Le « moi » romantique dans tous ses états

*Par Sophie Pailloux-Riggi**

Ce dossier consacré à la littérature romantique – notamment du domaine français – envisage de l'explorer à partir de l'une de ses questions majeures : le « moi ». Car le « moi » est bien pour les romantiques d'abord une question. Il n'est pas un simple thème exploité selon des voies diverses par les écrivains de cette génération romantique dont la tradition scolaire réduit parfois un peu vite l'œuvre à l'expression lyrique de soi, à une littérature à la première personne. Il ne suffit pas de parler de soi pour être romantique.
La question du « moi » est plus radicalement constitutive de la naissance et de la spécificité de ce mouvement, de cette sensibilité diront certains. Comme sans doute jamais auparavant, le « moi » devient sujet d'interrogations, matière à explorations, énigme dont la solution est toujours repoussée. Si le romantisme trouve sa source dans une conscience à la fois aigue et renouvelée de la singularité individuelle, il ne cessera de déployer, à travers ses œuvres, cette quête incessante de l'identité, inventant des voies originales pour offrir au lecteur un étrange et fascinant voyage « au « pays intérieur », pour reprendre le titre de la belle anthologie offerte par Anne Maurel dans la collection « Bouquins »[1].

SOMMAIRE

I. Aux sources du « moi » romantique > p. 11
1/ Contestation ou héritage des Lumières ?
2/ « Enfin Rousseau vint… »
3/ Le virage révolutionnaire

II. Le pays de l'intérieur > p. 12
1/ La valorisation de l'intériorité
2/ Une cartographie nouvelle du moi
3/ Le chant intérieur

III. Le dedans et le dehors > p. 14
1/ De l'intériorité à l'extériorité : l'aspiration à la totalité du monde
2/ « Le moi » dans l'Histoire

IV. L'insoluble quête de l'identité > p. 16
1/ Un moi divisé et déchiré
2/ Un moi irréductiblement énigmatique
3/ Le génie créateur

En guise de conclusion : « Quand je vous parle de moi… » > p. 17

I. Aux sources du « moi » romantique

1/Contestation ou héritage des Lumières ?

Si le romantisme occupe une place particulière dans cette « odyssée de la conscience de soi[2] » que constituent les civilisations occidentales, il n'est pas issu d'un phénomène de génération spontanée… Nul ne s'est réveillé par un beau matin du XVIIIe siècle finissant ou du XIXe siècle émergeant avec une conscience de son identité individuelle si subite et si aigue que serait née l'irrépressible nécessité d'écrire sur soi à la première personne…

Sans doute peut-on considérer que l'identité romantique se construit contre toute une tradition du « moi haïssable » depuis Pascal, contre un certain universalisme de l'âge classique et contre les certitudes rationnelles des Lumières. Celles-ci se sont notamment appuyées sur **la philosophie sensualiste** d'un Locke ou d'un Condillac, qui place le « moi » dans un système de lois physiques qui régissent l'ensemble du monde. Dès lors qu'il n'existe pas d'idées ou de qualités innées, dès lors que le « moi » se forme uniquement à partir des influences reçues de l'extérieur et qu'il est donc dépendant de tous les autres « moi », la pensée même d'une singularité irréductible se trouve, on le voit, mise à mal. La conscience romantique semble se constituer dans une dynamique de rupture face à ce rationalisme. C'est cette rupture que revendiquera à partir de 1770 le *Sturm und Drang* allemand (« Tempête et élan ») porté notamment par Goethe avec *Les Souffrances du jeune Werther* et pour Schiller avec *Les Brigands*.

Il convient pourtant de **nuancer quelque peu cette position**.

Tout d'abord, l'empirisme de Locke aboutit aussi par exemple à une nouvelle formulation de **la conscience de soi** placée au centre de la question de l'identité : « *Pour trouver en quoi consiste l'identité personnelle, il faut voir ce qu'emporte le mot de personne. C'est, à ce que je crois, un être pensant et intelligent, capable de raison et de réflexion, et qui se peut consulter soi-même comme le même, comme une même chose qui pense en différents temps et en différents lieux ; ce qu'il fait uniquement par le sentiment qu'il a de ses propres actions, lequel est inséparable de la pensée, et lui est, ce me semble, entièrement essentiel, étant impossible à quelque être que ce soit d'apercevoir sans apercevoir qu'il aperçoit. Lorsque nous voyons, que nous entendons, que nous flairons, que nous goûtons, que nous sentons, que nous méditons, ou que nous voulons quelque chose, nous le connaissons à mesure que nous le faisons. Cette connaissance accompagne toujours nos sensations et nos perceptions présentes : et c'est par là que chacun est à lui-même ce qu'il appelle soi-même*[3] ». Ainsi, Locke définit le moi comme la conscience d'être soi-même et c'est sur les bases de **cette conscience de soi, où le « moi » n'est saisissable que dans un mouvement réflexif,** que se développera pour une part la littérature à la première personne des romantiques.

