



**“ ”Harpes du paradis, vous étiez sans prodiges”. Suggestions
en faveur d’une littérature spirituelle renouvelée dans la
poésie d’Alfred de Vigny ”**

Isabelle Hautbout

► To cite this version:

Isabelle Hautbout. “ ”Harpes du paradis, vous étiez sans prodiges”. Suggestions en faveur d’une littérature spirituelle renouvelée dans la poésie d’Alfred de Vigny”. Bulletin de l’Association des Amis d’Alfred de Vigny, 2011, 40, p. 9-30. <hal-04628242>

HAL Id: hal-04628242

<https://hal.science/hal-04628242v1>

Submitted on 28 Jun 2024

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.



HAL Authorization

« Harpes du paradis, vous étiez sans prodiges ! »

Suggestions en faveur d'une littérature spirituelle renouvelée dans la poésie d'Alfred de Vigny

Isabelle HAUTBOUT

On connaît l'hétérodoxie des poèmes de Vigny, objet de nombreuses analyses¹. Choissant de réécrire les histoires les plus choquantes de la Bible (comme celle de la fille de Jephté, cas exceptionnel de sacrifice humain²), Vigny donne l'image d'un Dieu cruel, suscitant maints discours accusateurs, dont celui de Jésus au Mont des Oliviers constitue sans doute l'exemple le plus audacieux, puisqu'il participe d'un détournement majeur de la figure christique³. Parallèlement, on sait aussi comment, se prenant elle-même pour

1 - Voir notamment :

- Abraham Albert Avni, *The Bible and Romanticism. The Old Testament in German and French Romantic Poetry*, Paris - La Hague, Mouton, 1969.
- Fernande Bartfeld, *Vigny et la figure de Moïse*, Abbeville, Paillart, 1968.
- Paul Bénichou, « Un Gethsémani romantique (« Le Mont des Oliviers » de Vigny) », dans *Vigny connu, méconnu, inconnu, Revue d'Histoire Littéraire de la France*, PUF, mai-juin 1998, p. 429-436.
- Lloyd Bishop, « Jesus as Romantic Hero : Le Mont des Oliviers », *The French Review*, printemps 1973, n° spécial, p. 41-48.
- Georges Bonnefoy, *La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*, Genève, Slatkine, 1971.
- Pierre-Georges Castex, *Les Destinées d'Alfred de Vigny commentées*, Paris, SEDES, 1968.
- Jean Clemenceau Le Clerc, *L'inspiration biblique dans les Œuvres poétiques d'Alfred de Vigny*, Annemasse, Grandchamp, 1937.
- Anne-Marie Pelletier, « La Bible de Vigny : le destin d'un livre », dans *Les Modèles de la création littéraire, Littérales* n° 5, 1989, p. 127-134.
- Vera A. Summers, *L'Orientalisme d'Alfred de Vigny*, Genève, Slatkine Reprints, 1976.

2 - C'est ce que signale le *Dictionnaire culturel de la Bible* (Nathan, « Cerf », 1999) à l'article « Jephté » (p. 126) : « Curieusement, le narrateur ne semble pas condamner ce sacrifice humain, acte pourtant totalement proscrit par la Loi. »

3 - P.-G. Castex explique que, dans ce poème, le Christ « est devenu homme au point de prendre le parti de l'Homme contre Dieu » (ouvr. cité, p. 125).

objet, la poésie de Vigny peut s'autocélébrer, jusqu'à la sacralisation. Il n'est que de songer aux « flambeaux divins » que magnifie « La Maison du Berger⁴ » ou à la glorification de l'Écrit dans le poème testamentaire de « L'Esprit pur ».

Pour autant, Vigny prétend-il faire de la poésie un substitut de la religion qu'il renverse ? Cette question s'impose face à l'ardeur de certains commentaires, comme celui de Verdun-Louis Saulnier :

Il a cru de bonne foi, comme tant de ses contemporains, que l'ère du Christianisme révolue, le monde attendait, dans le tumulte d'une société révolutionnaire, la leçon d'un nouvel Évangile, administrée sous de nouveaux symboles⁵.

