niveau de l'énonciation est l'emploi de trois personnes différentes concernant l'apostrophe adressée à George Sand ; il emploie le *tu*, le *vous* et le *elle*. Cette façon d'adresse erratique témoigne de l'état d'âme du poète instable, ainsi que de sa relation tumultueuse avec George Sand.

Le poète romantique s'adresse à sa fille, à son amie, à sa femme, à sa bien-aimée, à sa maîtresse, même aux femmes adultères. Ces apostrophes sont riches en procédés accompagnant l'adresse. Les métaphores et les allégories abondent. De plus, elles créent une connexion profonde de la diégèse poétique avec la vie réelle du poète. Elles présentent les influences de l'expérience personnelle du poète et les aventures

d'amour. Il s'agit d'un amour charnel ou platonique, ou une incarnation de l'amour propre. La construction *ô + pronom tonique + subordonnée relative* est assez fréquente dans ces apostrophes. Hugo s'adresse plutôt à sa fille, surtout dans *Les Contemplations*. Dans ce cas, l'apostrophe consiste en un dialogue avec la mort et l'au-delà et elle exprime une approche métaphysique avec les questions sur le destin humain, sur la vie et le décès. Pour Lamartine, la femme en tant qu'allocutaire de l'apostrophe se transforme en un symbole d'amour éternel ou de souvenir mélancolique. Les apostrophes de Vigny concernent plutôt une femme qui renvoie à l'archétype biblique d'Éva ; pour Vigny, la femme s'identifie à un idéal antinomique qui oscille entre l'innocence et le péché. Pour Musset, l'apostrophe adressée à la femme est la plus fréquente dans tous ses poèmes. Il s'adresse presque à toutes ses compagnes et il arrive même à créer les femmes imaginaires qui incarnent l'amour et la passion érotique. Musset crée même un allocutaire à travers une association qui lie son lecteur potentiel au sexe féminin ; il s'adresse à ses lectrices car il connaît que ses poèmes sont populaires parmi les femmes. La nature et la forme des apostrophes adressées aux femmes sont influencées donc par les expériences personnelles de chaque poète. Elles sont souvent liées aux recherches philosophiques et métaphysiques et elles associent l'amour avec la mort.

15.5 L'écho universel du poète : l'adresse aux hommes

L'apostrophe adressée au lecteur et l'apostrophe adressée aux hommes est difficile à être discernée. Effectivement, il n'y a aucune raison pour les discerner, puisque le poète romantique vise à une adresse générale vers tout le monde. L'apostrophe adressée aux hommes ou au lecteur est une apostrophe riche en figures microstructurales et macrostructurales et en symboles et significations. Le lecteur à la place de l'allocutaire transpose la situation d'énonciation vers une méta-poétique qui se traduit en méta-apostrophe. Le poète s'adresse à quelqu'un en créant ainsi un schéma bidirectionnel. Il devient ainsi un intermédiaire entre sa propre création, le texte poétique, et son public, les lecteurs. Le caractère de conseil imprègne souvent ce type d'apostrophe. Ainsi, l'apostrophe contribue-t-elle à la conception du poète-guide qui

amène le peuple, les hommes, les lecteurs vers la vérité et le progrès. L'identification intellectuelle du poète avec son public demande déjà un lecteur a priori capable de décoder le message du créateur. L'apostrophe devient le moyen qui invite ou incite à cette décodification. Le lecteur devient le mirage du poète et vice-versa. Pourtant, chaque poète a sa propre conception du lecteur. Pour Hugo, il s'agit plutôt d'une apostrophe-archétype selon le modèle des apostrophes introductives des poèmes épiques ou d'une apostrophe qui met en place son rôle comme poète-guide. Pour Lamartine, le lecteur est plutôt un pieux ou un fidèle avec qui il s'identifie. Pour Vigny, le rôle du maître et du poète-guide se renforce davantage à travers l'apostrophe adressée au lecteur. Les apostrophes de Musset adressées au lecteur présentent une variété incomparable ; Musset rend son lecteur en un outil de jeu littéraire ou en un levier d'organisation diégétique du poème. Musset est le poète romantique qui s'adresse le plus à son lecteur de façon explicite. Musset fait participer le lecteur dans le poème. De cette façon, il rend sa poésie en une méta-poétique.

Nous avons constaté qu'il y a un type d'apostrophe adressée au lecteur qui revient très fréquemment dans la poésie romantique et plus précisément dans les textes du corpus que nous étudions. Il s'agit d'une apostrophe qui sert de sorte de tremplin, voire de stimulus afin que le poète prenne la parole et commence ses vers. Dans le poème intitulé « Lettre », Hugo commence le poème avec une apostrophe (Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 540) : « Tu vois cela d'ici. Des ocres et des craies ; / Plaines où les sillons croisent leurs mille raies, / Chaumes à fleur de terre et que masque un buisson ; ». Il s'agit d'un seul moment d'adresse dans tout le poème. Il n'y a pas d'autre indication apostrophique. L'apostrophe est adressée au lecteur ; le poète s'adresse à la deuxième personne du singulier afin de captiver l'attention de son lecteur. De cette façon, la notion du poète-guide est de nouveau sous-entendue, mais il n'y a pas d'autre point de repère qui soutienne l'apostrophe. Cette constatation soulève un doute sur le destinataire de l'apostrophe ; dans ces cas, il s'agit d'habitude d'une apostrophe adressée au lecteur. Ce type d'apostrophe rappelle l'*apostrophe-archétype* qui ouvre l'*Odyssée* d'Homère (2000 : 435) :

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε.

πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν,
ἀρνύμενος ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.¹¹⁸

Les Contemplations est l'œuvre romantique qui présente vraiment beaucoup d'apostrophes. Il s'agit d'une épopée d'apostrophes dont le but principal est d'établir un dialogue entre le poète-narrateur et la société, entre le poète-scripteur et l'humanité.

Dans *Les Contemplations*, l'apostrophe adressée aux passants revient plusieurs fois, comme par exemple dans le poème « XXVII », dans « Les luttes et les rêves » :

Parce qu'elles sont prises dans leur œuvre ;
Ô sort ! fatals nœuds !
Parce que l'ortie est une couleuvre,
L'araignée un gueux ;

Parce qu'elles ont l'ombre des abîmes,
Parce qu'on les fuit,
Parce qu'elles sont toutes deux victimes
De la sombre nuit...

Passants, faites grâce à la plante obscure,
Au pauvre animal.
Plaignez la laideur, plaignez la piquûre,
Oh ! plaignez le mal !

(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 611)

Il s'agit d'un moment poétique parmi ceux qui fêtent la beauté d'une laideur inattendue. Hugo emploie le vocabulaire courant à des fins sublimes. Il s'adresse au lecteur à travers l'apostrophe adressée aux passants ; avec l'impératif « plaignez » il les invite à découvrir la beauté à des endroits inattendus. Le rôle du poète-conseiller s'y met en relief.

Dans d'autres cas, le lecteur est apostrophé avec l'occurrence « homme », comme dans le poème « Cérigo » (Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 705) : « Lève les yeux. Le jour où Dieu la dévoila / Pour la première fois dans l'aube universelle, / Elle ne brillait pas plus qu'elle n'étincelle. / Si tu veux voir l'étoile,

¹¹⁸ « Ô Muse, raconte-moi l'aventure de l'Inventif :

Celui qui pillà Troie, qui pendant des années erra,
Voyant beaucoup de villes, découvrant beaucoup d'usages,
Souffrant beaucoup d'angoisses dans son âme sur la mer
pour défendre sa vie et le retour de ses marins ».

La traduction choisie est celle de l'*Odyssée*, Homère (trad. Philippe Jaccottet), éd. La Découverte / Syros, coll. « La Découverte Poche », 2004 (première parution de cette traduction : 1955), chant I, 1-5, p.12.

homme, lève les yeux ». L'apostrophe commence et termine avec le vers « lève les yeux » adressé aux lecteurs. Dans le poème « Dolor » aussi (Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 771) : « Homme, n'exige pas qu'on rompe le silence ; / Dis-toi : Je suis puni. Baisse la tête et pense. / C'est assez de ce que tu vois ». Ces deux poèmes et ces deux apostrophes présentent la bidirectionnalité de la vision du monde de Hugo. Le dualisme rappelle les enseignements des religions taoïstes où une flèche peut montrer en bas vers l'abîme et l'autre en haut vers le ciel. Chaque fois que Hugo s'adresse explicitement à son lecteur avec l'apostrophe « homme », il n'emploie jamais le morphème ô, comme par exemple dans le poème « Ce que dit la bouche d'ombre » (Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 804) : « Homme, tu veux, tu fais, tu construis et tu fondes, / Et tu dis : — Je suis seul, car je suis le penseur. [...] Voyons ; observes-tu le bœuf qui se soumet ? / Écoutes-tu le bruit de ton pas sur les marbres ? / Interroges-tu l'onde ? et, quand tu vois des arbres, / Parles-tu quelques fois à ces religieux ? ». L'apostrophe « homme » est toujours détachée du reste du vers par une ou deux virgules et jamais précédée d'un ô. Nous supposons que l'emploi de ô avant l'occurrence « homme » entraînerait un effet de hiatus indésirable pour le rythme interne du poème. D'autre part, l'apostrophe « homme » sans le ô cache aussi un ton plus péremptoire. Hugo s'adresse à son lecteur en lui posant des questions allégoriques faisant appel aux enquêtes ésotériques ou philosophiques.

Chez Hugo, l'apostrophe adressée au lecteur est exprimée à travers plusieurs occurrences, parfois dans le même poème, comme par exemple dans « Quia pulvis es » :

Ceux-ci partent, ceux-là demeurent.
 Sous le sombre aquilon, dont les mille voix pleurent,
 Poussière et genre humain, tout s'envole à la fois.
 Hélas ! le même vent souffle, en l'ombre où nous sommes,
 Sur toutes les têtes des hommes,
 Sur toutes les feuilles des bois.

Ceux qui restent à ceux qui passent
 Disent : — Infortunés ! déjà vos fronts s'effacent.
 Quoi ! vous n'entendrez plus la parole et le bruit !
 Quoi ! vous ne verrez plus ni le ciel ni les arbres !
 Vous allez dormir sous les marbres !
 Vous allez tomber dans la nuit ! —

Ceux qui passent à ceux qui restent
Disent : — Vous n'avez rien à vous ! vos pleurs l'attestent !
Pour vous, gloire et bonheur sont des mots décevants,
Dieu donne aux morts les biens réels, les vrais royaumes.
Vivants ! vous êtes des fantômes ;
C'est nous qui sommes les vivants ! —
(Hugo, [*Les Contemplations* 1856] *Œuvres poétiques II*, 1967 : 581)

Il s'agit d'une méditation poétique du poète sur la mort ; la mort peut représenter une fin ou une libération. Hugo emploie l'apostrophe adressée aux « infortunés » et aux « vivants » afin de s'adresser à toute l'humanité ; il souligne ainsi l'universalité de la mort. Le rythme poétique ainsi que le vocabulaire rappellent les propos tenus dans les funérailles, ce qui met en relief l'engagement spirituel et religieux de Hugo, surtout après la mort de sa fille. À l'aide de l'apostrophe adressée aux hommes « infortunés » et « vivants », Hugo crée des périphrases afin d'instaurer un dialogue entre la vie et la mort, entre les vivants et les morts. L'apostrophe exprime l'idée que les hommes comprennent la mort comme l'incarnation du malheur ; l'anaphore de « quoi » souligne le désarroi des vivants devant la mort. La problématique de la métaphysique se transmet au lecteur qui est implicitement apostrophé. À travers l'apostrophe, Hugo informe son lecteur à la fois sur le caractère éphémère de la matière et éternel de la vie ; la vie est une réflexion de la mort puisque les « vivants » sont en réalité des « fantômes ».

Dans les *Méditations poétiques*, il n'y a pas beaucoup d'apostrophes adressées au lecteur. Lamartine ne s'adresse pas directement à l'humanité. Le lecteur lamartinien doit s'identifier au poète afin de participer à la connaissance poétique. Dans *Les Méditations poétiques* nous avons repéré cinq apostrophes adressées au lecteur ; elles découlent de la relation du poète avec la religion. L'empreinte de la marque religieuse dans le recueil reflète le chemin pour la foi profonde et l'amour chrétien.

Dans le poème intitulé « La Foi » (Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 78) il y a une apostrophe adressée au lecteur : « Terre, berceau de l'homme, admirable palais ! / Homme, semblable à moi, mon compagnon, mon frère ! ». Dans le deuxième vers de l'extrait, l'apostrophe adressée à l'homme est en réalité une expansion de l'apostrophe adressée au lecteur. Lamartine établit une complicité avec son lecteur en l'appelant « Homme », « semblable à moi », « mon compagnon », « mon

frère » ; il s'agit d'un crescendo d'intimité. L'apostrophe « Homme » s'adresse à toute l'humanité. Avec l'apostrophe « semblable à moi », Lamartine veut s'identifier avec les hommes qui deviennent par la suite ses compagnons et finalement ses frères. L'intimité et l'identification avec le lecteur approchent un point culminant dans les *Méditations* de la même façon que trente-sept ans après, Baudelaire s'adresserait à son lecteur (Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, [1861] 1972 : 34) : « — Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère ! ». L'apostrophe de Baudelaire met en valeur les sentiments de l'indignation et de la déception que le poète éprouve auprès de ses contemporains. En ce qui concerne l'apostrophe « hypocrite » adressée au lecteur, elle met en avant un interlocuteur complice du poète.

Le caractère religieux des apostrophes adressées au lecteur des *Méditations poétiques* est un des principaux traits de cette adresse. Dans le poème « Le Désespoir », parmi les autres apostrophes, celles adressées à Dieu et celles à la nature, Lamartine s'adresse aussi au lecteur :

Levez donc vos regards vers les célestes plaines,
Cherchez Dieu dans son œuvre, invoquez dans vos peines
Ce grand consolateur,
Malheureux ! sa bonté de son œuvre est absente,
Vous cherchez votre appui ? l'univers vous présente
Votre persécuteur.

(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 45)

Dans cet extrait, sans aucune autre indication d'adresse précédente, Lamartine emploie trois impératifs « Levez », « Cherchez », « Invoquez » afin d'inciter le lecteur de trouver Dieu dans son âme et dans son esprit. L'apostrophe est employée comme un acte performatif et crée une image du poète en tant que missionnaire de la foi chrétienne. Les antithèses du vocabulaire sont fortement présentes aussi : « peines » - « consolateur », « regards » - « œuvre », « absente » - « présente ». Elles reflètent l'opposition entre la divinité intangible et l'homme matérialiste. Elles expriment la dualité entre Dieu et l'homme. La correspondance entre les « célestes plaines » et l'« univers » met en relief une méditation cosmologique. Dieu se représente comme celui qui agit, qui est consolateur et qui est bon ; c'est à Dieu que le lecteur lamartinien doit s'adresser.

Un autre type d'apostrophe adressée au lecteur de Lamartine est celui qui implique l'occurrence en apostrophe « peuple », comme par exemple dans le poème « Ode » (Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 54-56) : « Peuple ! des crimes de tes pères / Le Ciel punissant tes enfants, / De châtimens héréditaires / Accablent leurs descendants ! [...] Mortel ! du jour où tu respirez, / Ta loi, c'est ce que tu désires ; / Ton devoir c'est la volupté ». De même dans le poème « Chants lyriques de Saul » Lamartine s'adresse « aux peuples » :

Peuples, frappez des mains, le roi des rois s'avance,
Il monte, il s'est assis sur son trône éclatant ;
Il pose de Sion l'éternel fondement ;
La montagne frémit de joie et d'espérance.
Peuples, frappez des mains, le roi des rois s'avance,
Il pose de Sion l'éternel fondement.
(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 98)

Lamartine emploie la deuxième personne du pluriel et l'itération de l'apostrophe afin de créer un rythme et de donner l'impression d'une chanson, d'un chant. L'impératif « frappez » est une incitation du poète adressée aux fidèles. Dans le cas où Lamartine s'adresse au lecteur avec l'occurrence « peuple », l'identification du poète avec le fidèle est plus forte que jamais.

Dans le poème « La Semaine Sainte à la Roche-Guyon », nous remarquons une apostrophe assez ambiguë¹¹⁹ :

Ici viennent mourir les derniers bruits du monde
Nautoniers sans étoile, abordez ! c'est le port :
Ici l'âme se plonge en une paix profonde,
Et cette paix n'est pas la mort.
[...]
Comme un homme éveillé longtemps avant l'aurore
Jeunes, nous avons fui dans cet heureux séjour,
Notre rêve est fini, le vôtre dure encore ;
Eveillez-vous ! voilà le jour.
Cœurs tendres, approchez ! Ici l'on aime encore ;
Mais l'amour, épuré, s'allume sur l'autel.
Tout ce qu'il a d'humain, à ce feu s'évapore ;
Tout ce qui reste est immortel !
[...]

¹¹⁹ Dans ses propres commentaires, Lamartine nous explique (2012 [1860] : 259-260) :

J'étais très-religieux d'instinct, mais très indépendant d'esprit. Seul, de toute cette jeunesse, je n'avais aucun goût pour les délices mystiques de la sacristie. Le duc de Rohan et ses amis me pardonnaient mon indépendance de foi en faveur de mes ardentés aspirations vers l'infini et vers la nature. J'étais à leurs yeux une sorte d'instrument lyrique, sur les cordes duquel ne résonnaient encore que des hymnes profanes, mais qu'on pouvait porter dans le temple pour y chanter les gloires de Dieu et les douleurs de l'homme. C'est au retour de cette hospitalité du duc de Rohan à la Roche-Guyon que j'écrivis ces vers.

Favoris du Seigneur, souffrez qu'à votre exemple,
Ainsi qu'un mendiant aux portes d'un palais,
J'adore aussi de loin, sur le seuil de son temple,
Le Dieu qui vous donne la paix.
Ah ! laissez-moi mêler mon hymne à vos louanges !
Que mon encens souillé monte avec votre encens.
Jadis les fils de l'homme aux saints concerts des anges
Ne mêlaient-ils pas leurs accents !
(Lamartine, *Méditations poétiques*, 1981 [1820] : 103-104)

La première apostrophe s'adresse au lecteur à l'aide de l'occurrence « nautoniers ». L'apostrophe crée une métaphore et une allégorie des hommes, des fidèles. Les « nautoniers » deviennent les « Jeunes » qui deviennent à leur tour « Cœurs tendres » pour finir par « Favoris du Seigneur ». Les impératifs « abordez », « Éveillez-vous », « approchez », « souffrez » rappellent le chef pieux de l'Église qui s'adresse à son troupeau de fidèles pour les prévenir et les orienter. La notion du poète-guide se met en relief grâce à l'apostrophe. L'allégorie des nautoniers qui sont « jeunes » et « cœurs tendres » symbolise l'innocence de la jeunesse qui ne se rend pas encore compte de la spiritualité, mais qui devient la favorite « du Seigneur ».

À travers l'apostrophe adressée au lecteur, Lamartine se pose des questions métaphysiques sur la vie et la mort. Son objectif est d'émouvoir le lecteur et de l'inciter à une enquête existentielle interne. Quand il est apostrophé, le lecteur lamartinien ne correspond pas à un être social mais plutôt à un fidèle, un pieux. L'apostrophe adressée au lecteur dans les *Méditations poétiques* met en avant la relation entre l'humanité et la divinité, le matérialisme et le spiritualisme, le corps et l'âme, le christianisme et l'intellect. Dans la plupart des cas, ces apostrophes sont des apostrophes performatives grâce auxquelles Lamartine établit une relation de complicité avec son lecteur et ouvre le chemin pour une nouvelle foi chrétienne.

En ce qui concerne les apostrophes de Vigny adressées au lecteur, elles sont imprégnées d'une allure philosophique, voire didactique. L'apostrophe crée un lecteur-allocutaire en alerte qui incarne l'avenir et qui transforme à son tour le poète en prophète ; il s'agit d'un échange du poète avec l'avenir. L'énonciation apostrophique établit un allocutaire interactif dont le positionnement transforme la place du poète-narrateur en locuteur-prophète. La majorité de ces apostrophes sont plutôt directes comme par exemple celle adressée aux jeunes dans le poème « Le Bal » :

Courez, jeunes beautés, formez la double danse :
Entendez-vous l'archet du bal joyeux,
Jeunes beautés ? Bientôt la légère cadence
Toutes va, tout à coup, vous mêler à mes yeux.

Dancez et couronnez de fleurs vos fronts d'albâtre ;
Liez au blanc muguet l'hyacinthe bleuâtre,
Et que vos pas moelleux, délices d'un amant,
Sur le chêne poli glissent légèrement ;
[...]

Des chagrins dans vos cœurs auront marqué la place,
La morose vieillesse... Ô légères beautés !
Dansez, multipliez vos pas précipités,
Et dans les blanches mains les mains entrelacées,
Et les regards de feu, les guirlandes froissées,
Et le rire éclatant, cri des joyeux loisirs,
Et que la salle au loin tremble de vos plaisirs.

(Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 114-115)

Tout le poème est une longue apostrophe adressée aux jeunes. Presque chaque vers comprend une apostrophe ou la suite d'une apostrophe. Les occurrences utilisées, « jeunes beautés », « reines éphémères » et « légères beautés », mettent en relief l'aspect temporel de la jeunesse ; le temps passe vite ce qui fait que la beauté et la fraîcheur accompagnant les jeunes se perd dans leur propre fragilité. Dans l'extrait, il y a beaucoup de déictiques de la deuxième personne du pluriel et d'impératifs, ce qui rend l'apostrophe à la fois *performative* et *didactique* ; Vigny veut conseiller la jeunesse et la guider dans un avenir brillant.

Dans le poème « Paris », le poète s'adresse à un voyageur et le voyageur à son tour s'adresse au poète ; ensuite, Vigny apostrophe Paris. Dans les deux cas, le voyageur et Paris symbolisent un lecteur imaginaire dont la présence se sert d'altérité énonciative nécessaire pour l'apostrophe et de fil conducteur pour que le poète présente en détail l'avenir de la ville :

— Prends ma main, Voyageur, et montons sur la Tour. —
Regarde tout en bas, et regarde à l'entour.
Regarde jusqu'au bout de l'horizon, regarde
Du nord et du sud. Partout où ton œil se hasarde,
Qu'il s'attache avec feu, comme l'œil du serpent
Qui pompe du regard ce qu'il suit en rampant,
Tourne sur le donjon qu'un parapet prolonge,
D'où la vue à loisir sur tous les points se plonge
Et règne, du zénith, sur un monde mouvant,
Comme l'éclair, l'oiseau, le nuage et le vent.
Que vois-tu dans la nuit, à nos pieds, dans l'espace,

Et partout où mon doigt tourne, passe et repasse ?
 [...] — C'est donc bien, Voyageur, une Roue en effet.
 Le vertige parfois est prophétique. — Il fait
 Qu'une Fournaise ardente éblouit ta paupière ?
 C'est la Fournaise aussi que tu vois. — Sa lumière
 Teint de rouge les bords du ciel noir et profond ;
 [...] — Que fais-tu donc, Paris, dans ton ardent foyer ?
 Que jetteras-tu donc dans ton moule d'acier ?
 Ton ouvrage est sans forme, et se pétrit encore
 Sous la main ouvrière et le marteau sonore ;
 [...] — Ensuite, Voyageur, tu quitteras l'enceinte,
 Tu jetteras au vent cette poussière éteinte,
 Puis, levant seul ta voix dans le désert sans bruit,
 Tu crieras : Pour longtemps le monde est dans la nuit !
 (Vigny, *Poèmes antiques et modernes*, 1973 [1826] : 138-145)

Vigny, envisageant un Paris en capitale du siècle et de l'ère moderne, crée une métaphore en comparant la ville à une roue gigantesque. Vigny prévoit ainsi, bien avant Baudelaire, le rôle central de cette ville dans la vie intellectuelle future et sa transformation en réseau polymorphe. Cette polyvalence est exprimée dans le dialogue entre les deux personnages ; l'un est désigné par l'occurrence « Voyageur », qui paraît quatre fois dans le poème, l'autre demeure anonyme ayant comme camouflage l'écriture du poète. Tout le poème est un dialogue. Vigny garde la prépondérance quantitative des apostrophes. À travers les apostrophes, il tend la main à son lecteur ; il s'agit d'un lecteur qui ne connaît peut-être pas Paris ou d'un de ses habitants qui ne peut pas prévoir l'essor futur de la ville. Vigny relève à son lecteur l'avenir complexe et surprenant d'une ville en plein épanouissement. « Il n'y a qu'une différence d'une lettre entre « Révélation » et « élévation », commente Jarry (1998 : 302). Le Voyageur reste inconnu et anonyme mais il sous-entend le lecteur. À la fin de l'extrait, Vigny s'adresse directement à la ville de Paris en fournissant même des détails sur son avenir. À l'aide de l'apostrophe et de la métonymie, Vigny pose des questions à la ville comme si elle était une femme, future amante de la fantaisie du poète, séduisante et destructive à la fois. La réponse aux questions se trouve dans l'interrogation même : « — Que fais-tu donc, Paris, dans ton ardent foyer ? / [...] Ton ouvrage [...] se pétrit encore / Sous la main ouvrière et le marteau sonore ; ».