De plus, la question même de **la sensibilité**, que l'on oppose parfois un peu rapidement aux Lumières, est loin d'être absente de leur pensée. Pour ne prendre que l'exemple de la France, Jaucourt lui consacre une entrée dans l'*Encyclopédie*, et l'on sait la place que lui accordera Diderot dans ses lettres à Sophie Volland : « *Heureux celui qui a reçu de la nature une âme sensible et mobile ! Il porte en lui la source d'une multitude d'instants délicieux que les autres ignorent. Tous les hommes s'affligent, mais c'est lui seul qui sait se plaindre et pleurer (…). C'est son cœur qui lie ses idées. Celui qui n'a de l'esprit, que du génie, ne l'entend pas. Il est un organe qui lui manque. La langue du cœur est mille fois plus variée que celle de l'esprit, et il est impossible de donner les règles de sa dialectique.*[4] » Un tel passage invite à considérer que la philosophie matérialiste n'exclut pas chez Diderot la reconnaissance de la force et du mystère de la sensibilité et que ce serait aller bien vite en besogne que d'opposer radicalement l'un à l'autre. C'est enfin un autre philosophe des Lumières qui, avant le *Werther* de Goethe (1774), consacrera le rôle de la sensibilité : Rousseau.

2/« Enfin Rousseau vint… »

On pourrait ici effectivement à la fois pasticher et parodier la célèbre formule que Boileau consacra au XVIIe siècle à Malherbe. Pasticher parce que l'on doit accorder une place essentielle à Rousseau dans l'éclosion du « moi » romantique (tout comme l'on peut rendre hommage à Malherbe pour la pureté de la langue classique), mais aussi parodier parce que la sensibilité rousseauiste a donné lieu à bien des clichés sur le préromantisme et sur le romantisme lui-même (narcissisme, égocentrisme, littérature larmoyante, etc.) et parce que son entreprise ne constitue pas un commencement absolu.

Sans doute la démarche particulière de Rousseau trouve-t-elle son origine dans les paradoxes de sa pensée : entre l'aspiration au bonheur de l'état de nature et la marche inéluctable du progrès, entre l'affirmation du caractère inaliénable de la volonté individuelle et la nécessité de lier les hommes, entre la profession de foi chrétienne et la critique des religions. De là naît en grande partie cette expression originale du moi, qui jalonnera son œuvre, que ce soit dans son roman épistolaire *La Nouvelle Héloïse* ou dans ses textes autobiographiques *Les Confessions* écrites entre 1763 et 1770 et *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Pourtant, en dépit des protestations mêmes de l'auteur (« Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple », écrit-il au seuil des *Confessions*), faut-il voir dans cette écriture du « moi » rousseauiste un point de départ, une rupture avec tout ce qui a précédé ? Sans parler du modèle que furent les *Confessions* d'Augustin, on peut, selon Georges Gusdorf[5], rattacher le projet de Rousseau au « vaste domaine européen du sentiment », au sein duquel se formera la personnalité de l'auteur. Gusdorf rappelle ainsi comment, contre les débats intellectuels théologiques qui ont accompagné et suivi la Réforme et sous l'influence de l'*Introduction à la vie dévote* de saint François de Sales (1608),

s'est répandue dans toute l'Europe, de Fénelon à madame de Staël et Benjamin Constant en passant précisément par Rousseau, **une « religion du cœur »** où le moi est « le centre de gravité ontologique de l'être au monde », le lieu où se prononce la conscience, « instinct divin » (ce que souligne d'ailleurs la *Profession de foi du vicaire savoyard*). Se développent ainsi au XVIIIe siècle des écritures du moi (généralement réservées à l'espace intime), parce que l'introspection apparaît comme le moyen d'atteindre la vérité. À partir de ces pratiques privées très ancrées culturellement, se développe une écriture autobiographique où comme chez Rousseau ou comme chez Karl Philipp Moritz dans son roman *Anton Reiser* (paru de 1785 à 1790), la perspective religieuse initiale, réelle, cède le pas, en raison des difficultés mêmes auxquelles se heurte le moi dans sa quête spirituelle, à une analyse réflexive de soi : **on passe ainsi de la quête intérieure de Dieu à l'étude de soi**. Le pas est franchi dans « la désacralisation des écritures du moi[6] ». On le voit, les *Confessions* ne sont ni un commencement, ni un phénomène isolé, et il importe de replacer le « moi » romantique en gestation dans une sensibilité religieuse qui accompagne son élaboration. Rappelons que pour les romantiques allemands, Schelling ou Novalis, le moi, participant du divin, est en tension perpétuelle vers une forme de transcendance à laquelle il aspire ou que Alexandre Dumas et Victor Hugo pratiqueront le spiritisme.

Il n'empêche que Rousseau marque en même temps **un tournant réel** que l'on ne peut négliger : il invente sans doute la formule littéraire d'une auto-exploration de l'âme humaine *« intus et in cute »* tentant par le récit de soi de « retracer l'histoire de sa personnalité » (Philippe Lejeune) et de comprendre la genèse de ce moi insaisissable. Son influence sur la littérature romantique est considérable et à sa suite, « le XIXe siècle tout entier parle à la première personne ».