C'est dans cette perspective que je me propose d'étudier la dimension réflexive à travers laquelle maints poèmes de Vigny justifient leur hétérodoxie et éclairent leurs ambitions.

I - Critique de la parole religieuse

A - Refus d'une poésie divine qui exclut l'homme

Je partirai de l'exemple d'« Éloa », si riche de suggestions métapoétiques qu'il ne serait pas exagéré d'y voir un véritable *art poétique* du jeune Vigny⁶. Le chant I expose une hiérarchie spatiale⁷ qui annonce, dans le poème des « Destinées », la bipartition de l'univers en hautes sphères (où les entités divines communiquent et prennent des décisions) et sphères inférieures (où les hommes attendent de connaître leur sort dans un silence anxieux). Les « degrés » qui composent l'« Éther⁸ », dans « Éloa », semblent également bien distincts ; on lit ainsi que « Les anges, de ces lieux, redoutent les passages⁹ ». Le tableau idyllique des vers 68-70, présentant des êtres exceptionnels mais attentifs au genre humain, n'annonçait pas une telle rigidité :

4 - V. 144.

5 - Verdun-Louis Saulnier, introduction à son édition des *Destinées* d'Alfred de Vigny, Genève, Droz et Paris, Minard, 1967, p. XI-XII.

6 - Graham Chesters a engagé cette analyse dans un lumineux article, malheureusement limité au premier chant du poème : « The first canto of Vigny's 'Eloa' : some observations on appropriation, narrative process and metalanguage », *Romance studies*, 1988, p. 19-28.

7 - Voir les vers 227-242.

8 - V. 227.

9 - V. 272.

Car ce peuple d'esprits, cette famille aimante,
Qui, pour nous, près de nous, prie et veille toujours,
Unit sa pure essence en de saintes amours.

Cette première peinture du peuple céleste peut s'en trouver discréditée, comme une idéalisation douteuse ¹⁰. D'autres dissonances frappent dans la merveilleuse peinture des cieux qui virent naître Éloa. Ses compagnons ont ainsi l'imprudence d'évoquer Lucifer et lui révèlent

Qu'il ne sait plus parler le langage des cieux ;
La mort est dans les mots que prononce sa bouche ¹¹.

Cette parole étrangère conduit à une exclusion silencieuse :

Nul ange n'oserait vous conter son histoire,
Aucun saint n'oserait dire une fois son nom ¹².

Une malédiction similaire frappe le Masque de fer dans « La Prison » :

Une fois, en tremblant, on se parla tout bas,
D'un prisonnier d'État que l'on ne nommait pas ¹³.

Le rapprochement du prisonnier avec un ange, au vers 122 de ce même poème ¹⁴, complète l'analogie, qui tend à dénoncer le silence qu'impose la religion sur ceux qui souffrent d'une condition obscure. Dans « Éloa », la révélation de ce secret introduit un renversement de perspective que mettent bien en évidence les vers 126-127 :

Et l'on crut qu'Éloa le maudirait ; mais non,
L'effroi n'altéra point son paisible visage.

Touchée par une si triste découverte, Éloa va chercher à se détacher des concerts divins, qui paraissent dès lors émaner d'une élite égoïste, fermée à tout sentiment de pitié. Le long développement des vers 143-166 montre que l'art céleste n'est pas apte à toucher une âme sensible :

Harpes du Paradis, vous étiez sans prodiges !
[...]
Les cantiques sacrés troublaient sa rêverie,
Car rien n'y répondait à son âme attendrie
Et soit lorsque Dieu même, appelant les esprits,
Dévoilait sa grandeur à leurs regards surpris,

10 - Elle contient d'ailleurs une allusion au *Paradis perdu* de Milton (voir Pl., t. I, 1986, p. 953, note 2), comme si la poésie, amendant le texte sacré, constituait une référence tout aussi majeure.

11 - V. 118-119.

12 - V. 124-125. Voir aussi le vers 190 : « Les Vierges s'enfuyaient et ne le nommaient pas. »

13 - V. 103-104.