Les apostrophes de Vigny adressées au lecteur gardent une allure didactique. Sa pensée philosophique ainsi que sa réflexion sociale imprègnent les apostrophes adressées à son lecteur. L'allocutaire de ces apostrophes est un lecteur imaginaire en alerte. À travers l'apostrophe adressée aux hommes, Vigny se transforme en prophète. Il veut prévenir, il veut conseiller, il veut révéler ; les apostrophes deviennent ainsi didactiques et performatives à la fois. L'énonciation apostrophique qui concerne le lecteur illustre l'écriture poétique, avec des images susceptibles de servir au plaisir et à la fonctionnalité en même temps. Même dans le cas de l'apostrophe adressée au lecteur, Vigny est le metteur en scène et le protagoniste de la pièce énonciative qui baigne dans un vertige issu de la vue de Paris d'en haut de la Tour Eiffel et dans un progrès inévitable. Il s'avère prophétique d'un avenir tellement proche et inévitable ; Vigny aspirait à un avenir optimiste et éblouissant.

Vigny s'adresse aussi à l'homme. Dans *Les Destinées*, nous avons repéré quatre apostrophes adressées à l'homme ; chacune comprend des occurrences en apostrophe différentes ce qui délimite la gamme des définitions que nous donnons à l'apostrophe de l'homme. L'allure philosophique des *Destinées* met en place des apostrophes qui concernent toute l'humanité. Le recueil est un nouveau testament d'une âme sensible qui parle de ses souffrances et de son parcours du combattant ; le lecteur s'identifie au poète-scripteur et plus précisément à l'énonciateur de l'apostrophe, voire au poète-narrateur. Dans le poème « La Bouteille à la Mer », l'apostrophe explicite adressée au lecteur fait partie de l'allure philosophique du poème :

Courage, ô faible enfant, de qui ma solitude
Reçoit ces chants plaintifs, sans nom, que vous jetez
Sous mes yeux ombragés du camail de l'étude.
Oubliez les enfants par la mort arrêtés ;
Oubliez Chatterton, Gilbert et Malfilâtre ;
De l'œuvre d'avenir saintement idolâtre,
Enfin oubliez l'homme en vous-même. — Écoutez :
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 196)

Dans le *Journal* de Vigny on lit : « Un livre est une bouteille jetée en pleine mer, sur laquelle il faut coller cette étiquette : Attrape qui peut ». Le poème commence avec l'apostrophe adressée au lecteur qui est celui à attraper. Le lecteur de Vigny est un « faible enfant » ; l'apostrophe est informative puisqu'elle nous donne la vision du poète en ce qui concerne son public. Les impératifs répétitifs « oubliez » invitent le lecteur à

oublier les ouvrages précédents et même à oublier « l'homme en [lui]-même ». L'impératif introductif « Écoutez » débute une longue série de petites strophes descriptives. Plus loin dans la XXV strophe du même poème, l'apostrophe adressée au lecteur continue :

Cet arbre est le plus beau de la terre promise,
C'est votre phare à tous, Penseurs laborieux !
Voguez sans jamais craindre ou les flots ou la brise
Pour tout trésor scellé du cachet précieux.
L'or pur doit surnager, et sa gloire est certaine.
Dites en souriant comme ce Capitaine :
« Qu'il aborde si c'est la volonté des Dieux ! »
(Vigny, *Les Destinées*, 1973 [1864] : 203)

L'apostrophe adressée au lecteur se transpose vers le pluriel et devient « Penseurs laborieux ! ». Pour Vigny, il faut un lecteur actif qui n'aurait pas peur de se lancer dans une aventure littéraire. Les motifs des poèmes de Vigny sont toujours littéraires ; c'est pour cette raison que le lecteur doit avoir confiance au poète qui est le « Capitaine » qui guide cette aventure. Il semble que le poète romantique est celui qui ordonne et son lecteur celui qui suit et obéit. Les apostrophes adressées au lecteur dans *Les Destinées* ne sont pas d'une forte présence. La dynamique de deux dernières apostrophes décrites pourtant établit un dialogue indirect entre le poète-narrateur et son public. Dans « La Bouteille à la Mer », Vigny donne des apostrophes riches en impératifs et en symboles. Il aime toujours jouer avec les symboles et les sous-entendus.

Même s'il fut contesté par les critiques de la fin du XIXe siècle, Musset fut réhabilité par les savants du XXe siècle de sorte que de nos jours, il est considéré comme un grand poète romantique. Dandy par choix, fantaisiste par nature, Musset nous donne des *apostrophes performatives* ou des *apostrophes-mises en scène*. Ses apostrophes ne rappellent pas beaucoup celles de Vigny, mais souvent elles s'avèrent plus hugoliennes que celles des autres poètes romantiques. Le recueil *Premières Poésies* comprend des poèmes écrits entre 1829 et 1835 et a été publié en 1852, année où Musset a été élu membre de l'Académie Française. Dans ce recueil, Musset rend les comportements stéréotypés de la vie mondaine en caractéristiques caricaturaux ou parodiques. Musset se moque du monde et de lui-même. Une vingtaine d'apostrophes sont adressées au lecteur, soit explicitement, soit implicitement. Musset est le poète par excellence qui aime adresser ses apostrophes à son lecteur potentiel

ou imaginaire. L'introduction du recueil consiste en une apostrophe adressée au lecteur :

Mais quand l'homme échange sans cesse,
Au passé pourquoi rien changer ?
Va-t'en pauvre oiseau passager ;
Que Dieu te mène à ton adresse !

Qui que tu sois, qui me liras,
Lis-en le plus que tu pourras,
Et ne me condamne qu'en somme.

Mes premiers vers sont d'un enfant,
Les seconds d'un adolescent,
Les derniers à peine d'un homme.
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 19)

Il s'agit d'une apostrophe explicite. Musset, complètement clair avec son lecteur, s'adresse à lui pour clarifier les choses et donner un avertissement. Il appelle son recueil un « pauvre oiseau passager » qui vole vers le lecteur à l'aide de Dieu. Dans ce petit poème introductif, Musset prie son lecteur de lire le recueil en somme et pas en partie et de ne condamner le poète qu'après avoir lu la totalité du recueil. L'occurrence en apostrophe « Qui que tu sois » restitue la conception du lecteur idéal de Musset. Au lieu d'employer l'occurrence "lecteur", Musset préfère la subordonnée relative indéfinie afin de donner une dimension vague et englobante à la fois de son lecteur idéal.

Une autre originalité de Musset concernant l'apostrophe adressée au lecteur réside dans le fait que c'est le seul poète romantique qui s'adresse au lecteur en genre féminin dans le poème « Namouna » :

Nu comme un plat d'argent, — nu comme un mur d'église,
Nu comme le discours d'un académicien.
Ma lectrice rougit, et je la scandalise.
Mais comment se fait-il, madame, que l'on dise
Que vous avez la jambe et la poitrine bien ?
Comment le dirait-on, si l'on n'en savait rien ?
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 157)

Musset s'adresse à plusieurs reprises à son lecteur dans le poème « Namouna ». Il s'agit de la première fois qu'un poète romantique s'adresse à la lectrice. L'apostrophe se déploie dans le cadre de la réflexion sur l'écriture et l'inspiration poétique qui sont les axes principaux du poème. Le poème commence avec une autre apostrophe adressée au lecteur, appelé « Monsieur » : « Quoi ! tout nu ! dira-t-on, n'avait-il pas de honte ? /

Nu, dès le second mot ! — Que sera-ce à la fin ? / Monsieur, excusez-moi, — je commence ce conte / Juste quand mon héros vient de sortir du bain ». Musset cherche à scandaliser le public. L'énonciation commence avec une apostrophe adressée au lecteur en l'appelant « Monsieur » ; cette apostrophe introduit la narration. Musset emploie le lecteur comme déclencheur de l'écriture. Dans la deuxième strophe du poème, c'est l'apostrophe adressée à la lectrice qui vise à choquer. La référence à la nudité et sa connexion avec le rougissement de la lectrice remplissent le cadre du jeu. Le changement de la personne de la troisième personne du singulier (« ma lectrice rougit, et je la scandalise ») à la deuxième personne du pluriel (« madame, que l'on dise / que vous avez la jambe et la poitrine bien ? ») marque la transposition de l'énonciation. Dans les strophes suivantes le poète apostrophe de nouveau sa lectrice (Musset, [*Premières Poésies* 1852], 1976 : 157-158) : « Croyez-m'en, belle dame, et, ne vous en déplaise, / Si vous m'apparteniez, vous y seriez bientôt. / Vous en crieriez sans doute un peu, —mais pas bien haut ». Pour Musset, la femme est une importante source d'inspiration ; l'adresse cache un certain ton sarcastique : « Comment le dirait-on, si l'on n'en savait rien ! ».

En ce qui concerne l'apostrophe adressée au lecteur qui sert d'introduction pour la narration, il y a une autre adresse aussi dans la dernière strophe du poème « Don Paez » (Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 40) : « Mais, silence ! écoutez. —Sur leur sein qui se froisse, / Pourquoi ce sombre éclair, avec ces cris d'angoisse ? / Tous se fait. —Qui les trouble, ou qui les a surpris ? ». Dans cette apostrophe, il n'y a pas de substantif en place d'occurrence ; l'impératif « écoutez » introduit une série de questions adressées au lecteur. De même, dans le poème intitulé « Octave », l'énonciation change (Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 114) : « Tenez, —la voyez-vous, seule au pied de ces arbres, / Chercher l'ombre profonde et la fraîcheur des marbres, / Et plonger dans le bain ses membres en sueur ? ». D'habitude, ce type d'apostrophe se trouve au début ou à la fin du poème. Dans ce cas, l'apostrophe est incluse à la première strophe du poème et elle est introductive du mythe qui suit. Ensuite, l'orientation de l'énonciation change et se transpose à la deuxième personne du singulier pour que le poète s'adresse directement à Mariette.

Il y a des cas où l’apostrophe adressée au lecteur est tellement explicite que le lecteur devient une partie du jeu ; tel est le cas de l’apostrophe adressée au lecteur dans le poème « Les secrètes pensées de Rafael » :

Lecteur, puisqu’il faut bien qu’à ce mot redouté
Tôt ou tard, à présent, tout honnête homme en vienne,
C’est, après le dîner, une faiblesse humaine
Que de dormir une heure en attendant le thé.
Vous le savez, hélas ! alors que les gazettes
Ressemblent aux greniers dans les temps de disettes,
Ou lorsque, par malheur, on a, sans y penser,
Ouvert quelque pamphlet fatal à l’insomnie,
Quelques *Mémoires sur* *** — *Essai de poésie...*
— Ô livres précieux ! serait-ce vous blesser
Que de poser son front sur vos célestes pages,
Tandis que du calice embaumé de l’opium,
Comme une goutte d’eau qu’apportent les orages,
Tombe ce fruit des cieus appelé *somnium* ?
Depuis un grand quart d’heure, incliné sur sa chaise
Rafael (mon héros) sommeillait doucement.
Remarquez bien, lecteur, et ne vous en déplaise,
Que c’est tout l’opposé d’un héros de roman.
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 119)

Il s’agit d’une apostrophe adressée à un homme et pas à une femme. Dans ce poème Musset présente sa problématique sur l’auto-identification de l’artiste. Musset refuse l’étiquette de romantique avec des « pamphlet[s] fatal[s] » et des gazettes qui « ressemblent aux greniers dans les temps de disettes ». Il s’adresse sincèrement à son lecteur pour affirmer l’indépendance de son esprit artistique avec un ton ironique aussi. L’apostrophe se complète avec l’occurrence « célestes pages » qui renvoie aux livres. Dans le même poème, Musset s’adresse à son public à travers une apostrophe adressée à la France (Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 118) : « France, ô mon beau pays ! j’ai de plus d’un outrage / Offensé ton céleste, harmonieux langage, / Idiome de l’amour, si doux qu’à le parler / Tes femmes sur la lèvre en gardent un sourire ; ». Musset, humble et productif en même temps, s’adresse à son pays afin de demander pardon pour ses fautes de langage. Nous constatons ainsi la double adresse à la France et au lecteur en combinaison avec une apostrophe implicite à ses lectrices à travers l’interrogation (Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 117) : « *Le public est prié de ne pas se méprendre... / Chose si peu coûteuse et si simple à présent, / Et qu’à*

tous les piliers on voit à chaque instant ! / *Ah ! povero, ohimé !* –Qu'a pensé le beau sexe ? »

L'apostrophe adressée au lecteur dans le poème intitulé « Mardoche » s'inscrit dans le même cadre :

Hier un de mes amis, se trouvant à souper
Après d'une duchesse, eut soin de se tromper
De verre. « Mais, vraiment, dit la dame en colère,
Êtes-vous fou, monsieur ? vous buvez dans mon verre. »
Ô l'homme peu galant, qui ne répondit rien
Si ce n'est : « Faites-en, madame, autant du mien. »
Assurément, lecteur, le tour était perfide,
Car, l'ayant pris tout plein, il le remplaça vide.
[...]
Je n'ai dessein, lecteur, de faire aucunement
Ici ce qu'à Paris on appelle un roman.
Peu s'en faut qu'un auteur, qui pas à pas chemine,
Ne vous fasse coucher avec son héroïne.
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 83)

Musset introduit l'apostrophe incise au milieu d'un discours a priori destiné à son lecteur. Le poète projette sa méditation de réforme littéraire dans ses propres vers sous la forme d'une apostrophe adressée au lecteur qui semble aussi ironique et caricaturale. De cette façon, il crée une polyphonie énonciative originelle fondée sur l'emploi de la modalisation et de la grammaire. La narration inclut le passage du discours direct au discours indirect et l'introduction de la voix narrative avec l'apostrophe au lecteur. Musset parodie les invocations lyriques et probablement l'apostrophe même et il établit une formule héroïque et sarcastique en même temps. L'apostrophe adressée au lecteur dans « Mardoche » continue dans le chant XLVII :

Lecteur, qui ne savez que penser de ceci,
Et qui vous préparez à froncer le sourcil,
Si vous n'avez déjà deviné que Mardoche
Emportait de Meudon un billet dans sa poche,
Vous serez en rentrant, étonné de le voir
Se jeter tout soudain le nez contre un miroir,
Demander du savon, et gronder sa servante ;
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 94)

Ayant la même attitude et le même objectif, Musset dénonce les *topoi lyriques* en faveur d'une allure comique. Par ailleurs, la plupart des apostrophes du recueil sont des apostrophes adressées au lecteur.

Dans les différentes parties de « Namouna », Musset apostrophe le lecteur d'une façon vraiment originale :

XX

Cette vie est à tous, et celle que je mène,
Quand le diable y serait, est une vie humaine.
« Alors, me dira-t-on, c'est vous que vous peignez,
Vous êtes le héros, vous vous mettez en scène. »
— Pas du tout, — cher lecteur, — je prends à l'un le nez,
— À l'autre, le talon, — à l'autre, — devinez.

XXI

« En ce cas vous créez un monstre, une chimère,
Vous faites un enfant qui n'aura point de père. »
— Point de père, grand Dieu ! quand, comme Trissotin,
J'en suis chez mon libraire accouché ce matin !
D'ailleurs *is pater est quem nuptiae* ... j'espère
Que vous m'épargnerez de vous parler latin.
[...]

XXIV

Si d'un coup de pinceau je vous avais bâti
Quelque ville *aux toits bleus*, quelque *blanche* mosquée,
Quelque tirade en vers, d'or et d'argent plaquée,
Quelque description de minarets flanquée,
Avec l'horizon *rouge* et le ciel assorti,
M'auriez-vous répondu : « Vous en avez menti » ?

XXV

Je vous dis tout cela, lecteur, pour qu'en échange
Vous me fassiez aussi quelque concession.
J'ai peur que mon héros ne vous paraisse étrange ;
Car l'étrange à vrai dire, était sa passion.
« Mais, madame, après tout, je ne suis pas un ange. »
Et qui l'est ici-bas ? — Tartuffe a bien raison.
(Musset, *Premières Poésies*, 1976 [1852] : 162-163)

Le poète établit un vrai dialogue avec son lecteur qui devient soit un homme soit une femme, une lectrice, une « madame ». Le dialogue est hypothétique puisque Musset répond lui-même de la part du lecteur. Les déictiques de la deuxième personne du pluriel s'adressent au lecteur. Dans les premières strophes de « Namouna », Musset avait apostrophé sa lectrice, comme nous avons déjà analysé ; il s'agit d'une *apostrophe hybride* qui combine le lyrique et le narratif. L'apostrophe est inspirée par les pensées et les idées de Musset sur la poésie et elle sert comme un cheval de Troie pour sous-entendre la parodie et le sarcasme envers ses contemporains. Musset reste un romantique à part entière car, au lieu de dessiner avec sa plume des villes

exotiques, des temples mystérieux et des paysages orientaux, il s'adresse à son lecteur pour décrire de façon implicite les lieux romantiques. L'apostrophe mussétienne adressée au lecteur est en réalité une ironie auprès de ses contemporains romantiques et une confession d'une âme unique et sincère. Musset s'adresse à un lecteur idéal selon ses propres aspirations.

L'apostrophe adressée au lecteur dans les *Premières Poésies* marque la forte présence et l'importance primordiale du public mussétien pour le recueil. Ces apostrophes dessinent les paysages intérieurs de l'âme qui, ayant l'attitude fantaisiste et ironique, ne cesse pas de parodier l'outil de l'apostrophe même. Il s'agit d'une unique circonstance unique parmi tous les poètes romantiques ; Musset a donné tout à son public, son œuvre, ses réflexions, ses explications, son mode d'emploi. Les apostrophes adressées au lecteur présentent un ensemble comme un manuel d'emploi afin de lire son œuvre. Dans les *Premières Poésies*, les poèmes courts alternent avec ceux de circonstance ou ceux qui reflètent la pensée de Musset sur sa pratique poétique, tout en démystifiant son image de narrateur, de créateur et de personnage intradiégétique en même temps. L'enfant gâté du romantisme exige un lecteur enfant gâté aussi et c'est pour cette raison qu'il l'apostrophe au féminin à plusieurs reprises dans le recueil. Il se moque de lui-même et de ses poètes contemporains. Il se moque de l'apostrophe même. Mais il ne se moque pas de son lecteur. Nous aurions pu voir l'image de Musset derrière le coin de la rue appelant les passagers et faisant un clin d'œil avec l'humeur humoristique à ceux qui ne sont pas initiés afin de les faire glisser dans un tourbillon de réflexions.

Zamour (1996 : 3) soutient que :

L'œuvre d'Alfred de Musset place son lecteur au cœur des paradoxes du XIXe siècle. Apparemment, on aborde avec ses textes le romantisme par excellence, celui de l'enfant blond, précocement doué, doté d'un talent multiforme qui le conduit de la poésie au théâtre en passant par la nouvelle et le roman, vivante image de perpétuelle jeunesse.

Nous avons déjà parlé du jeu poétique que Musset crée et à quoi il s'engage. Musset place son lecteur au milieu de son jeu littéraire et il lui demande d'y participer vivement. Le lecteur devient le miroir qui reflète le poète et ses apostrophes marquent une certaine *méta-poétique*. Le nombre d'apostrophes des *Poésies nouvelles* est considérablement diminué par rapport à celles des *Premières Poésies*. Dans les

Poésies nouvelles, Musset s'est déjà établi à la conscience du public et des critiques ; il est désormais membre de l'Académie Française et son premier recueil a déjà connu un grand succès. Après la mort de son père, les poèmes de Musset commencent à présenter de moins en moins d'adresses aux lecteurs. Dans le recueil *Poésies nouvelles*, il y a six moments où Musset s'adresse à son lecteur. Il s'adresse parfois avec de simples interrogations, d'autres fois il emploie l'interjection *lecteur*. Soulignons aussi que le recueil commence et termine par des apostrophes explicites au lecteur. Musset est le seul poète romantique qui a écrit un poème exclusivement dédié à son lecteur de façon explicite.

Nous allons commencer notre analyse par la première apostrophe du lecteur dans le premier poème du recueil, « Rolla ». Le long poème étudie la dualité entre pureté et corruption, reflétant parfaitement la génération des contradictions des contemporains du poète. Il raconte l'histoire d'un jeune bourgeois, Rolla, qui tombe amoureux de la prostituée Marion. Rolla, ruiné financièrement, pense à suicider et passe sa dernière nuit avec Marion. Musset ouvre le poème avec les vers suivants :

Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre
Marchait et respirait dans un peuple de dieux ;
Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère,
Secouait, vierge encor, les larmes de sa mère,
Et fécondait le monde en tordant ses cheveux ?
Regrettez-vous le temps où les Nymphes lascives
Ondoyaient au soleil parmi les fleurs des eaux,
Et d'un éclat de rire agaçaient sur les rives
Les Faunes indolents couchés dans les roseaux ?
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 203)

Tout l'extrait constitue une longue phrase qui se clôt par un point d'interrogation. L'apostrophe n'est exprimée qu'à travers l'inversion répétée « Regrettez-vous » et l'interrogation. « Rolla » est un long poème narratif ; les apostrophes interrompent la narration pour changer l'énonciation. Dans ce cas, Musset emploie l'apostrophe au tout début du poème en s'adressant aux lecteurs. Il attire ainsi l'attention du lecteur, il délimite le temps de la narration et il fait allusion à l'apostrophe adressée aux archétypes des anciens poèmes épiques ou des contes. Dans le poème « Simone », la narration commence de la même façon. Le poème est sous-titré « Conte imité de Boccace ». Musset reprend un sujet tiré du *Décameron* ; après la mort de Pascal,

Simone voit terrifiée le cadavre emparé par la mort et elle détourne le regard. Le poète commence le poème avec l'apostrophe suivante :

J'aimais les romans à vingt ans.
Aujourd'hui je n'ai plus le temps ;
Le bien perdu rend l'homme avare.
J'y veux voir moins loin, mais plus clair ;
Je me console de Werther
Avec la reine de Navarre.
Et pourquoi pas ? Croyez-vous donc,
Quand on n'a qu'une page en tête,
Qu'il en faille chercher si long,
Et que tant parler soit honnête ?
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 346)

Musset choisit de commencer ce long poème narratif de la même façon que celui de « Rolla ». L'apostrophe de l'extrait n'est repérée que par l'interrogation « Croyez-vous donc ». Dans le poème « Une bonne Fortune », Musset emploie l'occurrence *lecteur* :

Apprenez donc, lecteur, que je viens d'Allemagne.
Vous savez, en été, comme on s'ennuie ici ;
En outre, pour mon compte, ayant quelque souci,
Je m'en fus prendre à Bade un semblant de campagne.
(Bade est un parc anglais fait sur une montagne,
Ayant quelque rapport avec Montmorency.)
[...]
Me voici donc à Bade : et vous pensez, sans doute,
Puisque j'ai commencé par vous parler du jeu,
Que j'eus pour premier soin, d'y perdre quelque peu.
Vous ne vous trompez pas, je vous en fais l'aveu.
De même que pour mettre une armée en déroute,
Il ne faut qu'un poltron qui lui montre la route,
[...]
Mais vous savez, lecteur, que j'étais ruiné ;
J'avais encor, je crois, deux écus dans ma bourse ;
[...]
Lecteur, si je n'ai pas la mémoire égarée,
Je t'ai promis, je crois, en commençant ceci,
Une bonne fortune : elle finit ainsi.
Mon bonheur, tu le vois, vécut une soirée ;
J'en connais cependant de plus longue durée
Que je ne voudrais pas changer pour celui-ci.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 228-239)

Dans ce poème Musset s'adresse à plusieurs reprises à son lecteur. L'occurrence « lecteur » revient quatre fois. Musset commence le poème avec l'apostrophe adressée au lecteur et il le clôt de la même façon. Cette apostrophe est la plus représentative parmi celles qui sont utilisées pour faire du lecteur un élément important du jeu poétique

mussétien. Qu'il s'agisse du jeu littéraire ou du jeu de la vie, pour Musset l'important est le partage de l'expérience ainsi que la complicité. Nous constatons aussi une tentative apologétique auprès du lecteur ; il s'agit d'une véritable innovation de Musset et nous pensons que son tempérament contradictoire est à l'origine d'une telle apostrophe qu'aucun autre poète romantique n'a développée si minutieusement et si spontanément à la fois. Il s'agit pourtant d'une stratégie que Musset a choisie à adopter pour entretenir une connivence avec son lecteur ; Musset s'intéresse au partage du jeu avec son lecteur et c'est pour cette raison qu'il le met à l'épicentre de l'énonciation à l'aide de l'apostrophe.

Dans le poème intitulé « Souvenir », il y a une apostrophe assez étrange car elle semble isolée. Nous pensons qu'il s'agit d'une apostrophe adressée aux lecteurs, même si elle n'est pas explicitement adressée à eux. Le poème est inspiré d'une excursion de Musset à la forêt de Fontainebleau qui évoque les souvenirs de ses promenades avec George Sand :

Comment vivez-vous donc, étranges créatures ?
Vous riez, vous chantez, vous marchez à grands pas ;
Le ciel et sa beauté, le monde et ses souillures
Ne vous dérangent pas ;

Mais, lorsque par hasard le destin vous ramène
Vers quelque monument d'un amour oublié,
Ce caillou vous arrête, et cela vous fait peine
Qu'il vous heurte le pied.

Et vous criez alors que la vie est un songe ;
Vous vous tordez les bras comme en vous réveillant,
Et vous trouvez fâcheux qu'un si joyeux mensonge
Ne dure qu'un instant.

Malheureux ! cet instant où votre âme engourdie
A secoué les fers qu'elle traîne ici-bas,
Ce fugitif instant fut toute votre vie ;
Ne le regrettez pas !