3/Le virage révolutionnaire

Aux sources du « moi » romantique se trouve aussi **la Révolution française**, et ce sur trois versants liés de façon un peu contradictoire, et qu'il convient ici de distinguer.

D'une part, le « moi » romantique se forge contre la pensée révolutionnaire et notamment contre la Terreur. Ainsi Schlegel proclame en 1800 : « *Il n'est pas de plus grand besoin à cette époque que d'**un contrepoids spirituel à la Révolution et au despotisme** [...]. Mais où allons-nous trouver un tel contrepoids ? [...] incontestablement en nous-mêmes, et quiconque aura compris que là est le centre de l'humanité aura par-là même aussi et instantanément trouvé le centre de la civilisation moderne, et l'harmonie vraie de toutes les sciences et de tous les arts jusqu'ici séparés et contradictoires.*[7] » D'autre part, comme le soulignera en 1836 Musset dans sa *Confession d'un enfant du siècle*, le moment révolutionnaire engage ce que l'on va bientôt nommer le « mal du siècle », **un rapport douloureux du « moi » à l'Histoire** : « *Toute la maladie du siècle présent vient de deux causes ; le peuple qui a passé par 93 et par 1814 porte au cœur deux blessures. Tout ce qui était n'est plus ; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux.*[8] » Avant le grand choc de la chute napoléonienne (nous y reviendrons), la Révolution est une première rupture : bouleversant tous les repères spirituels, moraux, sociaux, elle renvoie l'homme à lui-même et d'une manière d'autant plus aigue qu'elle a contribué à forger un nouveau type d'individualisme.

Le « moi » romantique se constitue aussi en effet sur le terreau d'un **individualisme** qui trouve son origine dans la Révolution. Avec celle-ci, et notamment avec la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, le statut de l'individu se modifie. Comme le rappelle Anne Ubersfeld dans *Le Drame romantique* (Belin, 1993), l'individu devient « un sujet (au sens philosophique du terme) ». Et les conséquences sur le plan des représentations littéraires du moi sont d'importance *: « Voici venir le temps du moi, du héros qui placé au centre d'un récit s'affirme comme sujet d'une conscience et d'une action. Le romantisme apparaît comme le temps de l'homme seul ».* En effet, la Révolution a sonné – très provisoirement ? – la fin d'une définition de l'homme et de son « destin » selon son appartenance à un « ordre » : c'est en soi-même et dans son rapport individuel au monde que l'on peut – que l'on doit – désormais trouver et construire le sens de sa vie. Mais c'est en même temps redécouvrir le sens profondément **tragique** de l'existence humaine dont le *Rolla* de Musset offre un exemple saisissant : il incarne cette solitude de l'individu, maître de soi, mais privé de tout idéal, pour qui la seule issue est le suicide.

II. Le pays de l'intérieur

1/La valorisation de l'intériorité

Ainsi, tout concourt à l'aube du romantisme à penser que le sens est dans l'homme et non à l'extérieur de lui. L'intériorité s'en trouve valorisée. Mme de Staël va largement contribuer avec *De l'Allemagne*, publié à Londres en 1813, à diffuser l'intérêt nouveau porté à ce « pays intérieur » par les romantiques allemands. **« L'espace du dedans »** devient un monde à explorer : en lui, se tient non seulement la promesse d'une connaissance de soi, mais aussi celle d'une libération, d'un renouveau de l'existence peut-être. Il s'agit donc d'abord de s'enfoncer en soi et Gusdorf rappelle combien mines, galeries, cavernes, grottes deviennent de « hauts lieux du romantisme germanique », motifs que l'on peut retrouver par exemple dans les tableaux de Friedrich.

La littérature de l'âge romantique adopte donc la voie de l'introspection : **le moi devient sujet de l'écriture**. Certains comme Henri Frédéric **Amiel** y consacreront leur existence. De 1839 à sa mort en 1881, les 16 900 pages de son *Journal* intime, tout entier consacré à « l'itinéraire de son âme » en témoignent et la quête de ce moi mystérieux devient la seule vie réellement vécue : « *Il me semble être un alambic à métamorphoses, un lieu psychologique, plutôt*

qu'une force, une volonté ou une personne. Mon moi est simplement la perception de ma mobilité intérieure, l'intuition de mes états[9] ». C'est cette même attention au monde intérieur, cette même conscience de sa suprématie que l'on peut retrouver dans telle ou telle page de **Chateaubriand**, dans *René* bien entendu mais aussi dans ce passage du *Journal de Jérusalem* daté du 29 septembre 1806 : *« Les objets extérieurs peuvent distraire [l'homme] un moment, mais ce qui l'occupera sans cesse, ce qui se présentera sans cesse à lui, c'est son intérieur, ce sont les rêveries accoutumées de son âme. Après avoir été errant quelques moments hors de lui-même, il retombe et rentre pour ainsi dire dans son cœur, centre de son existence, de ses sentiments et de ses pensées ».*