14 - « Et que c'était un prince ou que c'était un ange. »

[...]
 Soit quand les Chérubins représentaient entre eux
 Ou les actes du Christ ou ceux des bienheureux,
 Et répétaient au ciel chaque nouveau mystère
 Qui, dans les mêmes temps, se passait sur la terre,
 [...]
 Éloa, s'écartant de ce divin spectacle,
 Loin de leur foule et loin du brillant tabernacle,
 Cherchait quelque nuage où dans l'obscurité
 Elle pourrait du moins rêver en liberté.

L'abondance du lexique littéraire oriente vers une interprétation métapoétique de ce passage, qui semble affirmer la vanité d'une poésie sacrée repliée sur elle-même et justifier l'entreprise d'un Byron de renouveler le genre du *mystère*, désignation éponyme significativement reprise ici, comme en abyme¹⁵. La rêverie d'Éloa peut quant à elle évoquer une activité poétique émancipée, ainsi que le suggère l'association du verbe « rêver » et du nom « liberté ». Paradoxalement, le dénigrement d'un discours diabolique, aux vers 255-262, tend également à contester les canons de l'art sacré :

Péril plus grand ! peut-être il lui faudrait entendre
 Quelque chant d'abandon voluptueux et tendre,
 Quelque regret du ciel, un récit douloureux
 Dit par la douce voix d'un ange malheureux.
 Et même, en lui prêtant une oreille attendrie,
 Il pourrait oublier la céleste patrie,
 Se plaire sous la nuit et dans une amitié
 Qu'auraient nouée entre eux les chants et la pitié.

La peinture d'un danger se justifie certes par la préfiguration du destin malheureux de l'héroïne, mais doit surtout s'entendre de façon ironique puisque le chant ici décrié avec prudence n'est pas sans évoquer la poésie de Vigny lui-même.

Le premier chant d'« Éloa » remet ainsi en cause la valeur d'une poésie religieuse de célébration qui ignore la voix dissonante des êtres qui souffrent. Pour achever de s'en convaincre, on se rappellera

15 - Ce sous-titre générique signale une volonté de refonte de la littérature spirituelle. Dans ce recueil des *Poèmes antiques et modernes*, les dénominations « livre mystique » et « élévations » procèdent d'une logique d'inadéquation similaire : André Jarry parle d'une « vision *anti-mystique* » (« Vigny mystique ? », dans *Alfred de Vigny, Poète, dramaturge, romancier*, Classiques Garnier, 2010, p. 220) ; Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand expliquent que les poèmes *mystiques* de Vigny, loin de célébrer une extase ascensionnelle ou une union intime de l'être et du divin, développent les « thèmes inverses de l'écart, de la chute et du cataclysme » (*La Modernité romantique, de Lamartine à Nerval*, Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006, p. 69).

que Moïse, dont Vigny fait une figure de poète¹⁶, déplore, au seuil des *Poèmes antiques et modernes*, le fardeau d'une parole qui, devenue inhumaine, prive celui qui en est investi d'une véritable communication avec ses semblables :

L'orage est dans ma voix, l'éclair est sur ma bouche ;
Aussi, loin de m'aimer, voilà qu'ils tremblent tous¹⁷.

B - Refus de discours dogmatiques trompeurs et aliénants

Au-delà d'une certaine tradition poétique, c'est un plus large ensemble de discours religieux que réprouvent les poèmes de Vigny. La citation placée en exergue de « Madame de Soubise » est, par exemple, révélatrice de la façon dont l'auteur exploite des textes que l'on peut qualifier de *repoussoirs*. L'écrivain donne ironiquement à lire la partialité avec laquelle la religion justifie la violence à l'orée d'un poème qui, à rebours, la dénoncera :

Le 24 du mesme mois s'exploita l'exécution tant souhaitée, qui delivra la chrestienté d'un nombre de pestes, au moyen desquelles le diable se faisoit fort de la détruire, attendu que deux ou trois qui en reschappèrent font encore tant de mal. Ce jour apporta merveilleux allegement et soulas à l'Église.