Regrettez la torpeur qui vous cloue à la terre,
Vos agitations dans la fange et le sang,
Vos nuits sans espérance et vos jours sans lumière :
C'est là qu'est le néant !
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 364)

Avec ce poème, Musset, qui a tellement nié le romantisme, s'inscrit bel et bien dans l'aspect élégiaque de la nature déclencheur du souvenir. En ce qui concerne l'extrait, il s'agit d'un cas isolé de l'énonciation à la deuxième personne du pluriel dans le poème. Ce vouvoiement met en évidence une transposition de l'énonciation vers l'adresse des hommes. Le registre reste lyrique et même élégiaque et le vocabulaire semble nourri de la passion sentimentale et de la spontanéité nostalgique. Musset crée ainsi l'impression de la spontanéité et de l'intimité qu'il partage avec les « étranges créatures ». Il semble que Musset conseille les hommes à travers son expérience personnelle.

L'inclusion de toute l'humanité à travers l'apostrophe adressée au lecteur se complète par l'apostrophe adressée à la France dans le poème « Sur la Naissance du Comte de Paris » :

De tant de jours de deuil, de crainte et d'espérance,
De tant d'efforts perdus, de tant de maux soufferts,
En es-tu lasse enfin, pauvre terre de France,
Et de tes vieux enfants l'éternelle inconstance
Laissera-t-elle un jour le calme à l'univers ?
[...]
Ce n'est qu'un fils de plus que le ciel t'a donné,
France, ouvre-lui tes bras sans peur, sans flatterie ;
Soulève doucement ta mamelle meurtrie,
Et verse en souriant, vieille mère patrie,
Une goutte de lait à l'enfant nouveau-né.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 308-312)

Tout le poème est une longue apostrophe adressée à la France ; Musset souhaiterait s'adresser au comte de Paris, petit fils du roi Louis-Philippe, comme le titre du poème l'indique aussi. Il choisit pourtant d'utiliser une apostrophe adressée à la France. Il l'appelle « pauvre terre de France » pour finir par l'interjection « vieille mère patrie ». Les deux occurrences se trouvent en position incise à la fin du vers et au milieu de l'enjambement. Il y a beaucoup de déictiques de la deuxième personne du singulier. Musset s'approprie l'intimité créée afin d'établir un lien avec ses compatriotes. La métaphore de la patrie et sa comparaison à une mère avec ses enfants qui représentent le peuple est un schéma assez habituel, ce qui n'est pas d'habitude le cas pour Musset qui s'avère assez innovant dans ce recueil.

Musset consacre un poème entier à l'apostrophe adressée au lecteur et il lui attribue le titre « Sonnet au lecteur » :

Jusqu'à présent, lecteur, suivant l'antique usage,
Je te disais bonjour à la première page.
Mon livre, cette fois, se ferme moins gaiement ;
En vérité, ce siècle est un mauvais moment.

Tout s'en va, les plaisirs et les mœurs d'un autre âge,
Les rois, les dieux vaincus, le hasard triomphant,
Rosalinde et Suzon qui me trouvent trop sage,
Lamartine vieilli qui me traite en enfant.

La politique, hélas ! voilà notre misère.
Mes meilleurs ennemis me conseillent d'en faire.
Être rouge ce soir, blanc demain, ma foi, non.

Je veux, quand on m'a lu, qu'on puisse me relire.
Si deux noms, par hasard, s'embrouillent sur ma lyre,
Ce ne sera jamais que Ninette ou Ninon.
(Musset, *Poésies nouvelles*, 1976 [1852] : 434)

Dans le brouillon les premières strophes étaient initialement destinées à Lamartine. À l'aide de cette apostrophe, Musset veut partager son expérience de la vie avec son lecteur. Il s'agit d'une confession intime à un compagnon. Musset parle de la misère de son temps concernant la vie politique, la société ainsi que la production artistique et littéraire. Le sentiment de la déception déborde le poème qui se clôt « moins gaiement ». Le message du poète à son lecteur concerne le mal du siècle qui imprègne une ère vieillissante ; pour Vigny, c'est une bouteille à la mer, pour Musset, c'est un sonnet sous la forme de lettre. Dans les deux cas, le poète romantique veut transmettre un message à son lecteur et établir une intimité chère à l'âme sensible lyrique. Cette identification des sentiments du poète avec ceux du lecteur englobe l'essence la plus pure de la poésie romantique.

Tout en étant un tempérament de contradictions, Musset reste une âme sensible. Ce tempérament se reflète presque à toute apostrophe adressée au lecteur dans les *Poésies nouvelles*. Les apostrophes des *Poésies nouvelles* établissent une nouvelle relation avec l'altérité apostrophée. Il s'agit souvent d'astuces sophistiques pour attirer l'attention du lecteur, mais dans les *Poésies nouvelles* Musset crée une nouvelle dimension de l'adresse du poète romantique à son public.

Musset considère la littérature comme un passe-temps, un divertissement, non comme l'activité sérieuse et à temps plein de Balzac et de Sand. [...] C'est pourquoi le jeu est la manifestation sensible d'une représentation de soi-même en dilettante. Dans les nombreux affleurements métapoétiques qui émaillent sa poésie, Musset traite l'acte

d'écrire comme un passe-temps, signalé par les nombreuses adresses au lecteur qui l'empêchent d'adhérer à la fiction mais le rendent complice de son amusement. Musset fait de son lecteur non une entité distante, mais un partenaire du jeu littéraire ;
(Ledda 2013 : 171)

Même si le schéma de ses apostrophes adressées au lecteur reste traditionnel, les invocations et les interrogations les accompagnant définissent un nouvel aspect. S'il fallait choisir un seul adjectif pour caractériser les apostrophes du lecteur dans ce recueil, ce serait celui de brut. Musset promet de révéler sa vérité à son lecteur et il le fait. Il révèle tout le mal du siècle de la façon la plus intime. Il est explicite et il est prêt à payer tout prix pour cette sincérité.

L'apostrophe romantique adressée au lecteur est par définition un acte métapoétique, surtout dans le cas des apostrophes explicites de Musset. Elle transpose l'énonciation vers une dialectique *méta-apostrophique* impliquant un composant allocutaire *métadiégétique*. Le lecteur en tant qu'allocutaire de l'apostrophe ne fait pas partie de la diégèse, mais il y contribue considérablement. L'apostrophe adressée au lecteur remplit plusieurs fonctions dans les poèmes romantiques. Elle annonce un poème à l'exemple des poèmes épiques anciens, comme par exemple dans le cas des poèmes de Hugo, ou elle impose le motif d'un nouveau héros romantique celui du passant qui rapproche le flâneur de la ville de Baudelaire. L'occurrence fréquemment employée « homme » inclut toute l'universalité de la parole du poète romantique. Surtout en ce qui concerne les apostrophes de Hugo et de Lamartine, elles sont traversées d'un questionnement métaphysique et philosophique. Lamartine s'identifie à son lecteur comme « semblable à moi », de la même façon que Baudelaire appelle son lecteur « mon semblable, mon frère ». Certes, pour Lamartine, les critères de la définition de ce « semblable » sont tout à fait différents. Le lecteur-allocutaire de Vigny offre au poète l'occasion de se poser comme prophète moderne et de faire des prévisions sur l'avenir de la ville. Les apostrophes adressées au lecteur dans les poèmes de Musset sont régies d'une originalité impressionnante. Le lecteur est très important pour l'œuvre de Musset ; Musset écrit pour son lecteur. Il transforme son lecteur en un complice de son œuvre et de son jeu littéraire. Musset considère la littérature comme un divertissement et il fait participer son lecteur à cet événement métapoétique.

CONCLUSION

Notre travail a essayé de proposer de nouveaux éclairages sur un sujet obsolète pour certains, tel la poésie romantique. Vue à travers le schéma énonciatif de l'apostrophe, la poésie romantique nous a montré des chemins originaux sans précédent. Grâce à une analyse méthodique des textes poétiques romantiques, nous avons étudié la place de l'apostrophe, ainsi que ses raisons selon une approche multidimensionnelle. Nous avons essayé de préserver une certaine homogénéité en ce qui concerne la terminologie employée pour rendre compte de l'apostrophe poétique. Pour cerner de nouveaux aspects, nous avons également proposé une nouvelle terminologie concernant l'analyse linguistique de l'apostrophe ; les termes employés figurent en italique dans la thèse. Notre point de départ était une hypothèse que l'apostrophe s'identifie à la poésie romantique par essence lyrique.

Nous avons cartographié d'emblée le domaine des termes d'adresse pour mieux cerner la notion rhétorique de l'apostrophe par rapport aux termes conceptuellement voisins. Parler de *termes d'adresse* signifie poser un phénomène discursif général qui caractérise aussi bien le langage ordinaire que le langage littéraire. Nous avons aussi choisi d'étudier l'apostrophe en contexte littéraire. Nous proposons aussi l'emploi de deux termes accompagnant celui de l'apostrophe, l'*occurrence en apostrophe* et l'*entité en apostrophe*. L'*occurrence en apostrophe* renvoie au signifiant du nom ou du groupe nominal ou du groupe de mots. L'*entité en apostrophe* comprend sémantiquement le concept sous-entendu ou symbolisé. Souvent les deux s'identifient, surtout dans le cas où l'apostrophe exprime une allégorie ou un symbole. Quand on parle de l'apostrophe littéraire, voire poétique, il faut tenir compte de son aspect multidimensionnel car, loin de se limiter à interpeler, elle crée des effets variés. En effet, l'apostrophe dans la poésie romantique constitue un macro-phénomène énonciatif ; c'est pour cette raison que nous avons analysé l'apostrophe dans tous ses états et tous ses aspects. Nous avons pris en compte les champs suivants : rhétorique et analyse du discours, énonciation et sémantique, syntaxe et pragmatique.

Après une consultation de la littérature disponible, nous avons constaté que l'apostrophe est beaucoup plus qu'un résidu de la poésie ancienne. Par poésie ancienne, nous entendons la poésie grecque ancienne et latine. Dans la poésie lyrique gréco-latine, on rencontre les premières sources de l'apostrophe poétique. Les traits

communs de la poésie lyrique antique et moderne sont l'expression de sentiments personnels, l'emploi du *je* lyrique, l'oralité et la musicalité. Entre temps, les poèmes épiques et élégiaques médiévaux ont porté les traits du lyrisme depuis l'Antiquité. L'apostrophe est héritée comme indice à la fois de l'expression du sentiment et de l'oralité. Par principe, elle crée une situation de communication ayant deux pôles, le locuteur et l'allocutaire qui forment les interlocuteurs. Le locuteur, étant celui qui émet l'apostrophe, exprime le *je* lyrique. Dans les mains du poète romantique qui joue avec la métrique, l'apostrophe se transforme en un outil de musicalité interne du poème. Par conséquent, l'apostrophe s'identifie à la poésie lyrique, dont un moment important est représenté par le mouvement romantique.

En ce qui concerne la particule ô, qui se rencontre souvent dans les apostrophes romantiques, elle constitue un résidu de la poésie grecque ancienne qui a hérité le ω du vocatif grec au o du vocatif latin. Puisque le français manque de vocatif, il fallait maintenir un indice. Le ô s'est avéré l'élément par excellence de l'expression de cette transition tout en renvoyant à l'accent grec *perispomeni* (ω) équivalent à l'accent grave ou circonflexe mais qui ressemble plutôt au tilde. La fluctuation du choix entre ô et o réside dans le fait qu'il s'agit d'un choix éditorial ; l'écriture différente entre ô et o est purement une question typographique. Le poète romantique choisit souvent d'utiliser la particule ô, parfois il l'omet ; depuis notre recherche statistique dans les œuvres du corpus, nous avons constaté que la présence de ô devant l'occurrence en apostrophe dépend aussi bien de l'entité en apostrophe que du nombre des syllabes ; par exemple, quand le poète romantique s'adresse à sa bien-aimée ou aux personnes de son milieu familial, il emploie le ô dans la plupart des cas. Il est plus fréquent de lire « ô mon amour » que « mon amour ». Le poète emploie parfois ou évite le ô afin de contribuer ou d'arranger la métrique par rapport au nombre de syllabes ou par rapport à la rime et à la versification. Le ô possède aussi une vocalité qui se rapproche la sonorité du soupir ; de cette façon sa résonance inclut toute l'expression des sentiments personnels. L'apostrophe contribue également à la métrique ; souvent elle se présente comme un *leitmotiv* qui revient dans le poème afin de créer une structure qui donne le ton et garantit le rythme intérieur. Le phénomène de l'*itérabilité* s'inscrit dans le cadre des fonctions de l'apostrophe. Le poète romantique tient compte du rythme et de la

métrique de l'apostrophe car elle agit sur le nombre des syllabes et sur la présence des rejets, des enjambements ou des contre-rejets. Certes, le rôle métrique de l'apostrophe dépend aussi de sa forme, de sa syntaxe interne et de son étendue.

Dans notre étude, nous avons repéré des apostrophes qui se placent au début, au milieu ou à la fin du vers ; la place de l'apostrophe dans le vers dépend de l'effet poétique et métrique désiré par le poète. Son étendue peut être celle d'un mot, d'un vers ou d'un poème entier. La syntaxe des occurrences en apostrophe comprend des structures du type *ô + nom*, *ô + groupe nominal*, *ô + pronom tonique + subordonnée relative*, *ô + subordonnée relative*, y compris sans l'accompagnement du *ô*. L'adresse s'exprime soit à la deuxième personne du singulier soit à la deuxième personne du pluriel ; dans ce cas l'apostrophe est *explicite*. Très rarement, il y a des apostrophes adressées à la troisième personne du singulier ; il s'agit d'apostrophes *implicites*. Nous avons constaté aussi que l'apostrophe peut servir de fondement au processus créatif de la poésie romantique ; il est presque impossible d'imaginer la poésie romantique sans la présence des apostrophes.

L'apostrophe est un outil qui n'est pas nouveau en poésie. Le poète romantique a hérité l'apostrophe et d'autres figures de style du poète lyrique médiéval qui à son tour l'avait héritée des poètes latins qui l'avaient héritée à leur tour des poètes grecs anciens. L'apostrophe romantique s'inscrit dans la lignée longue de la tradition lyrique. Même le texte du long poème épique de l'*Odyssée* d'Homère commence avec une apostrophe adressée à la muse. Nous avons donc inclus dans la première partie de notre thèse les apostrophes des poètes romantiques du corpus adressées à la muse et à la lyre. L'apostrophe adressée à la lyre est significative ; la lyre, instrument d'accompagnement musical pour la poésie lyrique grecque ancienne, se renouvelle dans les vers des poètes romantiques, suivant la tradition de la poésie lyrique médiévale. Le romantisme s'est tourné vers le passé et le Moyen-Âge aussi. La poésie lyrique médiévale est à l'origine de cette transmission. Les poètes romantiques ont innové au niveau des thèmes, de la forme et de l'emploi du vocabulaire afin d'innover le lyrisme. L'apostrophe adressée à la lyre exprime tout le monde sentimental du poète romantique, qui semble s'adresser à un pouvoir invisible qui lui fournit l'inspiration et qui le pousse vers l'écriture. Le lyrisme de la poésie romantique réside aussi dans les

vibrations internes de la versification et de la métrique, ainsi que dans l'énonciation créée par l'apostrophe.

L'apostrophe crée a priori une altérité. Elle assume le rôle d'un *sujet lyrique intradiégétique* qui devient un metteur en scène qui distribue à son tour les rôles dans une énonciation particulière, telle l'énonciation du texte poétique. L'apostrophe établit un locuteur et évoque un ou plusieurs allocutaires. En cela réside son caractère modificateur de la syntaxe et créateur de l'énonciation et de la communication. De plus, elle peut transposer à sa guise l'énonciation du réel au fictif et vice-versa et s'adresser à des personnes réelles ou à des personnages fictifs. Lorsqu'elle s'adresse à un objet inanimé ou à un concept abstrait, elle devient un outil intradiégétique, moteur de toute expression et de toute réplique, et rend les objets et les concepts des instances potentielles de réponse en leur assignant une existence. L'apostrophe anime donc la narration et modifie l'énonciation. Elle devient un facteur interne au texte poétique et crée un certain *détachement* du poète-scripteur qui se rapproche plutôt du poète-locuteur. De cette façon, le poète-locuteur devient lui-aussi un personnage intradiégétique. De plus, l'apostrophe accorde une certaine autonomie au poème capable de s'introduire et de s'inscrire dans la mémoire du lecteur. L'apostrophe peut revêtir un caractère universel car le poète romantique s'adresse souvent à un *nous* collectif ; dans ce cas, l'apostrophe romantique crée deux communautés à la fois, une communauté qui fait appel à l'univers apostrophique intradiégétique et une communauté de tous ceux qui lisent le poème et s'émeuvent par exemple en lisant l'apostrophe lamartinienne « Pourquoi gémis-tu sans cesse, / Ô mon âme ? réponds-moi ! / D'où vient ce poids de tristesse / Qui pèse aujourd'hui sur toi ? ». Le lecteur trouve des éléments communs et il s'identifie parfois au poète ; le *je* du poète peut être un reflet de l'homme. L'apostrophe est une façon pour le poète romantique de transmettre son message à tous les lecteurs, à toute l'humanité. En cela réside le pouvoir quintessentiel de l'apostrophe et donc de la poésie. Dans la poésie romantique, le poète-narrateur joue le rôle du *je* lyrique qui assume à son tour un rôle paradoxal dans une séquence apostrophique ; il inclut le moi empirique et le poète-scripteur. Le lecteur peut se sentir concerné puisque le *moi* poétique possède des caractères humains. Le lecteur est donc amené à une réflexion sur la création poétique

et sur l'art poétique même. Il s'agit d'une fonction *métapoétique* de l'apostrophe qui s'exprime de façon plus rigoureuse à travers l'introduction de l'aspect symboliste qui s'entrevoit, surtout à la fin de la période romantique.

Dans notre thèse, nous avons abordé aussi le sujet de la *performativité* de l'apostrophe dans sa capacité d'inciter un public à l'action. Une des préoccupations du poète romantique est aussi la création des actes de parole ou actes d'énonciation. Dans ce cas, nous parlons d'*apostrophes performatives*. De cette façon, le poète romantique tend la main à son lecteur. La pertinence de la poéticité rencontre la réceptivité des lecteurs. Certes, les connaissances antérieures du lecteur ainsi que son entraînement à la lecture de la poésie peuvent aussi influencer sa réception. Par conséquent, l'apostrophe peut transformer le *moi* du poète romantique en un *moi* universel qui comprend tous les lecteurs. Le poète romantique s'adresse à tout type de référent, mais le but ultime est de toucher les sentiments du lecteur en lui évoquant un *nous* collectif et universel. Pour la poésie romantique, l'expression du *je* lyrique et la représentation du *moi* sentimental et émotionnel sont primordiaux ; l'apostrophe est complémentaire de cette expression d'intimité. Sans l'apostrophe, ce partage des sensations et des sentiments ne serait pas possible.

Dans la plupart des cas, détecter et analyser une apostrophe devient un travail difficile, surtout à cause de l'énonciation et de la syntaxe complexes qui caractérisent le texte poétique, plus encore le poème romantique. Il faut découvrir qui s'adresse à qui ; le texte poétique transforme la syntaxe et organise une nouvelle sémantique. Il faut chercher les intentions du poète, ainsi que ses sources d'inspiration, et quelquefois recourir aussi bien à l'élément biographique qu'au contexte sociohistorique et aux éléments intertextuels. Afin que le lecteur puisse décoder le cadre énonciatif, il se trouve souvent obligé d'étudier le paratexte. Cela nous a amenée à chercher des critères pour classer les apostrophes, voire créer des catégories pour en expliquer le fonctionnement selon trois axes principaux : la rhétorique, l'énonciation et la thématique.

Sur le plan énonciatif, nous classons l'apostrophe selon trois paramètres : a) le personnage qui l'émet, le *locuteur*, b) le personnage à qui elle s'adresse, l'*allocutaire*, c) la réalisation d'un rôle purement exclamatif, ce qui glisse vers le plan rhétorique. Dans

la plupart des cas, l'apostrophe dans un texte poétique romantique est émise par le poète lui-même, ou plutôt par l'entité qui sous-entend le poète-locuteur ou le *je* lyrique. La distinction réside dans le plan narratologique qui permet de distinguer le narrateur extradiégétique, qui est le poète-scripteur omniprésent, du narrateur intradiégétique, qui reste souvent suspendu. Dans ce cas, cette entité est absente et nous ne pouvons pas discerner s'il s'agit du poète ou tout simplement d'une entité absente, le cas étant assez rare. Dans de nombreux cas, l'apostrophe est émise par un autre personnage qui peut être une entité intradiégétique faisant partie de l'univers fictionnel, ou une entité extradiégétique qui devient intradiégétique grâce à l'intervention du poète-scripteur. Ce dernier cas représente des personnages qui, tout en faisant partie du contexte social ou du milieu familial du poète, se sont introduits dans un poème comme faisant partie intégrante de l'univers créatif. Lorsqu'un personnage intradiégétique fait une apostrophe, nous parlons de *métadiégèse*, même si, ce concept s'applique plutôt dans un contexte romanesque.

La représentation du destinataire ou de l'allocutaire d'une apostrophe s'avère d'une grande variété. À l'égard des entités en apostrophe, tantôt elles ont la forme d'un personnage fictionnel, par exemple une femme, un soldat, tantôt elles font partie de l'univers intime du poète, tantôt il s'agit d'artistes célèbres ou amis du poète appartenant à un passé nostalgique. Nous utilisons le mot *entité*, afin de pouvoir englober la totalité des formes possibles qu'un destinataire apostrophé peut assumer. L'entité peut ainsi représenter un objet inanimé, des éléments de la nature, un concept abstrait, telle la liberté, ou un symbole. Le poète romantique s'adresse à une variété d'occurrences afin de transmettre son message au fond de l'âme d'une société déçue. De cette façon, il établit un dialogue à la fois interne et externe, tout en satisfaisant les sentiments d'impasse et les expressions émotionnelles. L'apostrophe crée à son tour un *je* qui remplit plusieurs fonctions et qui présente plusieurs statuts selon les cas. Elle crée une différenciation entre les personnages, les choses et même le lecteur. Elle enveloppe le texte poétique d'un mystère, elle contribue au lyrisme et en même temps elle transpose l'individuel vers l'universel.

En ce qui concerne l'apostrophe adressée au lecteur, elle constitue un cas particulier que nous considérons comme un élément clé pour l'interprétation de

l'apostrophe. Puisque l'apostrophe transforme et transpose la situation d'énonciation, une adresse au lecteur amplifie le réseau des personnages qui interviennent. Souvent le poète romantique apostrophe le lecteur pour attirer son attention. Dans d'autres cas, le lecteur est apostrophé afin qu'il établisse une sorte d'interaction avec le poète. De cette façon, le lecteur devient intervenant actif et la notion de l'universalité de l'apostrophe se renforce. Pour les poètes romantiques la notion du lecteur souvent englobe tous les hommes, renvoyant à une métonymie de l'humanité en tant qu'ensemble omniprésent participant aux réflexions du poète. L'apostrophe adressée au lecteur peut être explicite ou implicite. Le poète apostrophe le lecteur soit en l'appelant lecteur, soit en utilisant un autre terme ou une dénomination abstraite.

Certes, les apostrophes peuvent servir aussi à exprimer de simples exclamations. Il ne faut pas se borner pourtant à une constatation superficielle. Dans le cas d'une *apostrophe-exclamation*, les entités en apostrophe sont d'une grande variété aussi. L'apostrophe-exclamation présente deux emplois possibles, celui de l'interjection et celui de l'expression d'un sentiment, de l'étonnement, de la colère, de l'admiration. Elle s'avère donc d'une richesse précieuse qui donne des images poétiques très puissantes, au niveau descriptif, mais également au niveau figuratif. Sur le plan rhétorique donc l'apostrophe sert à créer des figures.

Surtout, en ce qui concerne les apostrophes adressées à des objets inanimés ou à des concepts abstraits, la personnification et la *prosopopée* sont les figures de rhétorique qui se développent par excellence. Quand le poète s'adresse à la lune, au lac, à une fleur ou même à la patrie, il crée des situations d'allocution toujours impliquant la prosopopée. L'apostrophe et la prosopopée coïncident presque toujours quand il s'agit d'entités abstraites apostrophées. L'apostrophe crée un interlocuteur *in absentia* ; seule la culture ou les prérequis du lecteur peuvent repérer le procédé figuré de cet interlocuteur. Il est assez difficile de discerner la personnification et la prosopopée dans le cadre d'une apostrophe. Le pouvoir créatif de l'apostrophe d'établir un dialogue est tel que la personnification et la prosopopée coïncident dans la plupart des cas. L'apostrophe peut également créer une périphrase. Par périphrase nous entendons le procédé rhétorique pendant lequel un segment du discours est désigné

non par la dénomination habituelle mais par une autre qui renvoie souvent à une qualité particulière et qui s'exprime de façon plus descriptive et complexe que d'habitude.

Une autre figure de rhétorique que l'apostrophe crée est l'allégorie souvent liée ou mêlée à la métaphore, sans exclure la métonymie. Les métonymies vont de pair avec des hypallages qui initient des métaphores ou des synecdoques. Nous avons constaté que la plupart des figures de rhétorique que l'apostrophe crée ou implique sont de nature macrostructurale ; elles impliquent une plus grande partie de la séquence sémantique. Si l'apostrophe est absente de la phrase poétique, le sens n'est plus le même. Tel est le cas de l'allégorie aussi qui consiste en une série de métaphores dont le segment apostrophé désigne des êtres animés. Vu le rôle primordial de l'apostrophe dans le message que le poète romantique veut transmettre, nous devons souligner aussi le trait de la disjonction ; l'apostrophe peut transposer les liens de groupes syntaxiques entre eux et créer un choix original sur l'arrangement des mots au niveau élocutif ; il s'agit de la figure de l'élocution.