2/Une cartographie nouvelle du moi

« *Il est étrange,* notait Novalis, *que l'homme intérieur ait été si pauvrement exploré jusqu'ici et qu'on en ait toujours parlé aussi sottement. […]. Intelligence, imagination, raison, ce sont les misérables compartiments de l'univers intérieur. De leurs étonnants mélanges, des formes qui en naissent, de leurs transitions, pas un mot ; personne n'a eu l'idée de chercher d'autres forces encore innommées, de dépister leurs relations mutuelles. Qui sait quelles unions merveilleuses, quelles surprenantes naissances il reste à découvrir en nous ?*[10] » **La descente en soi est d'abord la promesse de nouveaux lieux** : ceux du **rêve,** ceux de **l'inconscient** avant Freud, ceux aussi, plus troubles, de **la folie**. Elle est un voyage périlleux.

Ces nouveaux espaces intérieurs sont ceux par exemple d'un **Nerval** dans *Les Filles du feu*, notamment avec *Sylvie* qui entrelace subtilement rêve et réalité. Dans ***Aurélia***, le narrateur, Orphée moderne, recherche, à travers ses songes, le visage de la femme aimée et disparue. L'ouverture de l'œuvre, écrite un mois avant la mort de son auteur, en proie depuis plusieurs années à des visions et des délires, souligne la place

François-René de Chateaubriand.

désormais accordée au rêve : « *Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percevoir sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible* ». Le poète y donne à lire les vacillements de la conscience qui glisse vers le sommeil ou qui est traversée de visions.

Ces mondes inconnus trouveront aussi leur place dans la veine fantastique. Ainsi, le personnage balzacien de **Louis Lambert** envisage d'échapper à son existence médiocre par une expérience directement née de sa lecture des mystiques comme Swedenborg. Il veut ainsi prouver que la nature de l'homme est double : « *Il y aurait en nous deux créatures distinctes. Selon Swedenborg, l'ange serait l'individu chez lequel l'être intérieur a réussi à triompher de l'être extérieur* », et que l'esprit peut se mouvoir indépendamment du corps. Face à un paysage qu'il a vu en rêve la nuit précédente, il est alors convaincu que son esprit s'y est réellement rendu : « *Si le paysage n'est pas venu vers moi, ce qui serait absurde à penser, j'y suis donc venu. Si j'étais ici pendant que je dormais dans mon alcôve, ce fait ne constitue-t-il pas une séparation complète entre mon corps et mon être intérieur ? N'atteste-t-il pas je ne sais quelle faculté locomotive ou des effets équivalant à ceux de la locomotion ? Or, si mon esprit et mon corps ont pu se quitter pendant le sommeil, pourquoi ne les ferais-je pas également divorcer ainsi pendant la veille ? Je n'aperçois point de moyens termes entre ces deux propositions. Mais allons plus loin, pénétrons les détails ? […] Si, pendant la nuit, les yeux fermés, j'ai vu en moi-même des objets colorés, si j'ai entendu des bruits dans le plus absolu silence, et sans les conditions exigées pour que le son se forme, si dans la plus parfaite immobilité j'ai franchi des espaces, nous aurions des facultés internes, indépendantes des lois physiques extérieures. La nature matérielle*

serait pénétrable par l'esprit. Comment les hommes ont-ils si peu réfléchi jusqu'alors aux accidents du sommeil qui accusent en l'homme une double vie ?[11] »

3/Le chant intérieur

C'est dès lors ce chant intérieur qu'en tout genre les romantiques tenteront de faire entendre, chant intérieur dont *René* illustre à la fois le pouvoir et l'impuissance : *« Notre cœur est un instrument incomplet, une lyre où il manque des corde »*. On a souvent assimilé ce chant intérieur à une forme d'**exaltation du moi** sans véritablement interroger ce que recouvrait cette formule consacrée : le chant romantique du « moi » est d'abord enracinement en soi, retour de la parole vers son origine ; il fait œuvre, pour reprendre une formule de Gusdorf (cité plus haut) *« à partir de la propre substance du scripteur »* avant de s'expulser vers le haut dans le souffle de la parole constituée. Le « moi » n'est pas simplement l'objet de ce chant intérieur ; il en est la substance même.

Bien entendu c'est sur le terrain de **la poésie lyrique** que l'on rencontre d'abord ce chant intérieur, depuis les *Méditations poétiques* de **Lamartine** qui en 1820 affirme dans la préface de son recueil : *« Je suis le premier qui ai fait descendre la poésie du Parnasse et qui ai donné à ce qu'on nommait la Muse [...] les fibres mêmes du cœur de l'homme »* jusqu'aux *Nuits* de **Musset** où la muse invite le poète à faire de sa souffrance la matière de son œuvre, à l'image du pélican qui *« pour toute nourriture [...] apporte son cœur »*, pour ne citer que deux exemples parmi tant d'autres poètes. Mais ce chant intérieur concerne aussi d'autres genres. La dramaturgie du moi romantique laisse ainsi place à l'expression lyrique d'une intériorité : que l'on songe à **Ruy Blas**, « ver de terre amoureux d'une étoile » ou aux mots de **Lorenzaccio** à la scène 5 de l'acte III : *« Cela est étrange, et cependant pour cette action, j'ai tout quitté ; la seule pensée de ce meurtre a fait tomber en poussière les rêves de ma vie ; je n'ai plus été qu'une ruine, dès que ce meurtre, comme un corbeau sinistre, s'est posé sur ma route et m'a appelé à lui. Que veut dire cela ? Tout à l'heure, en passant sur la place, j'ai entendu deux hommes parler d'une comète. Sont-ce bien les battements d'un cœur humain que je sens là, sous les os de ma poitrine ? »* On retrouve ce même chant dans les récits à la première personne, parfois d'inspiration autobiographique, comme ***Oberman*** de Senacour, ***René*** de Chateaubriand, ***Adolphe*** de Constant, ***Confession d'un enfant du siècle*** de Musset et bien entendu dans l'autobiographie et les mémoires.

III. Le dedans et le dehors

1/De l'intériorité à l'extériorité : l'aspiration à la totalité du monde

Novalis l'affirmait dès la fin du XVIIIe siècle : la descente en soi n'est pas « annulation de l'image du monde extérieur[12] ». Le moi se définit aussi **au point de contact de l'intériorité et de l'extériorité** : *« Le premier pas consiste à jeter un regard à l'intérieur de nous-mêmes, à contempler distinctement notre moi. S'en tenir là, c'est rester à mi-chemin. Le deuxième pas devra toujours consister à porter un regard actif au dehors, à observer avec énergie et fermeté le monde extérieur*[13] *»*. Ainsi la nature peut offrir au « moi **» son propre reflet**, établissant ainsi une harmonie de la création (c'est notamment ainsi que l'on peut penser le paysage-état d'âme).

Le spectacle de la nature conduit aussi à **la dissolution du « moi » dans une totalité organique** à laquelle il appartient pleinement, venant restaurer une unité perdue. C'est à cette expérience que convient les promenades de René chez Chateaubriand : *« La solitude absolue, le spectacle de la nature, me plongèrent bientôt dans un état presque impossible à décrire. Sans parents, sans amis, pour ainsi dire seul sur la terre, n'ayant point encore aimé, j'étais accablé d'une surabondance de vie. Quelquefois je rougissais subitement, et je sentais couler dans mon cœur, comme des ruisseaux d'une lave ardente ; quelquefois je poussais des cris involontaires, et la nuit était également troublée de mes songes et de mes veilles. Il me manquait quelque chose pour remplir l'abîme de mon existence : je descendais dans la vallée, je m'élevais sur la montagne, appelant de toute la force de mes désirs l'idéal objet d'une flamme future ; je l'embrassais dans les vents ; je croyais l'entendre dans les gémissements du fleuve ; tout était ce fantôme imaginaire, et les astres dans les cieux, et le principe même de vie dans l'univers.* »

C'est ce même **lien avec la totalité du cosmos** que tente de retrouver Hugo dans *Les Voix intérieures*, venant alors construire **la figure du poète-mage**, celui qui à la fois sonde les entrailles de l'homme et a accès aux mystères du monde :

« Moi, je rêve! écoutant le cyprès soupirer
Autour des croix d'ébène,
Et murmurer le fleuve et la cloche pleurer
Dans un coin de la plaine,

Recueillant le cri sourd de l'oiseau qui s'enfuit,
Du char traînant la gerbe
Et la plainte qui sort des roseaux, et le bruit
Que fait la touffe d'herbe,

Prêtant l'oreille aux flots qui ne peuvent dormir,
À l'air dans la nuée,
J'erre sur les hauts lieux d'ou l'on entend gémir
Toute chose créée ! »

C'est enfin cette totalité que tente de concevoir **le drame romantique**.

2/« Le moi » dans l'Histoire

Ces interactions du dehors et du dedans invitent aussi à considérer la situation du « moi » romantique dans l'Histoire. L'individu se situe dans un « esprit du temps » (le **« *Zeitgeist* »** de la philosophie allemande). Le romantisme intègre, nous l'avons vu partielle-