Souvent, le poète romantique s'avère un excellent orateur du genre démonstratif, même politique ; il emploie l'apostrophe comme une *interjection* de blâme ou l'éloge selon le cas, s'il s'adresse à un ami ou à un ennemi. Dans le même sens, l'apostrophe sert comme un canevas pour les figures de l'astéisme, de l'ironie et de la raillerie. À l'aide de ses apostrophes, le poète romantique établit une allocution poétique qui amène à son auto-identification de prophète universel. Plus rarement, les poètes romantiques créent avec l'apostrophe des chleuasmes et des autocatégorèmes. Les apostrophes qui contiennent des périphrases ou qui sont suivies de longues propositions subordonnées relatives servent à donner des informations sur les personnages ou les entités abstraites apostrophées tout en enrichissant les *images*.

Au niveau pragmatique, l'apostrophe implique un rôle performatif en réalisant une variété d'actes de parole (ordre, prière, conseil, menace, etc.). Pour les *apostrophes performatives* le poète-scripteur peut employer des expressions galantes, issues directement de l'héritage du Moyen-Âge. Une apostrophe peut réaliser plusieurs actes énonciatifs à la fois. La modalité impérative qui accompagne les apostrophes présente un éventail d'actualisations qui va de la simple interjection, voire appel, jusqu'à la prise de contact, à l'invocation d'un Dieu ou de la muse, ou à l'établissement du

dialogue entre deux ou plusieurs interlocuteurs. Dans ce cas, nous parlons d'*apostrophes performatives*. Parmi les actes énonciatifs que l'apostrophe peut exprimer sont inclus la prière, l'invocation, l'ordre, l'interrogation, le souhait, la description, la salutation, le conseil, la confession et leurs combinaisons.

Les apostrophes demandent à être étudiées à la lumière de la biographie du poète, pour avoir un éclairage de ce qui a pu l'influencer au moment de l'écriture. Sans que cela soit la règle, le poète romantique est souvent inspiré par ses expériences personnelles et l'apostrophe raconte cette inspiration. Selon nos conclusions, il vaut mieux étudier les apostrophes regroupées par poète car une analyse comparative des recueils peut ainsi fournir les conclusions les plus intéressantes. Nous avons essayé de fournir les clés pour une analyse minutieuse des apostrophes poétiques dans le romantisme français ; la recherche aurait pu voir sa continuité dans l'étude des apostrophes dans la poésie symboliste et surréaliste. Une étude comparative entre les apostrophes de la poésie romantique et celles de la poésie surréaliste nous paraîtrait intéressante.

En ce qui concerne le statut de l'émetteur des apostrophes dans les poèmes romantiques, nous avons fondé notre analyse sur les études narratologiques de Riffaterre et de Genette. Le poète romantique présente souvent un émetteur ou narrateur qui s'avère son propre porte-parole. De cette façon, il crée un locuteur intradiégétique qui établit le schéma communicationnel apostrophique. Ces apostrophes sont difficilement repérées dans le texte poétique romantique car il n'est pas toujours évident qui est celui derrière le *je* lyrique du locuteur intradiégétique. Musset est le maître par excellence de ce type d'apostrophe ; il fait parler les personnes historiques et les personnages fictifs. La présence de l'apostrophe porte-parole du poète est fréquente dans les poèmes de caractère didactique ou engagé, comme les poèmes philosophiques de Vigny ou les poèmes engagés dans *Les Châtiments*. Le poète romantique fait parler aussi un paria en tant que sujet lyrique qui fait une apostrophe. D'habitude, ce type d'apostrophe crée un monde antinomique entre deux instances opposées : un ange s'adressant à un démon, un prisonnier s'adressant à un prêtre, un homme de débauche qui s'adresse à une femme de vertu. Dans la plupart des cas, ces apostrophes sont successives et rappellent le schéma communicationnel

des pièces de théâtre ; dans le texte poétique romantique elles sont accompagnées d'allégories et de symbolismes. L'apostrophe installe une organisation d'allocution dynamique qui comprend plusieurs statuts de locuteur et d'allocutaire. Elle crée une dramatisation dans le cœur du poème romantique qui peut aussi comporter le dialogue du poète avec son moi. Quand le poète romantique s'adresse à lui-même, il emploie les occurrences *ô mon âme, ô mon cœur, ô mes pensées*, et d'autres comme « ô toi, spectre énervé » que nous lisons dans « Namouna » de Musset. Un double objectif est poursuivi à travers l'apostrophe adressée à lui-même : le poète romantique réalise une confession intime et établit une altérité variable, avec laquelle le lecteur peut s'identifier. De cette façon, deux résultats sont acquis : une connexion profonde est établie avec la tradition lyrique et un lien d'intimité s'esquisse aussi entre le poète et le lecteur.

Le poète romantique s'adresse aussi aux entités ou aux concepts abstraits. Les apostrophes qui reviennent le plus sont celles adressées à la mort et à l'amour. L'apostrophe adressée à la mort traduit la confrontation avec la douleur, le désarroi, la perte. Quand il s'adresse à l'amour, l'occurrence en apostrophe peut avoir plusieurs significations : l'amour charnel, l'amour chrétien, la compassion, l'amour paternel, l'amour idéal perdu. L'amour érotique romantique est lié à la souffrance, dont le résultat est nécessairement la mort corporelle. Le poète s'adresse aussi aux toponymes. Dans ce cas, l'apostrophe est accompagnée d'autres figures de style, telle la synecdoque, la métaphore, le symbolisme. D'habitude, le dialogue avec les toponymes inclut une inspiration tirée des expériences personnelles de chaque poète, des souvenirs, des voyages effectués ou tout simplement de son imagination qui s'identifie à la tendance exotique de la poésie romantique. Les apostrophes adressées à la Grèce sont très fréquentes ; elles semblent rendre hommage au passé hérité et établir un dialogue avec le temps et l'espace. De même, les apostrophes adressées aux fantômes et aux esprits développent un dialogue du poète avec l'au-delà et l'existence humaine ; l'apostrophe exprime le désir des poètes romantiques d'explorer les spiritualités hors du commun ou les pistes de l'héritage du romantisme noir. Les valeurs et les vertus deviennent aussi l'allocutaire de l'apostrophe romantique. Le poète romantique s'adresse à la raison, à la justice, à la poésie même. Les métonymies, les métaphores, les personnifications

abondent. L'apostrophe devient un outil *métapoétique* qui pose des questions sur l'art poétique, sur l'inspiration et sur la production littéraire.

Les apostrophes romantiques adressées à la nature ou aux éléments de l'environnement naturel présentent une polysémie du sujet parlant qui s'identifie d'habitude au poète-scripteur, mais également à d'autres personnages intradiégétiques. En ce qui concerne la nature en tant qu'allocutaire de l'apostrophe, elle présente des aspects polysémiques ; elle peut être une nature-mère qui protège, une nature-épouse fidèle, une nature-abri de l'ennui et de la tristesse. Ce type d'apostrophe génère une *isotopie du moi romantique* qui se transmet à l'allocutaire. La nature muette devient une voix de réponse potentielle qui marque la place du poète romantique éloigné de l'environnement naturel et immergé dans la grisaille de la ville. Le poète veut en réalité s'unir à l'environnement naturel pour consoler sa situation mélancolique. L'apostrophe agit à cet effet pour contribuer à une éco-poétique qui se transforme en écho-poétique ; l'apostrophe adressée à la nature devient l'écho des sentiments du poète. Quand le poète s'adresse à l'eau, il le rend en un symbole variant selon l'occurrence en apostrophe. Dans tous les cas, la fluidité de l'eau renvoie à la fluidité du temps et à la vanité de la vie. L'énonciation est transposée envers une action déplacée de l'acte poétique à l'acte illocutoire qui renvoie à un allocutaire ayant des caractéristiques humaines. Le décodage de l'apostrophe adressée à la nature glisse dans le cadre de l'inexplicable des phénomènes naturels. Le poète remet en question le rationalisme de la société par rapport à l'esthétique de l'évasion émise par le texte poétique.

En ce qui concerne les apostrophes adressées à Dieu ou aux différentes divinités, le poète romantique fait allusion à un pouvoir extraordinaire qui s'avère tout-puissant et qui comprend toute religion et tout fidèle. Dans cette énonciation apostrophique, le poète romantique incarne le représentant humble de l'humanité qui invoque un Dieu uniforme et univoque. Nous avons développé une réflexion sur l'expression d'un panthéisme à travers l'apostrophe adressée aux différentes divinités ; en réalité, la variété des divinités apostrophées transpose la pensée panthéiste du poète romantique en une pensée universelle et monothéiste. Le poète s'adresse souvent aux cieux ou au désert pour entendre une adresse à Dieu. Les actes illocutoires sous-jacents relèvent de la prière, de l'invocation, de la supplication, de la

confession, de l'admiration. La plupart des apostrophes adressées à Dieu établissent des actes illocutoires. L'appréhension de ce type d'apostrophe par le lecteur présuppose un savoir préalable du monde biblique et de ses allégories et ses symboles. Cette apostrophe exprime aussi l'état d'âme du poète romantique, même si le locuteur est souvent autre que le poète-narrateur. La transposition du locuteur renvoie à une isotopie entre les allégories et les métonymies du texte poétique, et les paraboles des textes bibliques. Les réflexions sociales et idéologiques du poète sont souvent exprimées à travers l'apostrophe adressée au divin qui réconcilie le passé de la tradition chrétienne avec les sources spirituelles nouvelles pour offrir une nouvelle conception de la foi religieuse. Lamartine est le poète qui emploie le plus ce type d'apostrophe ; il essaie de lier la foi religieuse à la pensée philosophique et existentielle. Vigny investit aussi la question de la fatalité dans les apostrophes adressées à Dieu. Pour Vigny, le poète est l'intermédiaire entre Dieu et les hommes, à la manière de Jésus-Christ. Pour cette raison, il transpose l'énonciation de l'apostrophe ; le locuteur de l'apostrophe adressée à Dieu est un personnage historique d'inspiration biblique qui devient l'alter-ego du poète afin de prier Dieu pour le salut de l'humanité. Le caractère universel de l'apostrophe adressée à Dieu souligne la transposition du statut de la locution et la représentation de l'homme par le poète. L'énonciation se déplace de l'adresse à la communion avec une autre dimension d'allure métaphysique.

Le poète romantique s'adresse aussi à ses amis, à d'autres poètes anciens ou contemporains, aux ennemis et aux adversaires. Ces apostrophes soulignent le caractère diachronique du dialogue établi. De cette façon, l'interaction créée par l'apostrophe reste figée dans le temps et dans l'espace. Grâce à l'apostrophe, le poète transforme les personnes et les personnages apostrophés en entités éternelles, potentiellement capables de donner une réponse fluctuante à n'importe quel moment. L'organisation poétique renvoie ainsi à une typologie structurale pareille à celle des pièces de théâtre. L'allocutaire devient l'épicentre d'une énonciation sémantiquement flexible et sensible. D'habitude, l'apostrophe adressée aux personnages historiques consiste en une expression implicite des pensées politiques, sociales, philosophiques, artistiques du poète romantique. Elle crée un dialogue éternel, surtout avec ses prédécesseurs. Nous avons inséré la notion de la *métatextualité* qui glisse dans le

cadre de l'apostrophe adressée aux personnages historiques ou aux autres poètes. En s'adressant à un autre poète, le poète romantique inscrit l'apostrophe dans une intertextualité et dans une *métatextualité* inhérente renvoyant à une poésie dans la poésie ou à une critique de l'œuvre et de la pensée de l'allocutaire. L'apostrophe adressée aux hommes politiques s'inscrit dans le même cadre, mais dans ce cas, il s'agit plutôt d'une production poétique engagée. Musset et Hugo emploient souvent ce type d'apostrophe. Cette apostrophe remplit un double objectif : elle sert de satire engagée et elle exprime le *je* lyrique contre le reste du monde. Dans ce cas, la poésie engagée et la poésie personnelle lyrique s'identifient et se transmettent au lecteur qui finit par être obligé inconsciemment à prendre position, d'habitude en faveur du poète-narrateur. Au contraire, les apostrophes adressées aux femmes établissent une liaison puissante entre la diégèse poétique et la vie réelle du poète. Elles expriment souvent les aventures d'amour et elles développent une dialectique de la métaphysique comme dans le cas de l'apostrophe de Hugo adressée à sa fille morte. Pour Vigny, la femme apostrophée renvoie à l'archétype biblique d'Éva qui s'identifie à l'idéal romantique de la femme trompeuse et innocente à la fois. Musset s'adresse presque à toutes ses compagnes ; il finit aussi par s'adresser à sa lectrice car ses lectures étaient très populaires auprès du public féminin. En ce qui concerne l'apostrophe adressée au lecteur, elle consiste en un acte *méta-poétique* surtout quand l'adresse est exprimée de façon explicite. Ce type d'apostrophe transpose l'énonciation vers une dialectique *méta-apostrophique* et transforme l'allocutaire diégétique en un allocutaire *méta-diégétique*. Ne faisant pas partie de la diégèse extralinguistique, le lecteur s'avère un allocutaire *méta-apostrophique* de la diégèse intralinguistique. De cette façon, le lecteur contribue à la diégèse et aux différentes fonctions des apostrophes. Le poète romantique emploie l'apostrophe adressée au lecteur comme une ouverture cérémoniale du poème, comme une déclaration du caractère universel du poème, comme une expression des questions métaphysiques ou philosophiques. Grâce à l'apostrophe, le poète romantique s'identifie souvent à son lecteur et vice-versa. Pour Musset, le lecteur est un constituant important de son œuvre ; il établit un jeu littéraire et il transforme son lecteur en un complice de son œuvre. L'apostrophe adressée au lecteur constitue en réalité un événement *métapoétique*.

Pour Hugo, émettre une apostrophe s'identifie au choix d'une thématique originale et à la formulation d'occurrences en apostrophe complexes. Nous établissons l'idée d'un *réseau d'univers apostrophiques*. Les apostrophes de Hugo présentent une variété étonnante et impressionnante. À travers les apostrophes hugoliennes, les différents événements historiques du XIXe siècle s'illustrent aussi. Cette tendance de Hugo de s'adresser à plusieurs choses ou à plusieurs personnes à la fois va de pair avec sa personnalité pléthorique et monumentale. Les apostrophes se lient avec un réseau tressé, les unes renvoyant aux autres. Dans *Les Orientales*, les apostrophes baignent dans un optimisme et un enthousiasme triomphant. De plus, elles créent beaucoup de figures rhétoriques à la fois. Hugo s'avère le maître de la combinaison des apostrophes avec d'autres figures rhétoriques ou de la création d'apostrophes génératrices de figures rhétoriques. Les figures de la métaphore et de l'image triomphent. Les apostrophes du recueil sont aussi imprégnées par l'exotisme et l'orientalisme. Dans la plupart des cas, les apostrophes renvoient à une musicalité et une oralité primitive et elles s'expriment avec un délire criant ; leur structure pourtant reste sobre. Dans *Les Feuilles d'Automne* Hugo s'adresse à des personnes réelles et à des personnages fictifs. Il s'adresse à ses amis et aux autres poètes qu'il considère comme ses compagnons dans le chemin de la création romantique. Il s'adresse aux personnes de son milieu familial souvent suivant la structure ô + pronom tonique + subordonnée relative ; la structure de l'apostrophe montre l'envie du poète d'attribuer des caractéristiques particulières à ses intimes et de fournir des informations supplémentaires. Il y a beaucoup d'apostrophes adressées à des toponymes du paysage méditerranéen ; Hugo s'adresse à des endroits, à des îles, à des pays, à des villes.

Dans *Les Châtiments*, nombre d'apostrophes sont adressées à des personnes liées au milieu familial du poète ainsi qu'à sa vie politique. La plupart des apostrophes du recueil sont adressées à la France et au peuple français. Il s'adresse à l'Empire aussi. Les apostrophes des *Châtiments* expriment l'antithèse à travers laquelle Hugo aime souvent concevoir le monde. La notion du peuple apostrophé se mêle à celle du lecteur. Hugo dit peuple et il entend lecteur et vice-versa. Les apostrophes engagées du recueil renvoient à un débat politique. Elles s'étendent aussi vers l'ironie satirique

surtout avec l'adresse à Napoléon. Les apostrophes du recueil sont régies par un paradoxe frappant ; *Les Châtiments* est plutôt un recueil de poèmes satiriques, mais il contient beaucoup d'apostrophes adressées à la nature. Ces apostrophes sont souvent accompagnées de l'adjectif « profonde », ce qui démontre la volonté du poète d'établir un lien avec la nature. Il s'adresse à la nature à la deuxième personne du singulier afin de souligner ce lien profond ; l'apostrophe attribue à la nature le rôle de la mère embrassant ses enfants, les hommes. Finalement, il y a quelques apostrophes adressées aux morts, à Dieu, à des concepts abstraits telle la loi, la vérité, la justice.

En ce qui concerne les *Contemplations*, il s'agit d'un recueil parmi les plus riches en apostrophes, surtout par rapport à la variété des concepts et des personnes apostrophées. Certes, il y a beaucoup d'apostrophes adressées à sa fille Léopoldine, noyée dans la Seine. Les apostrophes des *Contemplations* nourrissent l'énonciation de clarté et de mystère à la fois. Le même poème peut comprendre des apostrophes variées adressées à différentes personnes ; l'énonciation se transpose d'une apostrophe à l'autre. Le poète-locuteur n'est pas toujours l'émetteur de l'apostrophe. Hugo apostrophe les femmes aimées, les amantes, sa femme, sa fille, ses amies. L'apostrophe devient un outil d'expression des sentiments du poète. Les apostrophes les plus fréquentes sont celles adressées à Dieu, à la nature, au lecteur, aux hommes, aux personnes du cercle familial. Il y a beaucoup d'apostrophes adressées à des femmes, à sa fille, à ses bien-aimées, à Juliette Drouet, à Claire Pradier. Les occurrences employées, « mère », « ô ma vie », « ô ma bien-aimée », « ange », « mon bien, ma loi ! », « ô mon orgueil », couvrent une variété de femmes apostrophées ; il n'y a qu'une seule apostrophe adressée à son épouse Adèle. Les apostrophes qui dominent le recueil sont pourtant celles qui s'adressent à Dieu ou aux dieux. Dieu allocutaire incarne la vision métaphysique du poète et sa position d'intermédiaire entre les hommes et le divin. Les apostrophes adressées à la nature incarnent plutôt le monologue intérieur et la confession intime, tout en créant des métaphores et des personnifications. La nature est un allocutaire de confiance qui offre un abri au poète pour que celui-ci confie ses méditations personnelles, loin de la vie sociale. La plupart des apostrophes adressées à la nature se trouve dans la première partie du recueil, celle qui comprend la narration des souvenirs du passé, un passé idyllique et

insouciant ; l'apostrophe adressée à la nature fait appel à l'innocence de l'enfance et de l'adolescence. Notons aussi qu'il n'y a aucune apostrophe adressée à la mer ou à l'océan, malgré l'étendue du recueil et la variété des thématiques. La place des apostrophes adressées à des concepts abstraits ou à des objets inanimés est très importante aussi ; ces apostrophes établissent un dialogue entre le poète et la société, voire l'humanité. Hugo s'adresse même aux esprits et aux spectres, ce qui constitue une de ses originalités, comme par exemple, le poème « À celle qui est voilée », où tout le poème est une apostrophe à la Dame Blanche, légende de Marine-Terrace, faisant appel à une envie d'explorer l'au-delà. Finalement, Hugo s'adresse aussi à d'autres poètes et à d'autres artistes, des peintres, des musiciens. Il n'y a que deux apostrophes adressées à lui-même, ce qui démontre son tempérament altruiste et universel.

Dans tous les recueils de Lamartine, les apostrophes adressées à l'amour ou à des femmes aimées dominent les poèmes ; il s'agit d'un amour idéal platonique qui s'identifie à un amour spirituel et religieux. Lamartine se focalise sur l'adresse à Dieu et l'adresse à l'amour ; il y a beaucoup d'apostrophes adressées à des personnages de la *Bible*. Lamartine s'adresse aussi à son lecteur qui s'identifie à un fidèle de la religion chrétienne, surtout dans les *Méditations poétiques*. Les poèmes de ce recueil constituent de vraies méditations, voire des confessions, ce qui renvoie à un emploi de l'apostrophe en tant qu'outil de monologue intérieur. Nous empruntons la notion d'*homo duplex* à Vaillant (2012 : 62) pour les apostrophes de Lamartine adressées à lui-même ; il s'agit d'un déchirement interne entre un optimisme inné et un ésotérisme obscur. Lamartine établit une énonciation interne qui reflète le dialogue avec le moi lyrique ; il inaugure la nouvelle conscience littéraire fondée sur le culte du moi. Cet ésotérisme s'exprime à travers l'apostrophe « ô mon âme », souvent répétée dans le recueil. Les apostrophes adressées à la nature ou aux éléments de la nature abondent et renforcent la création de l'altérité apostrophique qui transcende le temps et l'espace. À l'aide de l'apostrophe adressée à la nature, Lamartine exprime le sentiment de la consolation qui finit par une catharsis. Lamartine s'adresse aussi à son lecteur, un lecteur pieu qui incarne l'idéal du fidèle chrétien. Il se pose aussi des questionnements sur la vie et la mort ; l'objectif de l'adresse au lecteur est de le rendre soucieux de sa situation et d'inciter un questionnement métaphysique. Les apostrophes adressées au lecteur

ouvrent le chemin pour un renouvellement de la foi chrétienne vers un spiritualisme profane. Lamartine s'adresse à l'amour, à la mort et à Dieu à la recherche d'une réponse à ses questionnements existentiels. L'apostrophe adressée à la mort établit un dialogue avec l'infini et transpose l'énonciation en un échange lyrique et utopique.

Le recueil des *Nouvelles Méditations poétiques* présente quelques différences par rapport au recueil précédent, même si leur regroupement thématique est similaire. Lamartine s'adresse à Elvire, à Julie Charles, à Graziella et à sa femme. Les apostrophes adressées à des femmes évoquent un passé nostalgique et accompagnent des métaphores. Elles manquent pourtant d'unité structurale et d'associations pertinentes. Dieu est de nouveau apostrophé dans les *Nouvelles Méditations poétiques* ; il s'agit d'apostrophes qui prennent la forme plutôt de la prière. De plus, dans le recueil, il y a un équilibre entre les apostrophes adressées par le poète à lui-même et celles adressées au lecteur, voire aux hommes. D'habitude l'apostrophe adressée aux hommes prend la forme « ô mortels », tandis que l'apostrophe adressée au poète lui-même s'identifie à l'occurrence « ô mon âme ». Le dialogue avec lui-même met en valeur la réflexion sur la gloire posthume du poète romantique. L'apostrophe adressée aux éléments de la nature reste pourtant assez limitée surtout par rapport au recueil des *Méditations poétiques*. En général, les apostrophes des *Nouvelles Méditations poétiques* suivent une succession semblable à celle des *Méditation poétiques*, mais dans le cas des *Nouvelles Méditations*, Lamartine insiste beaucoup plus sur le dialogue interne et sur les adresses à la lyre. Dans les *Recueils poétiques*, en réalité, ce sont les phénomènes de l'âme humaine que Lamartine apostrophe. Il ne s'adresse pas aux personnes de son milieu familial. D'habitude il adresse un éloge au divin, aux hommes et à la nature. Pour Lamartine, l'homme incarne l'image idéale que Dieu avait préparée pour lui ; l'homme serait l'expression de toutes les forces de l'univers glorifiant Dieu de façon intuitive. Seules les vertus contribuent au progrès de l'intellect humain.

En ce qui concerne les apostrophes adressées au lecteur, elles sont imprégnées par une allure philosophique, voire didactique. L'apostrophe crée un lecteur en alerte qui incarne l'avenir et qui transforme à son tour le poète en prophète ; il s'agit d'un échange du poète avec l'avenir. Vigny est aussi le créateur des apostrophes-symboles

et des apostrophes-images dont l'occurrence est dans la plupart des cas inspirée des concepts abstraits, tel le malheur et la nature. Notons que dans le recueil, il n'y a pas d'apostrophes adressées aux éléments de la nature.

En ce qui concerne les apostrophes de Vigny, elles se trouvent au carrefour de la modernité et du romantisme. Vigny s'adresse beaucoup à des concepts abstraits ce qui transforme les apostrophes en un dialogue prophétique et didactique. Dans les *Poèmes antiques et modernes*, les apostrophes adressées aux personnages historiques inspirés de la tradition biblique et de la littérature espagnole abondent. Ces apostrophes se placent souvent au milieu des dialogues dont la structure est semblable à celle des dialogues de pièces de théâtre. Certaines apostrophes placent le sujet lyrique en une position de porte-parole du poète-scripteur. Ces apostrophes, que nous avons nommées *apostrophes porte-paroles* ou *apostrophes implicites*, ne sont pas émises par le poète-scripteur, mais par le poète-locuteur qui constitue le porte-parole du poète-scripteur. Les *apostrophes emboîtées* constituent des invocations ouvrant les moments narratifs du poème. Dans ce cas, l'énonciateur est parfois le poète-locuteur, parfois un autre locuteur. Vigny est aussi le créateur des apostrophes-symboles et des apostrophes-images, dont l'occurrence est dans la plupart des cas inspirée des concepts abstraits, tel le malheur et la nature. Notons que dans le recueil, il n'y a pas d'apostrophes adressées aux éléments de la nature. Finalement, Vigny invente l'apostrophe émise par un anti-héros qu'est le paria, symbole de la civilisation moderne et représentant des paradis artificiels ou illusionnistes reflétant une société désenchantée.