ment plus haut, **un rapport douloureux au présent** : si celui-ci naît effectivement de la Révolution française et si on peut lire les traces de cette fracture chez Chateaubriand (à travers le concept de « vague des passions » énoncé dès 1802 dans *Le Génie du christianisme* et illustré dans *René* en 1805) ou chez Senancour en 1804 avec *Oberman*, il se précise après 1815 dans trois directions : **nostalgie des temps héroïques** de l'épopée napoléonienne (dont le mythe hante l'œuvre de **Stendhal** comme celle de **Balzac**), **exécration sous la Restauration d'une société sclérosée** où la jeunesse voit ses élans et ses aspirations bloqués et où elle ne peut plus trouver sa place (que l'on songe au fameux discours de **Julien Sorel** à la fin du *Rouge et le Noir*), **désenchantement** qui naît des espoirs brisés de la **Révolution de 1830**. De cette « école du désenchantement » (Balzac), ***La Peau de chagrin*** (1831) offre une approche saisissante en mettant en scène un jeune homme, Raphaël de Valentin, qui ne peut vivre dans la société de son temps. Le chapitre I souligne le cynisme d'une jeunesse qui a déjà perdu ses illusions dans un monde de « boutiquiers » où l'argent devient la seule valeur : *« L'infâme Monarchie renversée par l'héroïsme populaire était une femme de mauvaise vie avec laquelle on pouvait rire et banqueter ; mais la Patrie est une épouse acariâtre et vertueuse dont il nous faut accepter, bon gré, mal gré, les caresses compassées. […] Le gouvernement, c'est-à-dire l'aristocratie de banquiers et d'avocats, qui font aujourd'hui de la patrie comme les prêtres faisaient jadis de la monarchie, a senti la nécessité de mystifier le bon peuple de France avec des mots nouveaux et de vieilles idées, à l'instar des philosophes de toutes les écoles et des hommes forts de tous les temps. Il s'agit donc de nous inculquer une opinion royalement nationale, en nous prouvant qu'il est bien plus heureux de payer douze cents millions trente-trois centimes à la patrie représentée par messieurs tels et tels, que onze cents millions neuf centimes à un roi qui disait moi au lieu de dire nous. »*

Ce rapport douloureux au présent explique aussi en grande partie le succès rencontré chez les romantiques par **le roman historique** mis à la mode dès 1820 par les traductions de Walter Scott. Celui-ci ne signifie pas seulement une fuite du présent (comme l'exotisme en poésie dirait la fuite de l'ici) : il est également une voie de compréhension de ce même présent (souci dont témoigne par ailleurs l'avènement du discours historique non fictionnel avec **Michelet** notamment). Le « moi » romantique plonge aussi pour tenter de se connaître, de se dire et de s'affirmer dans **le temps originel du mythe** ; il s'agit là d'une tentative de remonter aux sources mêmes du « moi » par delà l'histoire, de comprendre ce qui s'agite dans les tréfonds de la conscience humaine, en dessous, et qui renvoie à des pulsions très anciennes dont les mythes apparaissent comme les symboles. **Lorenzo** chez Musset ne cesse ainsi de convoquer un passé légendaire, invoquant la figure dédoublée de Brutus (le Brutus vainqueur de Tarquin et le Brutus meurtrier de César : *« Pour comprendre l'exaltation fiévreuse qui a enfanté en moi le Lorenzo qui te parle, il faudrait que mon cerveau et mes entrailles fussent à nu sous un scalpel. Une statue qui descendrait de son piédestal pour marcher parmi les hommes sur la place publique serait peut-être semblable à ce que j'ai été le jour où j'ai commencé à vivre avec cette idée : il faut que je sois un Brutus. »*, II, 4), mais aussi des figures plus proprement mythiques comme autant d'échos à sa violence souterraine : *« Mais moi, pendant ce temps-là, j'ai plongé ; je me suis enfoncé dans cette mer houleuse de la vie ; j'en ai parcouru toutes les profondeurs, couvert de ma cloche de verre ; tandis que vous admiriez la surface, j'ai vu les débris des naufrages, les ossements et les Léviathans. »* (II, 4)

Car face au présent, l'homme romantique n'est pas seulement celui du repli sur soi : il est aussi **l'homme des énergies**, celui qui veut remettre l'histoire en marche**.** Cette énergie, c'est bien entendu d'abord celle qu'incarne **Napoléon** pour toute la génération romantique (et ce, au-delà des opinions politiques des uns et des autres). En effet la fascination exercée par Napoléon ne tient pas seulement à sa stature : il symbolise une forme de dynamisme, un refus de se tenir dans les limites imposées par la naissance, une révolte contre la condition faite au moi dans le monde comme il va. Et il n'est dès lors guère étonnant de constater combien le romantisme a promu **la figure du révolté** qu'il s'appelle Faust chez Goethe ou Satan chez Hugo.

Apparaît ainsi **un nouvel héroïsme** : le héros romantique (Chatterton, Ruy Blas, Hernani, Julien Sorel, Rastignac, etc.), quitte à se briser, affronte le monde présent, se dresse contre lui. Telle est l'attitude que professe **Lorenzo** à l'acte II de la pièce de Musset : *« Ma jeunesse a été pure comme l'or. Pendant vingt ans de silence, la foudre s'est amoncelée dans ma poitrine, et il faut que je sois réellement une étincelle du tonnerre, car tout à coup, une certaine nuit que j'étais assis dans les ruines du Colisée antique, je ne sais pourquoi je me levai, je tendis vers le ciel mes bras trempés de rosée, et je jurai qu'un des tyrans de la patrie mourrait de ma main. J'étais un étudiant paisible, je ne m'occupais alors que des arts et des sciences, et il m'est impossible de dire comment cet étrange serment s'est fait en moi. Peut-être est-ce là ce qu'on éprouve quand on devient amoureux. »* C'est là que le héros romantique, et notamment celui du drame, rejoint *« la tragédie grecque, confrontation du héros et de la cité ; mais tandis que dans la tragédie grecque c'est la cité qui l'emporte, ici, c'est le héros qui est valorisé dans son échec même par la force de son vouloir […] »*, comme le souligne Anne Ubersfeld dans son *Drame romantique*. C'est ainsi **dans l'action que le moi entend se constituer** : s'impose alors, peu à peu, l'idée que le « moi » n'est pas un déjà là, mais qu'il se construit, que l'être est toujours en devenir.

IV. L'insoluble quête de l'identité

1/Un moi divisé et déchiré

Écartelé entre ses aspirations et la réalité, entre une énergie qui sans cesse le pousse vers le dehors et le mouvement et un désenchantement qui conduit au repli sur soi, le moi romantique oscille entre le haut et le bas, **marqué du sceau d'une irréductible dualité**. Cette tension, cette incapacité à se saisir dans sa totalité sont déclinées dans la poésie à travers l'expression obsédante **d'un déchirement du « moi »** que ce soit chez un Lamartine, un Hugo ou un Vigny. Il n'est que de lire quelques premiers vers de « La Maison du Berger » des ***Destinées*** pour prendre la pleine mesure du phénomène :

« Si ton cœur, gémissant du poids de notre vie,
Se traîne et se débat comme un aigle blessé,
Portant comme le mien, sur son aile asservie,
Tout un monde fatal, écrasant et glacé ;
S'il ne bat qu'en saignant par sa plaie immortelle,
S'il ne voit plus l'amour, son étoile fidèle,
Éclairer pour lui seul l'horizon effacé »

Et c'est aussi en ce sens que **Baudelaire** est peut-être le « dernier des romantiques ». Il précise dans *Mon cœur mis à nu* cette double postulation de l'être qui hantera toute sa poésie : « *Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre* ». Cependant, si l'on retrouve cette tension dans *Les Fleurs du mal* à travers le couple « Spleen et idéal », Baudelaire opère aussi un virage vers un nouveau lyrisme, plus impersonnel et vers une forme d'autodérision tragique qui trouvera sa pleine formule dans ses *Petits Poèmes en prose*.

Au théâtre, ce déchirement va constituer le moteur même de l'action. Anne Ubersfeld, de nouveau, souligne ce « *double aspect du héros : le moi solitaire, frileux et replié qui plaint sa souffrance (lyrique, amoureuse), – et l'homme qui veut agir, mettre tout seul sa marque au monde, montrer la virtù du héros conquérant, seul contre tous. Le héros romantique peut être l'un et l'autre à la fois, l'amoureux gémissant et l'homme d'action : ainsi Hernani, Ruy Blas et même Lorenzaccio*[14] ». Cette dualité trouve sa modalité privilégiée d'expression dans **l'esthétique du grotesque,** qui ne se résume pas au mélange du comique et du tragique mais qui vient dire « *la mise en question nécessairement humoristique de l'unité et de la permanence du moi […] Ainsi, le moi divisé, monstrueux de Cromwell (chez Hugo) fait éclater dérisoirement ses prétentions à l'impérialisme de la personne humaine*[15] ». **Hugo** analysera lui-même cette force du grotesque dans sa préface de *Cromwell* en 1827.

Enfin, ce déchirement du moi ouvre la voie au versant noir du « romantisme » chez un **Nerval** par exemple : la conscience de l'unité perdue aboutit au « soleil noir de la mélancolie » auquel font écho, un peu plus tôt, les tableaux et gravures de Goya :

« 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. »
(« El Desdichado »)

2/Un moi irréductiblement énigmatique

La mélancolie chez Nerval résulte ainsi d'une impossibilité à saisir l'image de soi : le « moi » n'est plus qu'un fantôme, qui tente de se saisir en retour dans le miroir obsédant de l'autre, du double, comme dans *Aurélia*. Cette **thé-**

La lutte de Jacob avec l'ange, Delacroix, 1861.

matique du double connaît une fortune inédite dans toute la littérature romantique : que l'on songe au double Don César (le vrai et le faux) dans *Ruy Blas,* à la double vie de Romuald dans *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier, au double moi de la *Nuit de décembre* de Musset :

« Du temps que j'étais écolier,
Je restais un soir à veiller
Dans notre salle solitaire.
Devant ma table vint s'asseoir
Un pauvre enfant vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère .»