Dans *Les Destinées*, les apostrophes suivent le cadre d'un effacement de l'expérience personnelle, au moins à un niveau superficiel. Les adresses de Vigny expriment un questionnement sur la condition humaine ; ce questionnement suit la réflexion vignyenne sur la fatalité et son rôle par rapport à la liberté humaine, comme le titre du recueil l'annonce aussi. La variété des entités en apostrophe rend leur catégorisation difficile. Il n'y a que deux apostrophes adressées aux femmes. Très peu d'apostrophes sont adressées à l'homme ou au lecteur ; la plupart d'entre elles se trouve dans le poème intitulé « La Bouteille à la Mer ». Les apostrophes adressées à une nature sauvage s'avèrent plus authentiques et plus réelles. L'énonciateur de ces

apostrophes est autre que le poète. De plus, *Les Destinées* comprennent de nombreuses apostrophes adressées à des concepts abstraits, telle la justice, la raison, la fatalité, la poésie même. Ces apostrophes établissent un dialogue entre le poète et les différentes vertus qui agissent comme les facteurs du progrès humain. Les apostrophes adressées à Dieu abondent. La pensée philosophique de Vigny amène à un questionnement sur le divin. Le poète romantique s'identifie au locuteur qui est Jésus-Christ et qui parle avec son père-créateur. La transposition de l'énonciation réside dans le fait que le poète ne s'adresse pas directement à Dieu ; les personnages inspirés de la *Bible* deviennent les émetteurs des apostrophes.

En ce qui concerne les apostrophes mussétiennes, Musset comprend souvent dans ses recueils des poèmes qui portent une apostrophe même dans le titre ; dans ce cas, l'ensemble du poème constitue une apostrophe. D'habitude il s'agit d'*apostrophes-poèmes* adressées à des femmes. Par exemple, dans le poème intitulé « À Aimée d'Alton », Musset rend hommage à la femme rencontrée peu après sa rupture avec Georges Sand. Malgré les promesses d'une relation idyllique, le poète finit par quitter sa « déesse aux yeux d'azur » en gardant dans son âme le souvenir doux de leur amour. Dans les *Premières Poésies*, nous avons constaté l'emploi par Musset des *apostrophes performatives* et des *apostrophes-mises en scène*. Le recueil est imprégné par une humeur caricaturale ce qui influe sur le ton des apostrophes aussi. Il y a beaucoup d'apostrophes de construction intéressante qu'on ne rencontre pas chez les autres poètes ; le tempérament particulier de Musset se reflète dans ses apostrophes. Il s'adresse à son lecteur et il se moque de son lecteur et de soi-même à la fois. Beaucoup d'apostrophes s'adressent à la muse qui représente la source de l'inspiration et qui fait allusion aux origines anciennes de l'adresse poétique, à cet esprit protecteur de l'expression artistique. De cette façon, Musset démystifie son art et son image de poète en même temps. Il n'y a que deux apostrophes adressées à Dieu, deux adressées à la nature. La plupart des apostrophes du recueil est adressée au lecteur. Musset est le poète qui s'adresse le plus à son lecteur, parfois de façon explicite, parfois de façon implicite. Par conséquent, pour Musset, il y a un lecteur préexistant qui lui dicte ses propres adresses ; l'apostrophe adressée au lecteur mussétien remplit une *fonction méta-apostrophique* qu'aucun autre poète romantique n'a pu approcher. Par

exemple dans l'extrait suivant, Musset écrit ayant à l'esprit son lecteur (Musset, *Premières poésies*, 1976 [1852] : 19) : « Qui que tu sois, qui me liras, / Lise-en le plus que tu pourras, / Et ne me condamne qu'en somme ». La fonction méta-apostrophique se reflète parfaitement aussi dans le cas de l'extrait suivant (Musset, *Premières poésies*, 1976 [1852] : 40) : « Mais, silence ! écoutez. –Sur leur sein qui se froisse, / Pourquoi ce sombre éclair, avec ces cris d'angoisse ? / Tous se tait. –Qui les trouble, ou qui les a surpris ? ». L'apostrophe adressée au lecteur sert comme une introduction à la narration ou comme clôture ; ce type d'apostrophe se place d'habitude au début ou à la fin du poème. Musset est le seul poète romantique qui s'adresse à un lecteur au féminin, voire à une lectrice. Nous pensons que le caractère frivole et bohème de Musset, ainsi que son allure d'homme des femmes, sont à l'origine de cette apostrophe. Il connaît préalablement le succès de sa poésie auprès du public féminin et il joue avec. À côté de leur humeur humoristique, les apostrophes du lecteur dans les *Premières Poésies* relèvent du ton ironique du poète auprès de ses contemporains. Musset crée un lecteur idéal qui devient un axe autour duquel il dresse ses apostrophes. Ce type d'apostrophe donne un caractère singulier et fantaisiste à la poésie de Musset ; son apostrophe adressée au lecteur offre un mode d'emploi pour lire la totalité du recueil. Il s'adresse aussi à ses amours, à des femmes réelles et à des femmes imaginées. La dichotomie de l'apostrophe distingue le monde des ténèbres du monde de la lumière ; les femmes blondes sont les femmes de l'innocence et de la lumière, tandis que les femmes brunes sont les femmes trompeuses de la ruse et de la malignité. Les sentiments impulsifs plutôt que l'intellect artistique sont à l'origine des apostrophes adressées aux amis et aux ennemis. Dans les *Premières Poésies*, les apostrophes qui aident à la transition souple entre passages narratifs et passages dialogués créent une véritable mise en scène.

Dans les *Poésies nouvelles* les apostrophes deviennent moins ludiques mais plus mures. Il s'agit d'un recueil prolifique par rapport à l'emploi de l'apostrophe. Les *Premières poésies* ne comprenaient que deux apostrophes adressées à Dieu, tandis que dans les *Poésies nouvelles* la présence de Dieu apostrophé et de la métaphysique discutée inonde tous les moments d'adresse. Musset n'abandonne pas pourtant l'apostrophe adressée aux femmes, aux personnages historiques, à ses contemporains

ou à ses aïeux. Il s'adresse de nouveau à son lecteur, mais dans ce cas et à l'aide de l'apostrophe, Musset l'inclut dans son jeu littéraire. Les apostrophes adressées au lecteur établissent une nouvelle relation avec l'altérité apostrophée. Musset révèle tout le mal du siècle à son lecteur à travers l'apostrophe ; il reste sincère et garde cette sincérité à tout prix, même s'il est rejeté par son lecteur. En ce qui concerne les apostrophes adressées à des femmes, elles continuent dans ce recueil avec la même ferveur. Dans ce cas, Musset s'adresse à l'univers féminin de façon plus générale, en entendant la femme comme une notion extra-mondaine et intangible. Il y a aussi beaucoup d'apostrophes adressées à des archétypes féminins, telle Vénus et Éva. Musset restera toujours hanté par l'image mystérieuse de la femme trompeuse. En réalité, à travers les apostrophes adressées aux femmes, dans ce recueil, il s'adresse à George Sand. Lorsqu'il s'adresse à d'autres poètes, il se focalise sur l'expression de ses avis politiques, sociaux et littéraires ; il ne s'agit pas d'une adresse directe aux autres poètes, mais plutôt d'un moyen d'expression de sa vision du monde. Dans ce cas, les apostrophes constituent les clés de la lecture de l'intertextualité mussétienne. Musset met en question sa propre relation avec le romantisme et il espère sa reconnaissance de grand poète.

La figure de l'apostrophe valorise l'entité en apostrophe en lui attribuant des statuts différents. De même, l'entité ou l'occurrence en apostrophe sont à l'origine de différentes fonctions de l'apostrophe, ainsi que de sa valeur illocutoire. L'apostrophe sert de moyen de dramatisation du moi poétique romantique et elle répercute les axes fondateurs de la thématique romantique. La complexité de la structure de l'apostrophe, son accompagnement par d'autres figures de rhétorique, le statut de l'énonciateur et son rôle dans le dispositif signifiant du texte poétique révèlent au lecteur les relations de l'homme avec l'occurrence en apostrophe, la nature, la religion, la société, les questions existentielles. L'apostrophe dans la poésie romantique s'avère un macro-phénomène d'une polyphonie étonnante, suscitant des possibilités lyriques innombrables.

La critique des théories sur l'apostrophe a prouvé la nécessité de s'orienter vers une approche multidimensionnelle, en employant comme outil tantôt la syntaxe, tantôt les figures de rhétorique, tantôt la métrique, tantôt la structure énonciative, tantôt les champs lexicaux, tantôt les axes imposés par les occurrences en apostrophe. Les

composants de l'apostrophe, ainsi que sa polyphonie nous ont amenée à la saisir non seulement comme une figure de rhétorique, mais comme un lieu de plusieurs facteurs enchevêtrés. Notre étude a mis en évidence son statut syntagmatique, énonciatif et pragmatique, grâce à l'analyse syntaxique et sémantique des éléments lexicaux de l'entité en apostrophe. Nous avons essayé de restituer l'identité linguistique et pragmatique de l'apostrophe en étudiant ses traits, ses fonctions, sa typologie. L'apostrophe dans la poésie romantique devient ainsi un archétype de la rhétorique romantique.

L'apostrophe romantique sert parfois à renforcer ou enrichir une notion déjà mentionnée. D'habitude elle est accompagnée de vers descriptifs enrichis d'adjectifs qualificatifs. Nous avons nommé ces apostrophes *descriptives* ou *informatives*. Dans d'autres cas, l'apostrophe sert à introduire un personnage dans un dialogue comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre ; il s'agit d'une apostrophe *emboîtée*. La dramaturgie des poèmes romantiques transpose la situation d'énonciation et rend le discours poétique plus vivant. De plus, l'apostrophe sert souvent comme un *prédicat* surtout dans le cas des phrases elliptiques. Sa fonction primaire est l'*établissement d'un dialogue fictif* qui s'avère réel ou réel qui s'avère fictif. Elle crée des *forces de réponse potentielles* car elle crée l'allocutaire, sinon inexistant ; en même temps, l'apostrophe place l'allocutaire dans la position potentielle de nouvel sujet d'énonciation. Les fonctions de l'apostrophe peuvent donc se résumer ainsi : elle sert de *procédé stylistique*, de *facteur réglemентаire* de l'énonciation, de *facteur modeleur* de l'itération et de l'insistance, de point d'appui pour la *création d'autres figures de rhétorique* et de *source génératrice d'actes énonciatifs*. Elle établit aussi une nouvelle relation du lecteur avec le poème, car elle amène le lecteur à un *embarras* devant le nouvel univers énonciatif qu'elle établit ; son *pouvoir illocutoire* lui accorde une *polysémie* étonnante ainsi qu'une *fonction argumentative*, car elle est souvent employée pour insister ou persuader l'altérité apostrophée ou le lecteur. Quand le lecteur devient l'allocutaire de l'apostrophe, il peut aussi s'identifier à son pouvoir illocutoire et à la projection allégorique du poète-locuteur. Le lecteur peut donc devenir semblable du poète (Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 1972 [1861] : 34).

Le caractère émotionnel et affectif de l’apostrophe romantique en fait un outil d’éloquence et un indice de poéticité. L’apostrophe renforce l’expression des sentiments romantiques, surtout l’amour et la passion. C’est un acte de langage hors de l’ordinaire et elle incarne l’esprit lyrique de la poésie. Les effets produits par l’emploi de l’apostrophe complètent parfaitement les désirs et les objectifs du poète romantique qui sent la nécessité d’exprimer ses sentiments personnels et de les transmettre à son lecteur. Grâce à l’étude de la syntaxe, de la sémantique et de la pragmatique, il s’est avéré qu’à l’intérieur d’un univers poétique structuré d’une façon qui ne cesse d’être originale, nous avons découvert des univers apostrophiques où l’inspiration poétique a sa propre rhétorique. Il y a pourtant quelque chose de vague dans l’émergence de l’apostrophe, où l’énonciation langagière agit sur le flou du discours et que l’adresse même constitue une trace de l’énonciateur. Il n’y a pas d’algorithme pour l’apostrophe et toute définition synthétique semble utopique du moment que le lecteur peut très facilement comprendre l’apostrophe, mais qu’il peut ne pas rattraper l’action des dispositifs mentaux qui permettent sa production et son interprétation. L’apostrophe établit une relation quadruple entre le poète-locuteur, l’allocutaire muet, le poème et le lecteur, elle garantit la cohérence de la séquence poétique et elle influe sur elle. Elle devient active et occupe une place imposante dans le texte poétique romantique. Elle finit par devenir synonyme de la poésie romantique. En somme, la poésie romantique s’identifie à l’apostrophe et l’apostrophe s’identifie à la poésie romantique.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie primaire

HUGO V., 1981 [1829], *Les Orientales*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf – Poésie », 380 p.

HUGO V., 1981 [1831], *Les Feuilles d'Automne*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf – Poésie », 380 p.

HUGO V., 1985 [1852], *Les Châtiments*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Les Classiques de Poche », 479 p.

HUGO V., 1967 [1856], *Œuvres poétiques II, Les Contemplations*, Paris, Gallimard, 856 p.

LAMARTINE A., 1981 [1820], *Méditations poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf – Poésie », 477 p.

LAMARTINE A., 1981 [1823], *Nouvelles Méditations poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf – Poésie », 477 p.

LAMARTINE A., 1981 [1830], *Harmonies poétiques et religieuses*, tome I, Paris, C. Hoffmann, 398 p.

LAMARTINE A., 1954 [1839], *Recueils poétiques*, Paris, Éditions Garnier Frères, 393 p.

MUSSET A., 1976 [1852], *Premières Poésies*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf – Poésie », 478 p.

MUSSET A., 1976 [1852], *Poésies nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf – Poésie », 478 p.

VIGNY A., 1973 [1826], *Poèmes antiques et modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf – Poésie », 315 p.

VIGNY A., 1973 [1864], *Les Destinées*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf – Poésie », 315 p.

Bibliographie secondaire¹²⁰

1. Apostrophe

BAILLY J.-C., 2012, *L'apostrophe muette : essai sur les portraits du Fayoum*, Paris, Hazan, 174 p.

BARBERIS J.-M., 1992, « Onomatopée, interjection : un défi pour la grammaire », *L'information grammaticale*, n° 53, p. 52-57.

BARBERIS J.-M., 1995, « L'interjection : de Tesnière à l'analyse de discours », dans Madray-Lesigne F. et Richard-Zappella J. (éds), *Lucien Tesnière aujourd'hui, Actes du Colloque international de Rouen*, Louvain, Paris, Peeters, p. 199-206.

BERGREN A. L. T., 1982, « Sacred Apostrophe: Re-presentation and Imitation in the Homeric Hymns », *Arethusa*, n° 15, p. 83-108.

BLOCK E., 1982, « The Narrator Speaks: Apostrophe in Homer and Vergil », *TAPhA*, n° 112, p. 7-22.

BRAUN F., 1988, *Terms of Address, Problems of patterns and usage in various languages and cultures*, Berlin, Mouton de Gruyter, 372 p.

BRUNO C., 2011, « Les modalités prosodiques du vocatif en français », *Modèles linguistiques*, n° 64, [En ligne] <https://journals.openedition.org/ml/356>, consulté le 29 janvier 2019.

CULLER J., 1977, « Apostrophe », *Diacritics*, n° 7, p. 59-69.

¹²⁰ Nous avons classé quelques occurrences bibliographiques sous une catégorie mais nous voyons qu'elles peuvent faire partie de plusieurs thématiques.

DENOOZ J., 2005, « L'interjection dans un corpus d'auteurs latins », dans *Actes du 12^e Congrès International de Linguistique Latine*, Rome, Herder, p. 843-852.

DÉTRIE C., 2004, « Apostrophe et dialogisation intersubjective », Communication présentée au colloque de Helsinki *Dimensions du dialogisme langagier : les formes d'adresse*, [En ligne] <https://corela.revues.org/1811>, consulté le 10 octobre 2015.

DÉTRIE C., 2006, *De la non-personne à la personne : l'apostrophe nominale*, Paris, CNRS Éditions, 212 p.

DÉTRIE C., 2009, « Apostrophe linéarisée, constituant disloqué et relation à la proposition hôte », dans *Les linguistiques du détachement, actes du colloque international de Nancy*, Berne, Peter Lang, 595 p.

DUBEL S., 2011, « Changements de voix : sur l'apostrophe au personnage dans l'Iliade », dans Raymond E. (éd.), « *Vox Poetae* » : *manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine*, Actes du colloque de Lyon, 13-14 novembre 2008, Centre d'études romaines et gallo-romaines N.S. 39, Paris, p. 129-144.

DURBEC Y., 2005, « 'Κύον, κύον': Lectures métapoétiques d'une apostrophe », *Revue des Études Grecques*, vol. 118, n° 118-2, p. 600-604.

FRANCHET D'ESPÉREY S., 2006, « Rhétorique et poétique chez Quintilien : à propos de l'apostrophe », *Rhetorica*, n° 25, p. 163-185.

GEORGACOPOULOU S., 2005, *Aux frontières du récit épique : l'emploi de l'apostrophe du narrateur dans la « Thébàïde » de Stace*, Bruxelles, Latomus, coll. « Latomus », 296 p.

HENRY R.-M., 1905, « The Use and Origin of Apostrophe in Homer », *The Classical Review*, n° 19, p. 7-9.

LAGORGETTE D., 1998, *Désignatifs et termes d'adresse dans quelques textes en moyen français*, thèse de doctorat non publiée, Université de Paris X, Nanterre.

LAGORGETTE D., 2006, « Du vocatif à l'apostrophe : problèmes terminologiques et théoriques. Termes d'adresse et détachement en diachronie du français », *L'Information Grammaticale*, 2006, vol. 109, n° 1, p. 38-44.

MONTE M., 2005, « Ô + SN dans les textes poétiques : entre apostrophe et exclamation », *Modèles linguistiques*, tome XXVI-2, vol. 52, p. 45-68.

MONTE M., 2007, « Tension énonciative et cohésion textuelle dans *Vents, Chronique* et *Chant pour un équinoxe* : le rôle des vocatifs », dans Himy L. (éd.), *Questions de style*, n° 4, p. 61-79, [En ligne]

<http://www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/>, consulté le 11 novembre 2015.

MONTE M., 2008, « Usages littéraires de l'apostrophe : fonctions textuelles et pragmatiques et spécificités génériques », dans *Actes du 1^{er} congrès mondial de linguistique française*, CMLF, CD-Rom, EDP Sciences, n° 128, p. 1417-1428, [En ligne]

<http://www.linguistiquefrancaise.org/articles/cmlf/pdf/2008/01/cmlf08073.pdf>, consulté le 12 novembre 2015.

MONTE M., 2009a, « L'apostrophe dans les textes littéraires : prédicativité et valeurs illocutoires », dans Apothéloz D., Combettes B., Neveu F. (éds.), *Les linguistiques du détachement*, Berne, Peter Lang, p. 389-400.

MONTE M., 2009b, « Les corpus au service d'une approche multidimensionnelle de certains faits de langue et de discours : les exemples de la concession et de l'apostrophe », *Corpus*, n° 8, [En ligne] <http://corpus.revues.org/1689>, consulté le 12 novembre 2015.

POP L., 2006, « L'interjection : Jeux et enjeux », *Langages*, n° 16, Paris, Didier-Larousse, p. 24-36.

POP L., 2010, « Quelle définition pour le flou interpellatif ? », *CORELA - Numéros thématiques : L'interpellation*, n° HS-8, [En ligne] <http://corela.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1811>, consulté le 12 décembre 2018.

PRAT M-H., 1989, « L'apostrophe dans *Les Fleurs du mal* », *L'Information grammaticale*, n° 40, p. 18-20.

SWIATKOWSKA M., 2006, « L'interjection : entre déixis et anaphore », *Langages*, vol. 4, n° 161, p. 49-52.

TABAKI-IONA F., 2004, « L'apostrophe de la nature dans les textes poétiques du romantisme et de la poésie moderne », dans Tsoukala K. *et al.* (éds.), *Systèmes sémiotiques et communication*, Thessalonique, Παρατηρητής, p. 209-222.

TESNIÈRE L., 1936, « Sur la classification des interjections », dans Haskovec P. M., Sestak A., Dokoupil A. (éds.), *Mélanges de P. M. Haskovec*, Brno, Imprimerie Globus, p. 343-352.

VOELLMY J., 2002, « Considérations sur l'interjection dans la poésie de Rimbaud », dans *Parade Sauvage*, Actes du colloque de Charleville-Mézières, n° 4, Musée Bibliothèque Arthur Rimbaud, p. 127-134.

2. Littérature grecque ancienne et latine

ALMALIS A., 2012, *Les Divinités de la mythologie grecque – La désymbolisation et l'interprétation : Manuel de vertu et tentative de philosopher de la vie*, Paris, Éditions Publibook, 904 p.

BREUILLOT M., 2010, *Continuité et polyvalence : un atout pour l'hellénisme*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 116 p.

CAMPBELL D., 1982, *Greek Lyric Poetry*, Bloomsbury Academic, coll. « Foreign Language Study », 466 p.

FAURIEL C., 2013 [1824], *Chants populaires de la Grèce moderne, Chants historiques*, Paris, Hachette Livre – BNF, 452 p.

GREEN E. (éd.), 1996, *Reading Sappho: Contemporary Approaches*, Berkeley, University of California Press, 303 p.

HOMÈRE, 2000, *Odyssée*, Jaccottet P. (trad.), Paris, La Découverte, 2000, 435 p. [1^{re} éd. à Paris par le Club Français du Livre en 1955].

LYNE R. O. A., 1987, *Further voices in Vergil's Aeneid*, Oxford, Clarendon Press, 252 p.

MORA E., 1966, *Sappho : histoire d'un poète et traduction intégrale de l'œuvre*, Paris, Flammarion, 463 p.

NAGEOTTE H., 2014 [1888], *Histoire de la poésie lyrique grecque*, Charleston, Caroline du Sud, Nabu Press, 350 p.

NAGY G., 1996, « Phaethon, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas : "Reading" the Symbols of Greek Lyric », dans Green E. (éd.), *Reading Sappho : Contemporary Approaches*, Berkeley, University of California Press, p. 39-57.

ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ Μ., 2017, *Γραμματική της Αρχαίας Ελληνικής*, Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και Εκδόσεων « Διόφαντος », Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, Πολιτισμού και Αθλητισμού, 157 σελ.

ΠΑΠΠΑΣ Φ., ΚΑΤΣΙΓΙΑΝΝΗΣ Α., ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ Λ., 2015, *Εισαγωγή στην Νεοελληνική Φιλολογία*, Αθήνα, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 138 σελ.

PLATON, [2013], *Phèdre*, Paris, Presses Électroniques de France, 71 p.

SAID S., TRÉDÉ-BOULMER M., LE BOULLUEC A., 2019, *Histoire de la littérature grecque*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Manuels », 752 p.

STRABON, 1865, *Géographie de Strabon, Livre III : La Grèce, Chapitre II : Description générale du Péloponnèse*, Tardieu A. (trad.), Paris, Hachette, [En ligne] <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/strabon/>, consulté le 9 septembre 2015.

TROUSSON R., 2001, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 688 p.

3. Romantisme

ABRAMS M. H., 1965, « Structure and Style in the Greater Romantic Lyric », réimprimé dans ABRAMS M. H., 1984, *The Correspondent Breeze*, Ontario, General Publishing Co., 299 p.

ALBOUY P., 1971, « Hugo, ou le Je éclaté », *Romantisme*, n° 1-2, p. 53-64, [En ligne] https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1971_num_1_1_5372, consulté le 29 août 2019.

BACKÈS J.-L., 1995, « Musset et la narration désinvolte », dans Brunel P., Crouzet M., (éds.), *Alfred de Musset, Premières poésies, Poésies nouvelles*, actes de la journée d'étude organisée par l'école doctorale de Paris-Sorbonne, Paris, Éditions Interuniversitaires, Eurédit, 342 p.

BACKÈS J.-L., 1995, « Questions de rythme dans les poésies de Musset », *Alfred de Musset, Poésies*, « Faire une perle d'une larme », Actes du colloque d'agrégation, Société des Études romantiques, Paris, SEDES, 143 p.

BARRÈRE J.-B., 1967, *Victor Hugo, La connaissance des lettres*, Paris, Hatier, 288 p.

BAUDELAIRE C., 1972 [1861], *Les Fleurs du Mal*, Pichois C. (éd.), Paris, Gallimard, coll. « NRF Poésie », 353 p.

BÉNICHOU P., 1988, *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « NRF - Bibliothèque des Idées », 553 p.

BÉNICHOU P., 1992, *L'école du désenchantement : Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 615 p.

BLACKMAN M., 1986-1987, « Byron and the first poems of Gérard de Nerval : psychocriticism and "Literary influence" », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 15, n° 1-2, Nebraska, University of Nebraska Press, p. 94-107.

BLEWER E., 2001, *Lettres à Victor Hugo : correspondance 1833-1882 de Juliette Drouet*, Paris, Fayard, 351 p.

BLOOM H., 1959, *Shelley's Mythmaking*, New Haven, Londres, Yale University Press, 279 p.

BONY J., 1992, *Lire le romantisme*, Paris, Dunod, 234 p.