Chez les romantiques, le « Moi » échappe donc, il reste mystère insondable, sa quête est sans issue. Sans doute cette énigme est-elle constitutive du « moi » lui-même et non d'une impuissance conjoncturelle de l'être romantique à se saisir. Le romantisme tout en exaltant le « moi » le fait vaciller et entrer dans l'ère de l'identité moderne. Le moi se découvre déjà « multiple », doute de sa réalité même, se sait désormais fiction et jeu de masques. Il se résout à n'être peut-être que **l'invention d'un moi** sans renoncer pour autant, sous peine de folie ou de mort, à la chimère de son unicité.

3/Le génie créateur

La notion de « génie » créateur, que promeut, à la suite de Chateaubriand, tout le XIXe siècle, permet de mieux comprendre cette ambiguïté du moi « romantique ». À travers le génie, se trouvent en effet exaltées **une individualité d'exception, une force originale** qui se définit dans sa différence absolue.

Cette question du génie fera ainsi chez Balzac l'objet de nombreuses interrogations. Il lui consacre à vingt ans un essai, *Essai sur le génie poétique* : pour lui, le poète « semblable à Dieu s'est donné l'immortalité ». Il exalte aussi, dans ses impasses et paradoxes, le génie, cet « incendie », dans un article publié en 1830 dans la revue *La Silhouette* : *« Ces plaisirs d'une extase particulière aux artistes sont donc, après l'instabilité capricieuse de leur puissance créatrice, la seconde cause qui leur attire la réprobation sociale des gens exacts. Dans ces heures de délire, pendant ces longues chasses, aucun soin humain ne les touche, aucune considération d'argent ne les émeut : ils oublient tout. [...] [L'artiste] marche la tête dans le ciel et les pieds sur cette terre. C'est un enfant, c'est un géant* ». Il poursuit cette réflexion dans sa *Comédie humaine* où viennent de s'inscrire des figures d'artistes ou savants hors-normes comme Gambara dans la nouvelle du même nom, Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* ou Claes dans *La Recherche de l'absolu*, mais toutes ces figures sont celles d'une « énergie déviée » (*Gambara*, 1837), d'un génie qui se perd parce qu'il ne crée pas. Sans doute chez Balzac le véritable génie (si l'on excepte la figure napoléonienne) est-il **Vautrin-Herrera**, l'homme aux multiples masques, le créateur d'un moi en métamorphose constante et en perpétuelle expansion, peut-être sorte de double, au-delà du Bien et du Mal, de l'écrivain lui-même.

La création romantique n'est pas seulement tentative de se ressaisir. Elle n'est pas non plus parfaitement assimilable à une découverte ou à une révélation d'un moi dans et par l'écriture. Elle n'est pas enfin tout à fait projection d'un « autre Moi que celui de l'écrivain » pour reprendre la formule proustienne. Le geste romantique devient inséparable d'**une création de soi** : être ce que l'on se raconte, s'inventer, **refaire ou concurrencer le geste de Dieu**, rejoindre dans l'art l'unité perdue du moi et du monde.

En guise de conclusion : « Quand je vous parle de moi... »

Quelle place pour le lecteur dans les labyrinthes du moi romantique ? On sait combien, parmi les reproches adressés à la littérature romantique (ou peut-être davantage à ses avatars), fut souvent avancé celui d'un lecteur piégé par ces écritures du moi dans lesquelles il projette la quête de sa propre identité, au risque d'identifications périlleuses comme ce fut le cas à l'égard du personnage de René. Mais cette projection et ces identifications sont aussi en elles-mêmes fécondes : Emma Bovary n'est pas simplement aveuglée par ses lectures ; elle puise aussi dans ce rapport fantasmatique qu'elle entretient avec un certain romantisme la force et le désir de ne pas abdiquer face à la réalité. Et, plus largement, la lecture du « moi » romantique dans tous ses états devient déchiffrement de soi, construction de soi dans le face-à-face avec d'autres moi, dans la différence ou dans la ressemblance. Et à ceux parmi les lecteurs qui pensent pouvoir rester à la lisière de ces écritures du moi, Hugo lancera, dans la préface des *Contemplations*, à la fois comme un appel et comme un avertissement : « *Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi !* »

* Professeur en classes préparatoires.

1. *Le Pays intérieur, Voyage au centre du moi*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2008.
2. Georges Gusdorf, *Le Romantisme*, Payot, 1984.
3. John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, livre II, chapitre XXVII, traduction J.-M. Vinne, Vrin, 2001.
4. Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, fragment non daté.
5. Gusdorf, *Les Écritures du moi*, Odile Jacob, 1991.
6. *Ibid.*
7. F. Schlegel, *Fragments de l'Athenaüm* (1798-1800), cité par G. Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, Payot, 1982.
8. *La Confession d'un enfant du siècle*, chapitre II.
9. Amiel, *Journal intime*, publié aux éditions L'Âge d'homme, 1976.
10. Novalis, citation rapportée par A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, 1991.
11. Balzac, *Louis Lambert*, 1832.
12. G. Gengembre, *Le Romantisme*, Ellipses, 1995.
13. Novalis, *Grains de pollen*, 1798, cité par G. Gengembre, *op. cit.*
14. Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*, cité plus haut.
15. *Ibid.*