CASTAGNES G., 2004, « Approche sémiologique du "Nom" : les personnages féminins dans l'œuvre de Musset », *Romantisme*, n° 123, coll. « Formes et Savoirs », p. 69-82.

CASTELNAU J., 1825, *Essai sur la littérature romantique*, Paris, Le Normant fils, imprimeur du roi, 296 p.

CHARLES-WURTZ L., 1994, *Les interlocuteurs de la poésie lyrique de Victor Hugo*, thèse de doctorat, soutenue en 1994 à Paris VII, 1320 p.

CHARLES-WURTZ L., 1995, « États de recherche : Les interlocuteurs de la poésie lyrique de V. Hugo », *Liste chronologique des séances du Groupe Hugo et des communications présentées 1986-2018*, [En ligne]

<http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/95-01-21Wurtz.htm>, consulté le 24 février 2020.

CHARLES-WURTZ L., 1998, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 727 p.

CHARLES-WURTZ L., 1999, « Le Récit poétique dans *Les Contemplations* », dans Montandon A., *Du Romantisme au surréalisme : statuts et enjeux du récit poétique*, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, *Cahiers de recherches du CRLMC*, p. 41-64.

CHARLES-WURTZ L., 2001a, « *Les Contemplations* » de Victor Hugo, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », n° 96, 220 p.

CHARLES-WURTZ L., 2001b, « Des Odes et Ballades aux Orientales, vers une libre circulation de la parole poétique », dans Millet C. (éd.), *Revue des Lettres modernes*, Paris, Minard, [En ligne] http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Textes_et_documents/Wurtz_Des_Odes_aux_Orientales.pdf, consulté le 24 février 2020.

CITOLEUX M., 1973, *La poésie philosophique au XIXe siècle : Lamartine*, Iowa University, Slatkine Reprints, 400 p.

COPPOLA S., 2010, « La dédicace de la Coupe et les Lèvres d'Alfred de Musset : le refus de la rhétorique préfacielle au service de la polémique contre le romantisme », Albert L. (éd.), *Polémique et rhétorique : De l'Antiquité à nos jours*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, p. 305-321, [En ligne] <https://www.cairn.info/polemique-et-rhetorique--9782801116364-page-305.htm#>, consulté le 13 mars 2020.

CORNULIER B., 1983, « Note sur la Chanson de Musset *À Sainte-Blaise* », Ruwet N. (éd.), *Le français moderne*, N° 51 (1), p. 18-35.

DELORME P., 2014, *Le thème du paria chez Alfred de Vigny : Chatterton, Servitude et grandeur militaires et " La Flûte " (Les Destinées)*, Mémoire de Master I, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 117 p., [En ligne] <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01142450/document>, consulté le 27 février 2021.

DE STAËL G., 1968 [1810], *De l'Allemagne, tome I, Chronologie et introduction par Simone Balayé*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », 384 p.

DE STAËL G., 1968 [1810], *De l'Allemagne, tome II, Chronologie et introduction par Simone Balayé*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », 320 p.

EGGLI E., 1972, *Le débat romantique en France, 1813-1816*, Genève, Slatkine Reprints, 498 p.

EHRARD J., 2014 [1963], *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Paris, Éditions Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 872 p.

FIZAINÉ J.-C., 1976, « Les aspects mystiques du romantisme français », *Romantisme*, n° 11, p. 4-14.

FOGLIA A., ZIMMERMANN L. (dir.), 2018, *Lamartine ou La Vie lyrique*, Paris, Hermann, coll. « Cahier Textuel », 156 p.

FRANCO B., 2006, *Le despotisme du goût - Débats sur le modèle tragique allemand en France 1797-1814*, tome I, Goeetting, Wallstein Verlag, 1259 p.

FRIEDRICH H., 2015, *La Pensée antiromantique moderne en France*, édition de Clarisse Barthélémy et Aurélien Galateua, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 293 p.

GAILLARD P., 2000, *Les Contemplations - Victor Hugo*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 81 p.

GAMBLE M.D.R., 1987, « Alfred de Musset et le développement d'une poésie personnelle », *Cahiers de l'AIEF*, p. 237-250.

GELY C., 1969, *Victor Hugo - poète de l'intimité*, Paris, Librairie Nizet, 558 p.

GENGEMBRE G., 1994, *Hugo poète - Les Contemplations*, Paris, Gallimard, coll. « Lire », 120 p.

GENGEMBRE G., 1995, *Le romantisme*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 120 p.

GENGEMBRE G., 2003, *Le romantisme en France et en Europe*, Paris, Pocket, coll. « Les guides pocket classiques », 152 p.

GUILLEMIN H., 1967, *Le « Jocelyn » de Lamartine*, Genève, Slatkine, 861 p.

GUSDORF G., 1993, *Le romantisme, Tome I : Le savoir romantique*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque philosophique Payot », 896 p.

GUSDORF G., 1993, *Le romantisme, Tome II : L'homme et la nature*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque philosophique Payot », 708 p.

HUAS J., 1985, *Juliette Drouet, le bel amour de Victor Hugo*, Paris, Gaston Lachurié, 248 p.

HUGO V., 2014 [1823], *Odes et Ballades : Édition augmentée*, Paris, Arvensa, 900p.

HUGO V., 1989 [1835], *Les Chants du Crépuscule*, Paris, Poésies-Gallimard, coll. « NRF », 448 p.

HUGO V., 1869, *L'homme qui rit*, tome III, Paris, Librairie internationale, 296 p.

JARRY M. A., 1993, « Vigny philosophe », *Cahiers de l'AIEF*, n° 45, p. 179-194.

JARRY A., 1998, *Alfred de Vigny : étapes et sens du geste littéraire : lecture psychanalytique*, Tome I, Genève, Librairie Droz, 1036 p.

KHAVARI N., 2009, *The theme of nature in Victor Hugo's Les Contemplations*, mémoire de Master, University of Maryland, 75 p.

LAMARTINE A., [1830] 1981, *Harmonies poétiques et religieuses*, Paris, Gallimard, coll. « NRF-Poésie », p. 231-328.

LAMARTINE A., 1981 [1830-1832], *Odes politiques*, Paris, Gallimard, coll. « NRF-Poésie », p. 331-352.

LAMARTINE A., 2012 [1860], *Méditations poétiques avec commentaires (Éd. 1860)*, Paris, Hachette Livre, coll. « BnF », 560 p.

LEDDA S., 2013, « C'est le valet de pique : vous avez perdu – Musset et le jeu », dans Ledda S., Lestringant F., Séginger G. (dir.), *Poétique de Musset, Actes du colloque de Cerisy*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan Cedex, 334 p.

LESTRINGANT F., 2000, « L'orientalisme dévoilé : Musset, lecteur de Hugo », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 102, p. 563-578, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2002-4-page-563.htm>, consulté le 3 mars 2019.

LOISELEUR A., 2005, *L'harmonie selon Lamartine. Utopie d'un lieu commun*, Paris, Honoré Champion, coll. « Harmonie (Philosophie) », 753 p.

LOISELEUR A., 2006, « Une voix « qui peut-être s'ignore » : le rossignol, son rôle dans l'hymne lamartinien », dans Gély V., Haquette J.-L., Tomiche A., *Philomèle : figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Université Blaise-Pascal, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. « Littératures », p. 177-190.

LOWY M., SAYRE R., 1992, *Révolte et mélancolie : Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 306 p.

MILLET C., 1991, *Victor Hugo. La Légende des siècles*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 128 p.

MILLET C., 1994, *L'esthétique romantique en France : une anthologie*, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora – Les classiques », 337 p.

MILLET C., 1997, *Le Légendaire au XIXe siècle - Poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 288 p.

MILLET C. (dir.), 2000, *Victor Hugo, La Légende des siècles*, Première Série, Les Petites Épopées, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 576 p.

MILLET C., 2012, *La circonstance lyrique. Actes du colloque international de Lille 2005*, Bern, Peter Lang.

MILLEVOYE C.-H., 1838, *Œuvres complètes*, Paris, Furne, 400 p.

MODA C., 1986, *Le symbolisme de l'invitation dans la poésie d'Alfred de Vigny : Une étude de cinq catégories ou thèmes-symboles*, LSU Historical Dissertations and Theses, Louisiane, Louisiana State University, 245 p., [En ligne] https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5195&context=gradschool_disstheses, consulté le 19 mai 2020.

MOREAU P., 1957, *Le romantisme*, Paris, Del Duca : Les éditions mondiales, 470 p.

MORTELETTE Y., 2006, *Le Parnasse, Mémoire de la critique*, Paris, PUPS, 435 p.

NAUGRETTE F., ROSA G. (éds.), 2005, *Victor Hugo et la langue*, Colloque de Cerisy, août 2002, Group Hugo, Université Paris 7, Rosny-sous-Bois, 574 p.

NERVAL G., 2012 [1853], *Petits Châteaux de Bohème : Prose et poésie (Éd. 1853)*, Paris, Hachette Livre, coll. « BnF », 96 p.

PELLEGRINI L., 2017, « Châtiments à l'âge de l'Amour et de la poésie pure », *Revue italienne d'études françaises*, n° 7, [En ligne] <http://journals.openedition.org/rief/1583;DOI:10.4000/rief.1583>, consulté le 2 mai 2019.

PETITIER P., 1996, *Littérature et idées politiques au XIXe siècle 1800-1970*, Paris, Nathan, coll. « Lettres 128 », 128 p.

PINEL M., 1995, « Les larmes dans l'œuvre poétique d'Alfred de Vigny », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n° 54, p. 331-351, [En ligne] https://www.persee.fr/doc/bude_1247-6862_1995_num_54_4_2399, consulté le 19 avril 2020.

ΠΟΛΙΤΗΣ Α., 2012, « Από τον Φωριέλ στην Ιουλιέτα Λαμπέρ-Αδάμ: Η παρουσία της ελληνικής λογοτεχνίας στα γαλλικά γράμματα », dans Χρυσός Ε., Farnaud C. (éds.), *Πρακτικά Συνεδρίου Ελλάδα και Γαλλία τον 19^ο αιώνα* (σελ. 143-166), Αθήνα, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.

PRAT M.-H., 1984, « Aspects de la phrase hugolienne », *L'homme qui rit*, vol. 23, p. 24-29.

PREVOST C. J., 1957, *Le dandysme en France (1817-1839)*, Genève-Paris, Slatkine, 213 p.

RENOUVIER C., 2002, *Victor Hugo le philosophe*, Présentation de Claude Millet, Maisonneuve et Larose, Paris, 379 p.

RINCÉ D., LECHERBONNIER B., 1986, *Littérature - Textes et documents - XIXe siècle*, Paris, Nathan, 592 p.

SAINTE-BEUVE C.-A., 1845, *Poésies complètes*, Paris, Charpentier, 476 p.

SEVREAU D., 2000, *La poésie au XIXe et au XXe siècle - problématiques essentielles*, Paris, Hatier, coll. « Profil Bac », 159 p.

SHUSTER G.N., 1940, *The English Ode from Milton to Keats*, New York, Columbia University Press, 314 p.

SPIQUEL A., 1999, *Le romantisme*, Paris, Éditions du Seuil, 61 p.

STAPFER P., 1904, « Victor Hugo à Guernesey », *La Revue de Paris*, tome VI, 1^{er} et 15 septembre, 1^{er} et 15 octobre 1904, p. 113-136, p. 390-414, p. 560-586 et 854-878.

SOUPAULT P., 1957, *Alfred de Musset, Choix des textes, bibliographie, portraits, fac-similés*, Paris, Éditions Pierre Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 205 p.

TADIÉ J.-Y., 1970, *Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle*, Paris, Bordas, 146 p.

TAKAGI M. Y., 2004, « La voix de la poésie nervalienne », *Romantisme*, n° 123, coll. « Formes et Savoirs », p. 53-68.

VADÉ Y., 1996, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans Rabaté D. (éd.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 11-37.

VAILLANT A. (dir.), 2012, *Dictionnaire du Romantisme*, Paris, CNRS Éditions, 852 p.

VAILLANT A., 2012, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Paris, CNRS Éditions, 236 p.

VAN TIEGHEM P., 1912, *Le mouvement romantique*, Paris, Hachette, 118 p.

VAN TIEGHEM P., 1935, *Répertoire chronologique des littératures modernes*, Paris, E. Droz, 416 p.

VAN TIEGHEM P., 1948, *L'ère romantique. Le romantisme dans la littérature européenne. Tome 1*, Paris, Albin Michel, 544 p.

VAN TIEGHEM P., 1969, *L'ère romantique. Le romantisme dans la littérature européenne. Tome 2*, Paris, Albin Michel, 536 p.

VARIKAS E., 2004, « La figure du Paria : une exception qui éclaire la règle », *Tumultes*, 2003/2-1-2004, n° 21-22, Paris, Éditions Kimé, p. 87-105.

VIARD B., 2010, *Les 100 mots du romantisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 128 p.

VIATTE A., 1928, « L'illuminisme et la genèse du romantisme français », *Revue d'histoire de l'Église de France*, tome 14, n° 65, p. 468-474.

VIATTE A., 1942, *Victor Hugo et les illuminés de son temps*, Montréal, De l'arbre, 284 p.

VIATTE A., 1965, *Les sources occultes du romantisme, Illuminisme – Théosophie, 1770-1820, tome I : Le Préromantisme*, Paris, Librairie Honoré Champion, 340 p.

YOVANOVITCH V. M., 1973, « *La Guzla* » de Prosper Mérimée, *Étude d'Histoire romantique*, Genève, Slatkine Reprints, 566 p.

ZAMOUR F., 1996, *Musset, des repères pour situer l'auteur et ses écrits*, Henri Mitterand H., Rincé D. (dir.), série « Les écrivains », Paris, Éditions Nathan, coll. « Balises », 130 p.

4. Histoire de la littérature

DIDIER B. (éd.), 1998, *Précis de littérature Européenne*, Paris, Presses Universitaires de France, 709 p.

LANSON G., 1931, *Manuel bibliographique de la littérature française*, Paris, Hachette, 460 p.

LAGARDE A., MICHARD L., 1997, *Moyen Âge, Les grands auteurs français, Anthologie et histoire littéraire*, Collection littéraire Lagarde et Michard, Paris, Bordas, 240 p.

LAGARDE A., MICHARD L., 2002, *XVI^e siècle, Les grands auteurs français, Anthologie et histoire littéraire*, Collection littéraire Lagarde et Michard, Paris, Bordas, 253 p.

5. Linguistique textuelle et théories des genres

ADAM J.-M., 1992, *Les Textes : types et prototypes, récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, coll. « Fac-Linguistique », 223 p.

ADAM J.-M., 1997, « Genres, textes, discours : pour une réconception linguistique du concept de genre », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, vol. 75, n° 3, p. 665-681.

ADAM J.-M., 1999, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 208 p.

ADAM J.-M., 2005, *La linguistique textuelle – Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 234 p.

ADAM J.-M., 2006, « Autour du concept de texte. Pour un dialogue des disciplines de l'analyse des données textuelles », dans *Conférence plénière d'ouverture des Journées internationales d'Analyse des Données Textuelles (JADT)*, Besançon, 19-21 avril 2006, [En ligne] http://www.cavi.univ-paris3.fr/lexicometrica/jadt/JADT2006-PLENIERE/JADT2006_JMA.pdf, consulté le 10 octobre 2015.

COMBE D., 1992, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours Littéraires », 175 p.

COMBE D., 1989, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 201 p.

DÉTRIE C., VERINE B., 2003, « Modes de textualisation et production du sens : l'exemple de "Complainte d'un autre Dimanche" de Jules Laforgue », dans Amossy R., Maingueneau D. (éds.), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p. 213-226.

FLAHAULT F., 1978, *La parole intermédiaire*, Paris, Éditions du Seuil, 233 p.

GENETTE G., 2015 [1969], *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 295 p.

GENETTE G., 1972, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 286 p.

GENETTE G., 1979, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 96 p.

GENETTE G., 1982, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 467 p.

GENETTE G., 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 118 p.

GENETTE G. *et al.*, 1986, *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Littérature », 181 p.

GENETTE G., 1987, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 388 p.

HAMBURGER K., 1986 [1970], *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 312 p.

HERMANN D., JAHN M., RYAN M.-L., 2005, *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres, Routledge, 752 p.

JONG I. J. F. de, 1987, *Narrators and Focalizers. The presentation of the story in the Iliad*, Amsterdam, B.R. Grüner Publishing Company, 322 p.

LAFOREST M. (éd.), 1996, *Autour de la narration*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Langue et pratiques discursives », 177 p.

LENIENT C., 1970, *La Satire en France ou la littérature militante au XVIe siècle*, tome I – II, Genève, Slatkine Reprints, 356 p.

MAULPOIX J.-M., 2000, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 442 p.

NEVEU F., 2003, « Présentation : Détachement, adjonction, discontinuité, incidence... », *Cahiers de praxématique*, n° 40, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, [En ligne] <file:///C:/Users/Shadow2/Downloads/praxematique-455.pdf> consulté le 20 septembre 2021.

RIFFATERRE M., 1979, *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 284 p.

STIERLE K., 1977, « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, n° 32, p. 422-441.

TODOROV T., 1978, *Les genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 310 p.

WEINRICH H., 1964, *Le Temps*, Paris, Éditions du Seuil, 358 p.

WEINRICH H., 1973, *Le Temps, le récit et le commentaire*, Paris, Éditions du Seuil, 334 p.

WEINRICH H., 1989, *Grammaire textuelle du français*, Paris, Didier/Hatier, 671 p.

ZOLA E., 2014, *Documents littéraires-Études et portraits : Nouvelle édition augmentée*, Paris, Éditions Arvensa, 900 p.

6. Littérature comparée

BRUNEL P., PICHOS C., ROUSSEAU A.-M., 1996, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 172 p.

CHAUVIN D., CHEVREL Y., 1996, *Introduction à la littérature comparée. Du commentaire à la dissertation*, Paris, Dunod, 226 p.

DENAT A., 1963, *Note sur une poétique comparée*, RLC 37, p. 91.

ETIEMBLE R., 1963, *Comparaison n'est pas raison : La crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, 128 p.

GUYARD M.-F., 1969, *La littérature comparée*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 128 p.

MEILLET A., 1902, « Introduction à l'étude comparative des langues indoeuropéennes », *Annales de Bretagne*, vol. 18, n° 18-4, p. 613-615.

7. Philosophie

AUSTIN J. L., 1950, « Truth », dans *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary volume XXIV, repris dans *Philosophical Papers*, Oxford, OUP, p. 117-133, [Traduction française « La vérité », *Écrits Philosophiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1994].

BABBITT I., 2017 [1981], *On Literature, Culture, Religion*, New York, Routledge, 368 p.

BACHELARD G., 1948, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 409 p.

BAKHTINE M., 1984 [1979], *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 408 p.

BAKHTINE M., 1990, *Art and Answerability, Early philosophical Essays by M. M. Bakhtin*, Holquist M., Liapunov V. (éds.), Liapunov V., Brostrom K. (trad.), Austin, University of Texas Press, coll. « Slavic series », 332 p.

BIÈS J., 1973, *Littérature française et pensée hindoue, Des origines à 1950*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque Français Roman », n° 47, 685 p.

BOUVERESSE J., 1973, *Wittgenstein : La rime et la raison*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 240 p.

BOUVERESSE J., 1976, *Mythe de l'intériorité*, Paris, Éditions de Minuit, 736 p.

CROS E., 1983, *Théorie et pratique sociocritiques*, Paris/Montpellier, Éditions sociales/Centre d'études et de recherches sociocritiques, coll. « Études sociocritiques », 373 p.

CROS E., 2003, « La sociocritique », *Cahiers de Narratologie*, 12 | 2005, Paris, L'Harmattan, 206 p.

DERRIDA J., 1967b, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 120 p.

DERRIDA J., 1972, *Positions*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 131 p.

DERRIDA J., 1986, « Declarations of Independence », *New Political Science*, n°15, p. 7-15.

FOUCAULT M., 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 354, 294 p.

FOUCAULT M., 1971, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 88 p.

FOUCAULT M., 2001, *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard, 540 p.

GODIN C., 2007, *Le triomphe de la volonté*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « L'esprit libre », 316 p.

GOFFMAN E., 1974, *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 230 p.

HOUELLEBECQ M., 2015, « Dieu ne veut pas de moi », *Revue des Deux Mondes*, Paris, p. 8-33.

JOSSUA J.-P., 1985, *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, Paris, Beauchesne, 274 p.

LAFORGUE J., 1986 [1860-1883], *Œuvres complètes – Édition chronologique intégrale*, Tome I, Lausanne, L'Âge d'Homme, 850 p.

MEYER M., 1992, *Langage et littérature*, Paris, PUF, 249 p.

REBOUL P., 1979, *Errements littéraires et historiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, Septentrion, 330 p.

ROUSSEAU J.-J., 1828, *Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau ; nouvelle édition, Les rêveries*, Bruxelles, Th. Lejeune, 252 p.

SEEBACHER J., 1963, « Sens et structure des Mages », *Revue des Sciences humaines*, n° 111, Paris, p. 347-370.

SCHELLING F. W. J., 1999 (trad.), *Philosophie de l'Art*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 395 p.

8. Poétique

AQUIEN M., 1993, *Dictionnaire de poétique*, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, coll. « Les Usuels de Poche », 352 p.

AQUIEN M., HONORÉ J.-P., 1997, *Le Renouveau des formes poétiques au XIXe siècle*, Paris, Nathan, 126 p.

ARISTOTE, [1990], *Poétique*, Hardy J. (trad.), Beck P. (préf.), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 163 p.

BACKÈS J.-L., 1997, *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Les Fondamentaux », 160 p.

BLOOM H., 1997 [1973], *The Anxiety of Influence, A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 157 p.

BONNET J.-C., 1985, « Le fantasme de l'écrivain », *Poétique*, n° 63, Paris, Éditions du Seuil, p. 259-277.

CHEVALIER J.-C., 1970, « *Alcools* » d'Apollinaire. *Essai d'analyse des formes poétiques*, Paris, Minard, coll. « Lettres Modernes », 280 p.

COHEN J., 1966, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 231 p.

CULLER J., 1975, *Structuralist poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 301 p.

CULLER J., 1998, « Poésie et Cliché chez Baudelaire », dans Mathis G. (éd.), *Le Cliché*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Interlangues littératures », p. 205-217.

CULLER J., 2008, « L'adresse lyrique », Tiphaine Samoyault (trad.), *Poésie* 2008/4, n° 126, p. 130-143.

DESSONS G., 1991, *Introduction à l'analyse du Poème*, Paris, Bordas, 156 p.

DUCROS D., 1996, *Lecture et analyse du poème*, Paris, Armand Colin, 181 p.

FRYE N., 1969, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 454 p.

GERMAIN G., 1973, *La poésie corps et âme*, Paris, Éditions du Seuil, 329 p.

GLEIZE J.-M., 1983, *Poésie et figuration*, Paris, Éditions du Seuil, 307 p.

CORNULIER B., 1982, *Théorie du vers : Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Travaux linguistiques » Ruwet N. (dir.), 317 p.

GOUVARD J.-M., 2000, *Critique du vers*, Paris, Honoré-Champion, 286 p.

GOUVARD J.-M., 2001, *L'analyse de la poésie*, Vendôme, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 128 p.

JAFFRÉ J., 1984, *Le vers et le poème, textes, analyses, méthodes de travail*, Paris, Nathan, 160 p.

JAKOBSON R., 1973, *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 507 p.

JAKOBSON R., 1977, *Huit questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points – Essais », 189 p.

JOBERT B., « Salons, Charles Baudelaire – Fiche de lecture », *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne] <http://www.universalis.fr/encyclopedie/salons-charles-baudelaire/>, consulté le 18 juillet 2018.

MALLARMÉ S., 1897, *Divagations*, Paris, Bibliothèque-Carpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 390 p.

MALLARMÉ S., 1974 [1945], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1530 p.

MALLARMÉ S., 1998 [1945], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1529 p.

MESCHONNIC H., 1985, *Les états de la poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 284 p.

MILLY J., 1992, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 314 p.

PAZ O., 2008, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1545 p.

REVERDY P., 1918, « Certains avantages d'être seul », *Sic*, n° 32, JMP, p. 242-243.

SAINTE-BEUVE, 1992, *Pour la critique*, Prassoloff A., Diaz J.-L. (éds.), Gallimard, Paris, 395 p.

TADIÉ J.-Y., 1978, *Le récit poétique*, Paris, PUF, 206 p.

VALERY P., 1936, *Variétés III*, Paris, Gallimard, 193 p.

VAILLANT A., 1992, *La poésie*, Paris, Nathan, coll. « Lettres », 128 p.

VAILLANT A., 2005, « Pour une poétique du vers syllabique », *Poétique*, n° 143, p. 259-281.

9. Sémiotique et théorie de l'intertextualité

BARONI R., 2005, « Compétences des lecteurs et schèmes séquentiels », *Littérature*, n° 137, p. 111-126.

BARTHES R., 1953, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 127 p.

BARTHES R., 1965, *Éléments de sémiologie. Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, (éd. 1993-1995), vol. 1, p. 1465-1522.

BARTHES R., 1966, *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 80 p.

BARTHES R., 1968, « La mort de l'auteur », *Mantéïa*, n° 5, Marseille, Mantéïa, [En ligne] https://monoskop.org/images/3/38/Barthes_Roland_1968_1984_La_mort_de_l_auteur.pdf, consulté le 21 mars 2018.

BARTHES R., 1970, *L'Empire des signes*, Paris, Champs Flammarion, 151 p.

BARTHES R., 1973, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, vol. XIV, Paris, 1973, p. 1013-1017.

BARTHES R., 2002 [1968], « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes, tome III, 1968-1971*, Paris, Éditions du Seuil, p. 40-47.

BRÉAL M., 2005, *Essai de sémantique (1897)*, Delesalle S. (intr.), Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 220 p.

CULLER J., 1981, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature*, Londres, Routledge, 281 p.

DUCROT O., 1985, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 240 p.

DUCROT O., 1972, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 283 p.

ECO U., 1984, *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 447 p.

GIGNOUX A.-C., 2006, « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie*, n° 13, [En ligne] <http://narratologie.revues.org/329>, consulté le 06 juin 2017.

GREIMAS A.-J., 1966, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 262 p.

KRIEF H., 2010, *Catégories et modalités. Introductions à la sémiotique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 74 p.

KRISTEVA J., 1974, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 648 p.

KRISTEVA J. *et al.*, 1975, *La traversée des signes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 266 p.

KRISTEVA J., 1969b, *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 384 p.

KRISTEVA J., 2000, *La révolte intime : Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 382 p.

LAVIS G., 1972, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen âge, XIIe-XIIIe siècles : Étude sémantique et stylistique du réseau lexical joie-dolor*, Paris, Librairie Droz, 627 p.

PERI M., [1994], *Essais de narratologie*, Filipidis S. N. (trad.), Héraklion, Éditions Universitaires de Crète, 167 p.

RIFFATERRE M., 1983 [1974], *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 253 p.

RODRIGUEZ A., 2003, *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Hayen, Editions Mardaga, coll. « Philosophie et Langage », 276 p.

RABAU S., 2002, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. « GF – Corpus/Lettres », 254 p.

SAMOYAULT T., 2005, *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « Littérature », 128 p.

SOKOLOFF B., 1984, « Analyse du discours et sémiosis sociale », *Cahiers de recherche sociologique*, vol. 2, n° 1, p. 159-179.

TODOROV T., 1969, *Grammaire du Décaméron*, Paris, Mouton, 100 p.

10. Théories énonciatives

ADAM J.-M., LAPLANTINE C., 2012, *Les notes manuscrites de Benveniste sur la langue de Baudelaire*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 217 p.

AUSTIN J. L., 1970, *How to do things with words*, Lanc G. (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 208 p.

BEEKES R.-S.-P., 2011, *Comparative Indo-European Linguistics. An Introduction*, Amsterdam, Johns Benjamins Publishing Company, 416 p.

BENVENISTE E., 1966, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 364 p.

BENVENISTE E., 1974, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 286 p.

BENVENISTE E., 2011, *Baudelaire*, Limoges, Lambert-Lucas, 770 p.

BENVENISTE E., 2012, *Dernières Leçons. Collège de France 1968 et 1969*, Paris, Éditions du Seuil, 210 p.

BERRENDONNER A., REICHLER-BEGUELIN M.-J., 1989, « Décalages : les niveaux de l'analyse linguistique », *Langue Française*, n° 81, p. 99-125.

BERRENDONNER A., 1990, « Pour une macro-syntaxe », *Travaux de linguistique*, n° 21, p. 25-36.

BOURA I., 2011, *Les voies narratives de la poésie romantique : Figures du moi créateur*, Thèse de doctorat, Université Aristote de Thessalonique, Faculté des lettres, Département de Langue et Littérature Françaises, 280 p.

CATACH N., 1995, *Dictionnaire historique de l'orthographe française*, Paris, Larousse, 1327 p.

CERQUIGLINI B., 1981, *La Parole Médiévale : discours, syntaxe, texte*, Paris, Éditions de Minuit, 252 p.

CERVONI J., 1987, *L'énonciation*. Paris, PUF, 127 p.

CHANTRAINE P., 1953, *Grammaire homérique, Tome II : Syntaxe*, Paris, Librairie C. Klincksieck, coll. « Philologie classique », IV, p. VIII-379.

CHARAUDEAU P., 1992, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, coll. « Éducation », 927 p.

CHARAUDEAU P., MAINGUENEAU D., 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Philosophie générale », 661 p.

CHEVALIER J.-C., ARRIVE M., BLANCHE-BENVENISTE C., PEYTARD J., 1997 [1964], *Grammaire du français contemporain*, Paris, Larousse-Bordas, 495 p.

Dictionnaire de la Langue Française, Le Robert Micro, 2006, Paris, Le Robert, 1506 p.

DOMINICY M., 1992, « Pour une théorie de l'énonciation poétique », dans Mulder W. de, Schuerewegen F., Tasmowski L. (éds.), *Enonciation et parti-pris*, Amsterdam, Rodopi, p. 129-142.

DUBOIS J., GIACOMO M., GUESPIN L., MARCELLESI C., MARCELLESI J.-B., MÉVEL J.-P., 2012 [1994], *Le Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, coll. « Les grands dictionnaires », 514 p.

DUCROT O., 1968, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 1. Le structuralisme en linguistique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Sciences Humaines », n° 44, 123 p.

DUCROT O. *et al*, 1980, *Les Mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 241 p.

DUCROT O., 1989, *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage*, Paris, Éditions de Minuit, 192 p.

DUCROT O., SCHAEFFER J.-M., 1995, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 821 p.

FÉRAUD J. F., 1761a, *Dictionnaire grammatical de la langue Française*, Avignon, Chez la Veuve Girard, 676 p.

FÉRAUD J.-F., 1761b, *Dictionnaire critique de la Langue Française*, Marseille, Jean Mossy, Père et Fils, Imprimeurs du Roi de la Ville, de la Marine, etc., et Libraires à la Canebière à côté du Bureau des Draps, 852 p., [En ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50603p/f863.item.textelimage>, consulté le 1^{er} mars 2020.

GREVISSE M., GOOSSE A., 1996, *Nouvelle Grammaire Française*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 393 p.

GRINSHPUN Y., 2005, « O et oh : une graphie entre langue et discours », *Marges linguistiques*, n° 9, p. 242-255, [En ligne] <http://www.marges-linguistiques.com>, consulté le 11 novembre 2015.

GRINSHPUN Y., 2008, *Ô entre langue(s), discours et graphie*, Paris / Gap, Ophrys, coll. « Langues, langage et textes », 314 p.

HUMBERT J., 1960, *Syntaxe grecque*, Paris, Klincksieck, 463 p.

JAKOBSON R., 1981 [1963], *Essais de linguistique générale : Les fondations du langage 1*, Paris, Éditions de Minuit, 260 p.

KERBRAT-ORECCHIONI C., 1980, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 290 p.

KERBRAT-ORECCHIONI C., 1986, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, coll. « U – Linguistique », 404 p.

KERBRAT-ORECCHIONI C., 1990, *Les interactions verbales - Tome I*, Paris, Armand Colin, coll. « U – Linguistique », 318 p.

KERBRAT-ORECCHIONI C., 1996, *La conversation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Mémo », 92 p.

KERBRAT-ORECCHIONI C., 1999, *L'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U – Linguistique », 267 p.

KERBRAT-ORECCHIONI C., 2001, *Les actes de langage dans le discours - Théorie et fonctionnement*, Paris, Nathan/VUEF, 198 p.

KRISTEVA J., 1969a, *Le langage cet inconnu : une initiation à la linguistique*, Paris, Éditions du Seuil, 327 p.

LAMBRECHT K., 1998, « Sur la relation formelle et fonctionnelle entre topiques et vocatifs », *Langues*, vol. 1, n° 1, p. 34-45.

MAINGUENEAU D., 1996, *Les termes de l'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Lettres », 95 p.

MAINGUENEAU D., 2003, « Quelles unités pour l'analyse du discours ? », *Romanistisches Jahrbuch*, n° 53-2002, NewYork, Walter de Gruyter-Berlin, p. 109-118.

MAINGUENEAU D., 2005, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 272 p.

MAINGUENEAU D., 2007, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup. », 243 p.

MALDIDIER D., 1990, *L'inquiétude du discours : textes de Michel Pécheux*, Paris, Editions des Cendres, 334 p.

MONTE M., 2003, « Essai de définition d'une énonciation lyrique – L'exemple de Philippe Jaccottet », *Poétique*, n° 134, Paris, Éditions du Seuil, p. 159-181.

MOREL M.-A., DANON-BOILEAU L., 1998, *Grammaire de l'intonation. L'exemple du français*, Paris-Gap, Ophrys, 231 p.

OLIVIER C., 1994, « Les interjections et autres signes linguistiques comme marqueurs d'actes de prédication », *Champs du signe*, n° 4, p. 215-231.

PATRI S., 2007, « L'alignement syntaxique dans les langues indo-européennes d'Anatolie », *Studien zu den Bogazkoy-Texten*, n° 49, Wiesbaden, Otto Harrassowitz Verlag, 231 p.

PÊCHEUX M., 1969, *Analyse automatique du discours*, Paris, Dunod, 139 p.

PITAVY J.-C., 2014, « Discours rapporté, indexicaux et logophoriques en grec ancien », *Syntaktika*, n° 46, [En ligne] <http://syntaktika.revues.org/193>, consulté le 12 décembre 2018.

RIEGEL M., PELLAT J.-C., RIOUL R., 1994, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Manuels », 1107 p.

ROULET E. *et al.*, 1985, *L'articulation du discours en français contemporain*, Bern, Peter Lang, 272 p.

SAUSSURE F., 1989, *Cours de linguistique générale*, Harrassowitz Verlag O. (éd.), tome I, Wiesbaden, Harrassowitz, 1030 p.

SAUSSURE F., 2012, *Écrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 352 p.

SCHWYZER E., 1950, *Griechische Grammatik, Zweiter Band: Syntax und Syntaktische Stilistik*, vervollständigt und herausgegeben von Albert Debrunner, Munich, C. H. Beck, vol. 1, 714 p.

SEARLE J., 1992, *Déconstruction ou Le langage dans tous ses états*, Cometti J.-P. (trad.), Paris, Éditions de l'éclat, coll. « Tiré à part », 32 p.

TODOROV T., 1973, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Éditions du Seuil, 109 p.

VAN DIJK T.-A., 1985, *Handbook of Discourse Analysis*, vol.1-4, Londres, Academic Press, 105 p.

VION R., 1992, *La communication verbale : analyse des interactions*, Paris, Hachette, 304 p.

WACKERNAGEL J., 2010 [1924], *Vorlesungen über Syntax*, Cambridge, Cambridge University Press, 685 p.

WILMET M., 1997, *Grammaire critique du français*, Bruxelles, Duculot, 572 p.

ZWICKY A. M., 1974, « Hey, what's your name ! », *Chicago Linguistic Society*, n° 10, p. 787-801.

11. Théories pragmatiques

CULLER J., 2006, « Philosophe et littérature : Les Fortunes du performatif », dans De Gandt M. (trad.), *Littérature*, p. 81-100.

DANON-BOILEAU L., 1992, « Ce que “ça” veut dire : les enseignements de l'observation clinique », dans Morel M. A. et Danon-Boileau L. (éds.), *La deixis*, Paris, PUF, p. 415-425.

DE MAN P., 1979, *Allegories of Reading*, New Haven, Londres, Yale University Press, 305 p.

FRYCER J., 1977, « La littérature comme acte de communication », *Études romanes de Brno*, vol. 9, p. 23-35.

JAHN M., 1992, « Contextualizing Represented Speech and Thought », *Journal of Pragmatics*, n° 17, p. 347-367.

PERRET D., 1970, « Les appellatifs : analyse lexicale et actes de paroles », *Langages*, n° 32, Paris, Larousse, p. 112-118.

RÉCANATI F., 1982, *Les Énoncés performatifs*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 288 p.

VAN DIJK T.-A., 1976, *Pragmatics of language and literature*, Amsterdam, North Holland, 236 p.

12. Théories stylistiques

ARAGON L., 1928, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 238 p.

DUMARSAIS, 1988 [1730], *Des tropes ou des différents sens. « Figure » et vingt autres articles de l'Encyclopédie*, Douay-Soublin F. (trad.), Paris, Flammarion, 362 p.

DÜRENMATT J., 2005, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, coll. « Atouts - Lettres - cours documents entraînement », 256 p.

FONTANIER P., 1968 [1830], *Figures du Discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Classiques Flammarion », 505 p.

FROMILHAGUE C., SANCIER-CHÂTEAU A., 1991, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 270 p.

FROMILHAGUE C., SANCIER-CHÂTEAU A., 1999, *Analyses stylistiques. Formes et genres*, Paris, Dunod, 234 p.

GARDES-TAMINE J., 1992, *La Stylistique*, Paris, Armand Colin, 191 p.

HAMON P., 1996, « Sujet lyrique et ironie », *Le sujet lyrique en question*, n° 8, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités ».

MOLINIÉ G., 1992, *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Les Usuels de Poche », 351 p.

MONTE M., 2007b, *Le poème : parole et texte, De la linguistique énonciative à la stylistique de la poésie*, Synthèse pour l'Habilitation à diriger des Recherches, Université de Provence, 212 p., [En ligne] http://eris.univ-tln.fr/hdr_monte.pdf, consulté le 11 novembre 2015.

MONTE M., THONNERIEUX S., WAHL P. (dir.), 2018, *Stylistique et Méthode, Quels paliers de pertinence textuelle ?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Textes et langues », 375 p.

RABATÉ D. (dir.), 1996, *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 163 p.

RICALENS-POURCHOT N., 2016, *Dictionnaire des Figures de Style*, Paris, Armand Colin, 218 p.

RICŒUR P., 1975, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 416 p.

RIFFATERRE M., 1959, « Criteria for Style Analysis », *Word*, n° 15, p. 154-174.

RIFFATERRE M., 1971, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 364 p.

SUHAMY H., 1981, *Les figures de style*, Paris, Hatier, coll. « Que sais-je ? », 127 p.

WAHL P., 2010, « Éthologie de la figure : style et postures », dans Wulf J., Bougault L. (dir.), *Sytlistiques ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 209-228.

13. Théorie de la littérature

ARON T., 1984, *Littérature et littérarité. Un essai de mise au point*, Paris, Les Belles Lettres, 103 p.

CHEVREL Y., 1994, *La recherche en littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 127 p.

DERRIDA J., 1967a, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 445 p.

FRAISSE L., 2001, *L'histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats ; mélanges offerts à Madeleine Bertaud*, Genève, Droz, 869 p.

ISER W., 1985, *L'acte de la lecture : théorie de l'effet esthétique*, Sznycer E. (trad.), Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 405 p.

JAUSS H.R., 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 305 p.

MARINO A., 1988, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, PUF, 390 p.

NÉDÉLEC C., 2007, « Querelle de la langue française, querelle des Anciens et des Modernes : quels liens ? », dans Brooks W. et Zaiser R. (éds.), *Religion, Ethics, and History in the French Long Seventeenth Century/La Religion, la morale, et l'histoire à l'âge classique*, Bern, Peter Lang AG, coll. « Medieval and early modern french studies », 348 p.

TODOROV T., 1977, *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 378 p.

TODOROV T., 1978, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 167 p.

VAILLANT A., 2016, *L'Art de la littérature*, Paris, Garnier, 391 p.

WELLEK R., 1965, *Confrontations*, New Jersey, Princeton University, coll. « Princeton Legacy Library », 230 p.

WELLEK R., WARREN A., 1971, *La théorie littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », p. 399.

WELLEK R., 1981, *A history of Modern Criticism, tome II, The Romantic Age*, Cambridge, Midwest Modern Language Association, p. 255-256.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	6
PREMIÈRE PARTIE.....	28
Aspects rhétoriques et pragmatiques de l’apostrophe.....	28
Chapitre 1 : Définir et décrire une instabilité terminologique.....	30
1.1 Apostrophe et interpellation.....	32
1.2 Apostrophe et interjection.....	36
1.3 Apostrophe et injonction.....	40
Chapitre 2 : Émergence de l’apostrophe en poésie lyrique.....	44
2.1 L’apostrophe et l’expression lyrique.....	45
2.2 L’apostrophe dans la poésie grecque ancienne et latine.....	54
2.3 L’apostrophe dans les textes lyriques du Moyen-Âge et de la Renaissance.....	58
2.4 L’apostrophe et le vocatif.....	62
2.5 La particule ô.....	66
Chapitre 3 : Aspects discursifs de l’apostrophe.....	80
3.1 Emploi interjectif de l’apostrophe.....	81
3.2 Fonctions illocutoires de l’apostrophe.....	86
3.3 Micro-pragmatique de l’apostrophe.....	94
3.4 L’apostrophe et l’altérité en discours poétique.....	102
Chapitre 4 : Dispositifs rhétoriques de l’apostrophe.....	114
4.1 L’apostrophe et les images poétiques.....	115
4.2 Les figures macrostructurales.....	122
4.2.1 Les métaphores et les concepts abstraits.....	123
4.2.2 La prosopopée.....	128
4.2.3 L’allusion.....	131
4.2.4 L’allégorie et l’ironie.....	134
4.2.5 L’antithèse.....	139
4.2 Les figures microstructurales ou tropes.....	143
4.2.1 La synecdoque, la métonymie et la métaphore.....	144
4.2.2 L’anaphore.....	151
4.2.3 L’apostrophe-périphrase.....	156
DEUXIÈME PARTIE.....	161

L'appareil énonciatif de l'apostrophe.....	161
Chapitre 5 : Genres littéraires et énonciation romantique.....	163
5.1 Les typologies des textes littéraires et l'apostrophe	163
5.2 Lyrisme et poésie : une réciprocité en diachronie.....	174
5.3 Le sujet lyrique, émetteur de l'apostrophe.....	183
Chapitre 6 : L'apostrophe et ses intertextes : une métapoétique ?.....	195
6.1 Les origines du romantisme et le statut de l'apostrophe	195
6.2 L'apostrophe ou le renouveau d'une poésie émotionnelle	206
6.3 Intertextualité et renouvellement des formes.....	220
Chapitre 7 : Apostrophe et énonciation lyrique.....	229
7.1 Le statut modal et formel de l'apostrophe	230
7.2 Lyrisme et apostrophe : une dialectique polyphonique	239
7.3 La performativité de l'énonciation apostrophique.....	248
Chapitre 8 : L'énonciation romantique et l'apostrophe	256
8.1 La voix du poète romantique : entre sujet et non-sujet	257
8.2 La fluidité du <i>je</i> lyrique et l'autonomie du poème	269
8.3 Vers une dramaturgie de l'apostrophe : les figures d'énonciation	279
8.4 Le statut multidimensionnel de l'énonciateur	287
8.5 La structure de l'apostrophe et l'éthos du poète	302
Chapitre 9 : Le lecteur dans l'univers apostrophique.....	307
9.1 Les stratégies énonciatives.....	307
9.2 L'embarras du lecteur	314
9.3 L'universalité de l'adresse au lecteur et l'éthos de l'énonciateur	318
9.4 La quête d'un allocutaire utopique.....	321
TROISIÈME PARTIE.....	334
Vers une typologie sémantique des apostrophes.....	334
Chapitre 10 : En quête d'inspiration romantique : l'apostrophe adressée à la muse et à la lyre.....	345
10.1 L'adresse à la muse	346
10.2 L'adresse à la lyre.....	363
Chapitre 11 : L'émetteur de l'apostrophe et les voix narratives.....	374
11.1 Le narrateur porte-parole du poète.....	376
11.2 Un énonciateur paria	380
11.3 Une disposition dramatique au sein du poème.....	386
11.4 L'autrui et le moi : un dialogue interne.....	393
Chapitre 12 : Les entités abstraites	400

12.1	Le culte de l'amour et de la mort	401
12.2	Les toponymes.....	408
12.3	Les objets inanimés : entre occultisme et spiritualisme	412
12.4	Les valeurs et les vertus	419
Chapitre 13 : L'environnement naturel et le déplacement du signifié.....		426
13.1	L'allocution de la nature polymorphe.....	427
13.2	La mélancolie triomphante auprès de la nature	433
13.3	L'apostrophe des éléments : le cas de l'eau.....	438
13.4	L'apostrophe adressée à la nature et la réalité sociale du poète.....	444
Chapitre 14 : Le divin comme locuteur et interlocuteur.....		450
14.1	« Dieu ! », « Seigneur ! », « Père ! » : un appel au divin	450
14.2	Un panthéisme nouveau-né.....	456
14.3	L'apostrophe représentation littéraire de la prière.....	461
14.4	Vers une métaphysique de l'apostrophe	464
Chapitre 15 : L'adresse aux personnages extradiégétiques et intradiégétiques		474
15.1	Les intimes et les autres poètes	475
15.2	Les adversaires : le cas de la satire engagée	483
15.3	Les personnages historiques	489
15.4	Les visages du féminin.....	498
15.5	L'écho universel du poète : l'adresse aux hommes	526
CONCLUSION.....		551
BIBLIOGRAPHIE		575
Bibliographie primaire		576
Bibliographie secondaire		578
1.	Apostrophe.....	578
2.	Littérature grecque ancienne et latine	581
3.	Romantisme.....	583
4.	Histoire de la littérature	593
5.	Linguistique textuelle et théories des genres.....	594
6.	Littérature comparée	597
7.	Philosophie	597
8.	Poétique	600
9.	Sémiotique et théorie de l'intertextualité.....	603
10.	Théories énonciatives	606
11.	Théories pragmatiques	612

12.	Théories stylistiques.....	613
13.	Théorie de la littérature	615

Index

- Abrams**, 253
- acte d'énonciation**, 229, 249
- acte de langage**, 7, 31, 34, 67, 109, 296, 311, 314, 574
- Adam**, 116, 258, 459
- agrammaticalité**, 220
- Albouy**, 583
- alexandrin**, 225, 245, 246, 391, 430
- allégorie**, 3, 51, 115, 119, 123, 134, 135, 145, 336, 377, 399, 407, 435, 444, 460, 533, 552, 559, 617
- allocutaire**, 4, 14, 18, 25, 29, 50, 73, 75, 80, 81, 87, 90, 94, 99, 102, 107, 108, 109, 116, 128, 129, 137, 143, 153, 154, 168, 170, 171, 174, 248, 256, 260, 262, 268, 270, 279, 280, 282, 283, 284, 286, 287, 290, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 306, 307, 308, 310, 311, 313, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 327, 328, 331, 332, 333, 336, 337, 338, 364, 371, 373, 374, 377, 387, 389, 392, 399, 400, 412, 413, 416, 426, 427, 428, 432, 439, 444, 450, 455, 456, 460, 464, 474, 483, 489, 490, 498, 499, 526, 533, 536, 549, 553, 556, 557, 561, 562, 563, 566, 573, 574, 618, 628, 629
- allocution**, 5, 50, 54, 114, 129, 174, 272, 335, 337, 392, 400, 412, 426, 427, 443, 450, 464, 498, 558, 559, 561, 619
- Almalis**, 326
- altérité**, 3, 24, 29, 81, 102, 174, 193, 260, 272, 281, 290, 297, 298, 323, 329, 330, 332, 333, 336, 375, 392, 399, 437, 485, 534, 548, 555, 561, 567, 572, 573, 617
- anaphore**, 3, 115, 143, 151, 152, 153, 154, 155, 391, 520, 530, 581, 617
- antithèse**, 3, 24, 25, 115, 118, 123, 139, 140, 141, 142, 143, 146, 155, 159, 298, 301, 304, 317, 326, 376, 388, 389, 432, 435, 437, 438, 439, 445, 462, 484, 487, 489, 491, 497, 501, 565, 617
- apostrophe sérielle**, 17
- apostrophes performatives**, 16, 89, 229, 328, 381, 382, 463, 533, 537, 556, 559, 570
- appel**, 5, 7, 16, 37, 38, 55, 57, 59, 62, 64, 65, 68, 73, 75, 82, 93, 107, 109, 132, 208, 248, 272, 280, 287, 296, 327, 338, 348, 353, 355, 368, 369, 372, 373, 410, 450, 461, 462, 488, 492, 502, 519, 523, 529, 555, 559, 567, 619
- appellatif**, 66, 67, 77
- apposition**, 31, 41, 64, 103
- Aquien**, 223, 259
- Archiloque**, 48
- Aristote**, 47, 61, 115, 123, 145, 165, 166, 168, 169, 173, 175, 607
- Aron**, 272, 615
- atemporalité**, 229
- Austin**, 16, 22, 32, 172, 249, 598
- autoréflexive**, 163, 173, 236, 239, 247, 313
- Babbitt**, 237
- Bachelard**, 232, 258
- Backès**, 584, 600
- Bally**, 48, 63
- Barrère**, 417
- Barthes**, 278, 279, 603
- Baudelaire**, 9, 13, 36, 37, 42, 124, 200, 203, 213, 214, 221, 230, 258, 262, 282, 284, 309, 312, 325, 326, 333, 441, 531, 535, 549, 573, 601, 602, 606
- Beekes**, 55
- Bénichou**, 499
- Benveniste**, 107, 168, 173, 258, 268, 273, 299, 333, 606
- Bergren**, 9

Berrendonner, 65
Blackman, 247, 403
Block, 9, 57
Bony, 13, 225
Bréal, 15
Breuillet, 61
Byron, 246, 247, 342, 344, 360, 362, 364, 403, 478, 480, 488, 584
Catach, 61
Chantraine, 45
Charaudeau, 116, 123, 142, 145, 148, 150, 151, 300
Charles-Wurtz, 169, 170, 481
Chevrel, 345
Cohen, 257, 258, 271
Combe, 168
comédie, 61, 74, 104, 165, 175
comparaison, 47, 64, 115, 116, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 146, 154, 155, 232, 251, 405, 412, 422, 428, 431, 496, 547
Coppola, 586
Culler, 9, 11, 15, 19, 20, 21, 46, 66, 83, 96, 172, 179, 181, 230, 231, 236, 239, 247, 248, 251, 253, 254, 255, 262
D'Espéry, 10
Danon-Boileau, 97, 612
datif, 44, 55, 64
Debrunner, 45, 611
déictique, 18, 39, 75, 81, 83, 101, 267, 286, 348, 353, 359, 361, 369, 370, 411, 413, 430, 481, 490, 494, 497
déixis, 25, 99, 302, 581, 612
Derrida, 249, 252
destinataire, 25, 33, 41, 50, 80, 94, 99, 174, 236, 248, 256, 263, 272, 287, 297, 302, 306, 324, 332, 374, 377, 380, 381, 384, 386, 394, 396, 399, 403, 436, 515, 521, 523, 527, 557
Détrie, 9, 96, 107, 299, 314
dialectique, 4, 165, 239, 272, 326, 436, 549, 564, 618
diégésis, 47, 53
digression, 23, 51, 53, 54, 245
discours direct, 47, 267, 379, 381, 392, 410, 421, 514, 517, 541
discours indirect, 44, 45, 47, 421, 541
discursive, 8, 11, 19, 21, 23, 29, 38, 58, 65, 75, 80, 90, 97, 99, 111, 112, 113, 256, 307, 338, 348, 374, 605
disjonction, 63, 115, 559
doublage, 267
Du Bellay, 60, 175, 345
Dubel, 10, 56
Ducrot, 40, 310
Dumarsais, 143
école de Constance, 260
élégie, 178, 224, 246, 469
élision, 7, 30, 34
embarras, 4, 20, 21, 93, 179, 209, 213, 231, 255, 309, 314, 317, 573, 618, 628
émetteur, 4, 15, 16, 18, 24, 26, 80, 153, 183, 262, 267, 273, 274, 288, 304, 335, 374, 377, 379, 384, 388, 389, 391, 461, 560, 566, 618
énonciateur, 4, 25, 31, 66, 76, 127, 162, 171, 172, 180, 182, 236, 256, 261, 267, 270, 285, 287, 289, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 299, 301, 306, 318, 330, 374, 375, 378, 380, 381, 384, 386, 400, 415, 433, 472, 512, 536, 569, 572, 574, 618
épiphrase, 53
éthos du poète, 4, 25, 162, 256, 302, 303, 304, 305, 320, 618
exclamation, 7, 37, 38, 39, 42, 54, 56, 57, 67, 69, 70, 71, 74, 75, 77, 78, 85, 99, 102, 109, 114, 115, 123, 216, 241, 262, 265, 302, 353,

367, 369, 370, 430, 438, 439, 454, 471, 486,
488, 497, 505, 512, 558, 580
extradiégétiques, 5, 27, 102, 163, 171, 175,
338, 474, 619
Fauriel, 237, 238
Féraud, 62
figure stylistique, 7
figures macrostructurales, 3, 115, 122, 123,
127, 131, 138, 139, 143, 151, 617
figures microstructurales, 3, 115, 129, 143,
144, 155, 526, 617
figures rhétoriques, 11, 24, 29, 51, 61, 565
fonction argumentative, 307, 311, 317, 573
fonction conative, 25, 259, 263, 297, 302, 303
fonction délocutive, 313
fonction grammaticale, 7, 34, 36, 49, 54, 58,
113, 139
fonction informative, 94, 307
fonction poétique, 22, 25, 32, 259, 302
fonction prédicative, 76, 80, 84, 94, 358, 361,
368, 370
fonction référentielle, 25, 52, 96, 259, 302,
303, 305, 366
fonction rhétorique, 50, 81
fonction syntaxique, 37, 38, 41, 54, 102, 299
Fontanier, 254, 255, 305
Fromilhague, 260, 296
Frycer, 172
Frye, 169, 254, 262, 268, 314, 315, 322
Genette, 22, 47, 57, 167, 168, 221, 222, 228,
258, 268, 271, 272, 338, 374, 375, 560
Gengembre, 12, 197, 393, 455
Georgacopoulou, 9, 35, 57
geste poétique, 26
Goosse, 31
Greimas, 257
Grevisse, 31

Grinshpun, 50, 69, 70, 75, 99
groupe nominal, 35, 40, 41, 42, 50, 57, 59, 67,
70, 72, 75, 78, 82, 83, 300, 359, 361, 552,
554
Guillemin, 212
Hamburger, 167, 169, 173, 249, 260
Henry, 9, 10, 66
herméneutique, 231, 296
Homère, 9, 44, 45, 55, 66, 72, 527, 528, 554
Honoré, 223, 585, 589, 593, 601
Horace, 48, 52, 61, 84, 251, 288, 294, 340
horizon d'attente, 16, 260, 269, 323, 503
horizon d'attente, 316
Houellebecq, 476
Huas, 350
Humbert, 44
hypertexte, 221, 228
hypotexte, 221, 228
idylle, 178
illocution, 16, 32, 628, 629
illocutoire, 10, 11, 16, 21, 22, 32, 41, 42, 54,
65, 70, 71, 75, 80, 84, 86, 88, 89, 91, 92, 94,
101, 102, 105, 109, 296, 307, 310, 317, 358,
370, 562, 572, 573, 628
illuminisme, 196, 198, 593
impératif, 18, 36, 41, 45, 58, 59, 67, 71, 85, 89,
92, 96, 101, 102, 105, 130, 154, 177, 178,
208, 215, 233, 250, 255, 262, 263, 264, 275,
277, 280, 283, 285, 311, 335, 347, 352, 355,
357, 361, 364, 365, 369, 379, 381, 383, 388,
389, 390, 394, 407, 413, 427, 430, 442, 448,
452, 455, 460, 462, 468, 470, 471, 483, 491,
504, 505, 506, 507, 508, 528, 532, 537, 539
incise, 17, 64, 69, 77, 78, 81, 82, 86, 99, 101,
267, 348, 352, 353, 508, 541, 547
injonction, 3, 23, 40, 41, 42, 50, 216, 500, 617

intercalée, 17, 64, 78, 81, 82, 83, 267, 426, 427, 458

interjection, 3, 7, 23, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 45, 49, 50, 54, 57, 66, 70, 71, 72, 73, 75, 78, 81, 82, 84, 85, 90, 132, 255, 264, 265, 266, 335, 371, 454, 467, 478, 488, 495, 502, 503, 544, 547, 558, 559, 578, 579, 581, 617

interlocuteur, 18, 36, 38, 44, 50, 53, 66, 68, 83, 95, 96, 99, 113, 114, 149, 150, 170, 233, 236, 247, 261, 262, 265, 280, 288, 300, 330, 336, 338, 354, 364, 377, 387, 394, 402, 404, 433, 440, 469, 474, 531, 558, 628

interpellation, 3, 7, 22, 23, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 54, 57, 58, 63, 81, 83, 85, 90, 111, 113, 114, 139, 171, 296, 390, 407, 500, 504, 505, 506, 507, 581, 617

inter-subjectivité, 315

intonème, 109

intradiegétique, 16, 22, 25, 26, 56, 57, 80, 95, 149, 153, 248, 256, 315, 318, 320, 324, 328, 329, 331, 374, 378, 379, 380, 384, 387, 393, 399, 432, 461, 475, 543, 555, 557, 560

intradiegétiques, 5, 102, 175, 338, 443, 455, 474, 503, 517, 619

ironie, 3, 24, 38, 115, 123, 134, 135, 136, 137, 138, 187, 296, 385, 386, 486, 494, 496, 515, 543, 559, 565, 614, 617

Iser, 16, 220, 296, 315

itération, 74, 75, 112, 113, 153, 155, 177, 215, 252, 274, 440, 442, 448, 472, 510, 532, 573

Jakobson, 22, 25, 124, 175, 249, 257, 259, 263, 265, 272, 297, 302

Jarry, 375, 535

Jauss, 16, 220, 296, 315, 316

je autobiographique, 320

je empirique, 170, 320

je lyrique, 4, 21, 86, 168, 170, 174, 177, 190, 191, 193, 199, 229, 248, 256, 259, 260, 261, 262, 265, 268, 269, 270, 279, 287, 290, 291, 292, 303, 304, 314, 318, 320, 331, 374, 428, 432, 481, 482, 553, 555, 556, 557, 560, 564, 618

je polyphonique, 238

Jobert, 200, 602

Jong, 346

Kristeva, 259, 271, 272, 448, 464

Laforgue, 221, 595

Lagorgette, 10, 73

Lambrecht, 108

langage ordinaire, 30, 31, 32, 35, 47, 57, 72, 85, 90, 94, 169, 190, 193, 194, 207, 226, 252, 259, 278, 322, 353, 552

langage soutenu, 30

Laplantine, 258

Lavis, 175

lecteur, 4, 14, 16, 20, 21, 25, 26, 35, 36, 39, 43, 53, 57, 64, 78, 83, 93, 96, 101, 107, 108, 111, 113, 114, 116, 118, 122, 124, 135, 136, 137, 138, 141, 145, 152, 154, 156, 159, 162, 163, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 195, 199, 203, 205, 215, 220, 224, 228, 229, 231, 232, 233, 236, 238, 241, 244, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 255, 256, 258, 260, 261, 267, 268, 277, 278, 279, 283, 287, 290, 293, 295, 297, 298, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 345, 346, 348, 351, 364, 368, 377, 382, 386, 395, 399, 400, 419, 435, 444, 445, 448, 455, 456, 461, 463, 474, 482, 489, 490, 492, 502, 503, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544,

545, 547, 548, 549, 555, 556, 557, 558, 561, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 572, 573, 574, 589, 618, 628

leitmotiv, 68, 152, 155, 177, 293, 328, 412, 553

Lenient, 60

Lestringant, 361, 589

littérarité, 72, 78, 81, 85, 113, 128, 220, 272, 277, 310, 335, 615

locuteur, 5, 16, 18, 21, 25, 31, 38, 40, 41, 44, 46, 50, 57, 61, 66, 80, 82, 83, 87, 88, 90, 94, 95, 97, 98, 99, 102, 107, 109, 112, 113, 114, 116, 128, 143, 150, 153, 154, 155, 167, 168, 170, 174, 180, 183, 207, 213, 234, 248, 250, 251, 252, 256, 260, 261, 262, 264, 265, 268, 269, 277, 278, 279, 282, 286, 287, 288, 295, 297, 299, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 310, 313, 316, 328, 330, 335, 355, 374, 377, 378, 379, 381, 384, 387, 388, 392, 426, 432, 450, 451, 455, 464, 483, 489, 492, 503, 523, 533, 553, 555, 556, 560, 563, 566, 569, 570, 573, 574, 619, 628

lyre, 4, 26, 29, 46, 58, 60, 104, 164, 174, 177, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 205, 207, 210, 211, 217, 224, 236, 292, 331, 345, 351, 361, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 393, 395, 396, 397, 398, 399, 424, 484, 485, 501, 548, 554, 568, 618

lyrisme, 9, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 23, 24, 45, 46, 48, 53, 59, 61, 62, 67, 69, 80, 95, 97, 113, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 177, 178, 179, 182, 183, 186, 187, 190, 193, 197, 209, 220, 223, 224, 228, 229, 230, 231, 241, 247, 248, 251, 260, 262, 270, 286, 306, 314, 320, 346, 353, 363, 364, 369, 371, 372, 373, 397, 401, 404, 424, 430, 446, 488, 553, 554, 557, 596, 628

Madame de Staël, 179, 197, 198, 257, 362

Maingueneau, 116, 123, 142, 145, 148, 150, 151, 595

Mallarmé, 174, 273, 277, 278, 279, 601

Maulpoix, 175

métadiscursive, 53

métaénonciative, 248

métalinguistique, 7, 259, 303

métalittéraire, 7

méta-métaénonciation, 313, 628

métaphore, 3, 18, 24, 51, 115, 116, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 135, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 157, 165, 188, 204, 205, 206, 212, 213, 221, 233, 234, 236, 237, 261, 262, 271, 284, 286, 308, 336, 348, 349, 357, 362, 376, 379, 390, 407, 411, 420, 423, 424, 438, 442, 446, 447, 448, 463, 467, 485, 486, 491, 492, 505, 510, 533, 535, 547, 559, 561, 565, 614, 617

métapoétique, 4, 195, 203, 204, 205, 304, 404, 419, 425, 549, 556, 562, 564, 618, 628

métonymie, 3, 24, 115, 116, 120, 123, 124, 135, 143, 144, 148, 149, 150, 221, 236, 255, 305, 379, 420, 535, 558, 559, 617

métrique, 11, 17, 52, 76, 82, 151, 223, 259, 260, 273, 277, 332, 375, 391, 394, 411, 443, 522, 524, 553, 554, 555, 572

Meunier, 48

Meyer, 148

Millevoye, 233

Milner, 207

mimésis, 47, 166, 167, 196, 229, 235, 238, 253, 272, 345

mimétique, 95, 115, 166, 230, 253, 256, 270, 271, 374

moi lyrique, 48, 186, 189, 193, 316, 325, 333, 335, 379, 489, 567

Molinié, 114, 115, 116, 123, 129, 131, 134, 135, 139, 143, 145, 148, 149, 151, 156
Monte, 10, 11, 21, 22, 32, 67, 69, 97, 98, 109, 141, 175, 262, 336
Mounin, 257
muse, 4, 26, 29, 54, 62, 117, 118, 182, 186, 193, 250, 290, 314, 327, 328, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 362, 363, 372, 478, 479, 521, 522, 554, 559, 570, 618
musicalité, 69, 82, 152, 155, 177, 178, 179, 192, 209, 222, 224, 231, 241, 252, 313, 324, 357, 361, 363, 367, 369, 444, 480, 524, 553, 565
mythe, 174, 200, 214, 227, 243, 282, 315, 360, 539, 589
narrateur, 4, 9, 16, 26, 35, 47, 51, 56, 57, 61, 66, 101, 116, 170, 228, 245, 246, 247, 267, 268, 285, 287, 290, 326, 335, 338, 374, 375, 376, 377, 379, 380, 384, 387, 390, 391, 404, 415, 423, 429, 433, 437, 439, 447, 452, 455, 464, 474, 483, 489, 517, 523, 528, 533, 536, 537, 543, 555, 557, 560, 563, 564, 579, 618
narration, 35, 46, 47, 53, 58, 64, 165, 166, 167, 182, 299, 348, 375, 377, 378, 386, 387, 388, 391, 411, 413, 455, 456, 498, 510, 524, 539, 541, 544, 555, 566, 571, 584, 596
Nerval, 13, 62, 99, 191, 192, 198, 199, 223, 235, 243, 246, 247, 347, 372, 403, 584
Neveu, 63, 580
nom propre, 23, 33, 36, 41, 64, 72, 77, 96, 123, 216, 361
nominatif, 54, 55, 62, 64, 70
Nouvelle Critique, 46
occulte, 26
Orphée, 58, 60, 125, 126, 191, 203, 204, 424, 511
Ossian, 201
 oxymore, 115, 284
panthéisme, 5, 198, 199, 450, 456, 457, 458, 460, 562, 619
particule ô, 3, 17, 23, 29, 40, 41, 45, 66, 67, 69, 70, 78, 82, 102, 233, 247, 282, 352, 359, 367, 404, 553, 617
Patri, 55
performativité, 4, 16, 24, 229, 248, 249, 251, 252, 275, 402, 484, 556, 618, 628
Péri, 375, 605
périphrase, 3, 105, 115, 131, 143, 144, 156, 157, 158, 159, 215, 245, 250, 263, 403, 463, 470, 486, 501, 509, 558, 617
Perret, 94
persona poetica, 87
personnages intradiégétiques, 16, 27, 106, 163, 171, 338, 374, 383, 403, 474, 517, 562
personnification, 24, 86, 93, 115, 120, 123, 127, 128, 129, 130, 131, 150, 204, 206, 240, 305, 313, 322, 336, 349, 376, 379, 408, 409, 422, 448, 486, 488, 497, 558
Petitier, 199, 201, 206
Pichois, 207, 584
Pindare, 48, 58
Pitavy, 44
Platon, 47, 56, 58, 153, 166, 175
poète-locuteur, 168, 279, 377, 379, 555, 557, 569
poète-narrateur, 16, 379
poéticité, 16, 72, 78, 121, 122, 123, 127, 128, 131, 134, 144, 147, 156, 159, 256, 273, 277, 304, 310, 434, 464, 496, 556, 574
poièsis, 220, 221, 231
polyphonie, 12, 17, 200, 248, 313, 345, 541, 572, 573
pragmatique, 3, 10, 11, 21, 23, 29, 54, 65, 80, 86, 88, 89, 91, 94, 96, 98, 102, 103, 109, 115,

128, 169, 173, 208, 210, 216, 232, 278, 279, 287, 307, 310, 311, 313, 316, 320, 397, 552, 559, 573, 574, 617

Prat, 9

prédicat, 59, 82, 109, 296, 386, 501, 573

procédé, 7, 32, 35, 58, 66, 74, 129, 171, 189, 207, 263, 268, 498, 558, 573, 628

prosopopée, 3, 24, 51, 86, 115, 123, 127, 128, 129, 130, 270, 286, 304, 308, 336, 379, 409, 558, 617

Quintilien, 10, 55, 123, 579

Rabaté, 249, 592

Reichler Béguelin, 65

Reverdy, 174

Révolution française, 12, 131, 132, 141, 157, 185, 196, 201, 206

Ricalens-Pourchot, 114, 122, 129, 130, 131, 135, 139, 143, 146, 148, 149, 153, 156

Riffaterre, 220, 221, 228, 231, 258, 268, 560

Rodriguez, 171

Roulet, 97

Rousseau, 69, 99, 196, 200, 201, 202, 342, 489, 493, 494, 498, 600

Ruwet, 257, 586, 601

Sainte-Beuve, 13, 74, 206, 237, 340, 383, 478, 479, 584

Sancier - Château, 260, 296

Saussure, 107, 257, 259

Schaeffer, 40

Schelling, 167, 197

Schwyzzer, 45

scripteur, 16, 26, 80, 107, 168, 295, 306, 314, 324, 377, 379, 388, 390, 398, 399, 426, 432, 474, 483, 528, 536, 555, 557, 559, 562, 569

Searle, 249

sémantique, 4, 7, 11, 15, 19, 21, 23, 25, 38, 65, 71, 72, 86, 95, 101, 109, 112, 115, 123, 141, 142, 146, 151, 155, 179, 232, 266, 278, 334, 335, 337, 464, 552, 556, 559, 573, 574, 604, 605, 618

sémiotique, 10, 22, 231, 259, 271, 337, 338, 374, 495, 604, 628

Shakespeare, 96, 104, 201, 360, 386, 516

Shuster, 253

signifié, 5, 51, 56, 109, 286, 296, 426, 432, 445, 446, 448, 450, 464, 619

situation de communication, 11, 16, 49, 169, 179, 180, 240, 308, 335, 387, 394, 407, 427, 428, 553

sonnet, 164, 178, 199, 224, 548

Spiquel, 13, 15, 195, 196, 227, 454

Stierle, 332

Strabon, 49

stylistique, 7, 11, 23, 49, 50, 54, 95, 101, 231, 271, 287, 301, 306, 307, 308, 411, 444, 573, 605, 613, 614, 628

sujet lyrique, 4, 11, 15, 16, 22, 24, 88, 113, 162, 169, 170, 171, 173, 177, 183, 184, 193, 249, 256, 260, 269, 272, 275, 277, 290, 292, 293, 302, 303, 306, 308, 318, 319, 320, 321, 325, 330, 332, 374, 377, 555, 560, 569, 585, 592, 614, 618

Swiatkowska, 57

symbole, 115, 120, 122, 125, 133, 139, 157, 159, 184, 192, 200, 214, 217, 280, 283, 304, 357, 362, 368, 380, 395, 398, 416, 418, 424, 436, 438, 439, 442, 460, 469, 491, 498, 499, 518, 526, 552, 557, 562, 569, 615

synecdoque, 3, 24, 115, 121, 124, 125, 143, 144, 147, 148, 150, 181, 204, 371, 411, 424, 561, 617

Tabaki, 1, 9, 11, 66, 296, 315, 316, 446

Tamine, 257

terme d'adresse, 15, 22, 30, 57, 70, 254, 314

Tesnière, 63
Todorov, 174, 377
topos, 121, 171, 380
tragédie, 35, 165, 173, 175, 322, 437
Vadé, 170, 171, 197, 231, 249
Vaillant, 1, 12, 76, 165, 166, 175, 178, 192,
196, 200, 222, 227, 232, 346, 395, 567
Valéry, 193
Van Tieghem, 10
Varikas, 380
Verine, 107, 314
Viard, 407
Viatte, 419
vocatif, 3, 10, 18, 23, 29, 35, 41, 44, 45, 49, 50,
54, 55, 56, 57, 58, 62, 63, 64, 66, 70, 72, 73,
74, 78, 337, 553, 578, 580, 617
Vøllmy, 266
voix lyrique, 177, 183, 191, 194, 223, 228, 231,
256, 259, 260, 267, 268, 277, 493
voix poétique, 21, 86, 267, 279, 282, 284, 286
Wackernagel, 45
Warren, 199
Weinrich, 95, 168
Wellek, 199
Wilmet, 57
Yovanovitch, 10
Zola, 499

L'apostrophe dans la poésie romantique française : Hugo, Lamartine, Musset, Vigny

Dans notre thèse nous étudions l'apostrophe dans la poésie romantique française et plus précisément dans les œuvres poétiques de Hugo, Lamartine, Musset et Vigny. Nous définissons et analysons ce phénomène et nous investiguons ses rapports au genre lyrique et son rôle de modificateur du texte poétique et de fondateur de l'énonciation intertextuelle. Nous essayons de montrer si l'apostrophe influe sur l'énonciation ou si l'énonciation influe sur l'apostrophe ou les deux. Jusqu'à maintenant nous ne détectons qu'une seule thèse de doctorat centrée exclusivement sur l'étude du phénomène de l'apostrophe dans un texte de littérature latine. Nous constatons donc une lacune dans la littérature existante concernant ce procédé polyvalent de la poésie. Nous appliquons une approche polyméthodologique et interdisciplinaire afin de relever les aspects de l'apostrophe et ses connexions avec le contexte et le paratexte ; nous appuyons notre méthode sur les théories énonciatives, pragmatiques, sémiotiques et stylistiques, ainsi que sur l'analyse grammatico-syntaxique de l'apostrophe. Nous constatons que l'apostrophe finit par être considérée comme synonyme de la poésie romantique et capable d'influer sur l'énonciation et de créer un allocutaire sinon inexistant. En poésie romantique l'apostrophe peut s'adresser à la poésie même ; elle annonce donc une *métapoétique* au sein du poème romantique et elle produit donc une *méta-métaénonciation*. Les poètes romantiques s'adressent parfois les uns aux autres en employant les apostrophes dans leurs poèmes, ce qui renvoie à une intertextualité productive et novatrice. L'apostrophe possède aussi un pouvoir illocutoire capable de créer des actes de parole ; nous avons introduit la notion de *performativité* de l'apostrophe. Toute tentative de synthèse sur les aspects de l'apostrophe semble pourtant utopique surtout parce que le lecteur peut facilement la comprendre mais difficilement en saisir la productivité et l'interprétation ; nous montrons donc l'*embarras* du lecteur. Notre thèse s'inscrit dans le cadre des recherches en littérature, en stylistique et en sémiotique en rendant possible une potentielle application de notre méthode d'analyse à d'autres mouvements poétiques aussi.

Mots-clés : apostrophe, adresse, allocutaire, énonciation, illocution, interlocuteur, locuteur, lyrisme, méta-métaénonciation, métapoétique, performativité.

The apostrophe in French romantic poetry: Hugo, Lamartine, Musset, Vigny

In our thesis we approach the concept of apostrophe in French romantic poetry and mainly in the poems of Hugo, Lamartine, Musset and Vigny. We define and analyze this phenomenon, investigate its connexions to the lyrical genre and evaluate its role as modifier of a poem and as founder of intertextuality. We also try to answer the question whether the apostrophe influences the enunciation (act of producing an utterance) or the enunciation influences the apostrophe or both. Until now we have detected only one thesis on apostrophe in Latin literary texts. There is a certain gap in the given literature about this versatile feature. We apply a rather interdisciplinary and multimethod approach so to reveal the aspects of the apostrophe and its connexions to the context and paratext; we establish our method on speech theories, on pragmatic theories, on semiotics, on stylistics and on the analysis of the grammar and syntax. We come to the conclusion that the apostrophe is synonymous to the romantic poetry and capable of affecting the enunciation in order to create an *allocutaire* otherwise inexistent. In romantic poetry the apostrophe is addressed even to the poetry itself; in this way it announces a *metapoetry* within the romantic poem and at the same time it creates a *meta-metaenunciation*. Sometimes the romantic poets contact each other through the apostrophes in their poems which reflect a vivid and innovating intertextuality. The apostrophe holds an illocutionary force capable of creating acts of speech; we introduce the concept of *performative apostrophe*. Every attempt to synthesize the aspects of the apostrophe seems vain only because the reader can detect the apostrophe but he cannot always perceive its origin and interpretation; so we proved the reader's *embarrassment*. Thus, our thesis registers as part of research on literature, stylistics and semiotics so that our method of analysis of the apostrophe can be applied in other poetry movements as well.

Key words: apostrophe, address, *allocutaire*, enunciation, illocution, interlocutor, lyricism, meta-metaenunciation, metapoetry, performativity, speaker.