De façon plus intéressante, Vigny intègre, au sein même du « Déluge », des traits bibliques qui, au regard de l'ensemble du poème, paraissent parodiques, comme pour confronter, dans une démarche polémique, la conception traditionnelle de la justice divine¹⁸ au tableau d'une force destructrice cruelle et sans discernement. Qui songe, notamment, à la signification du prénom « Emmanuel » – « Dieu avec nous¹⁹ » – ne peut manquer de relever qu'elle s'applique mal au héros²⁰ du poème de Vigny, dont la colère céleste n'épargne

¹⁶ - Voir la lettre de Vigny à Camilla Maunoir, en date du 27 décembre 1838 : « Ce grand nom ne sert que de masque à [...] l'homme de génie » (Pl., t. I, 1986, p. 941). On se reportera aussi aux analyses de Jérôme Thélot, retrouvant dans la parole du prophète les fonctions de la poésie : « guider les peuples, transformer la réalité, exprimer le moi profond » (« La Prière selon Vigny », *La Nouvelle Revue Française*, n° 495, avril 1994, p. 73).

¹⁷ - V. 102-103.

¹⁸ - Marie Blain-Pinel signale que Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand, notamment, insistent, à propos du Déluge, sur la justice divine, légitimée par le péché de l'homme (*La Mer, miroir d'infini. La métaphore maritime dans la poésie romantique*, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2003, p. 44).

¹⁹ - C'est ce que rappelle Anne-Marie Gérard dans l'article « Emmanuel » de son *Dictionnaire de la Bible* (Paris, éditions Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 321).

²⁰ - Voir les vers 141-142 : « Le nom d'Emmanuel que la Terre te donne, / C'est mon nom. J'ai prié pour que Dieu te pardonne. »

pas l'amour innocent. De même, dans la dernière partie du poème, la colombe, dont on comprend qu'elle vient de l'arche de Noé, semble symboliser l'injustice divine, bien plus que la clémence²¹. C'est avec une semblable ironie qu'un arc-en-ciel se déploie une fois la catastrophe menée à son terme²². Rétrospectivement, on peut s'interroger sur l'opposition manichéenne du vers 20, qui sonne comme un décret sans fondement, infirmé par l'exemple du couple qui occupe le centre du poème :

Tout était pur encor. Mais l'homme était méchant.

Il semble que l'écrivain conserve, de façon ironique, un point de vue canonique ignorant toute complexité, contrairement au tableau contrasté qu'offre le poème des réactions humaines face au cataclysme. Rendre ainsi sensibles les failles du texte biblique cautionne la démarche de réécriture de l'auteur.

La même logique est à l'œuvre dans « Éloa », où le dogme n'apparaît plus comme une évidence. Par exemple, les dénominations axiologiques arrêtant un regard négatif sur Satan (« L'ennemi séducteur²³ », « Le Tentateur²⁴ » ...) posent question dès lors qu'on les rattache au point de vue angélique, qu'on sait non dépourvu de failles. La prise en charge de ces jugements de valeur par le poète apparaît d'autant plus douteuse quand on considère les interventions lyriques qui émanent plus manifestement de sa sensibilité. C'est le cas de l'exclamation qui célèbre l'harmonie de l'échange amoureux au début du troisième chant, faisant entendre la voix du cœur humain :

Ô des instants d'amour ineffable délire !
Le cœur répond au cœur comme l'air à la lyre²⁵.

Quoiqu'il revête les apparences d'un texte sacré²⁶, ce « mystère » – et cette tension fait une grande partie de son intérêt – met donc les représentations traditionnelles à l'épreuve dans un ensemble polyphonique qui ne permet plus à la morale religieuse de l'emporter.

²¹ - Les vers 316-319 le font bien sentir : « Avons-nous obtenu la clémence du ciel ? / J'aperçois dans l'azur la colombe qui passe, / Elle porte un Rameau ; Dieu nous a-t-il fait grâce ? / – La Colombe est passée et ne vient pas à nous. »

²² - Le poème se clôt sur cette évocation : « Et l'arc-en-ciel brilla, tout étant accompli. » (v. 332).

²³ - V. 425.

²⁴ - V. 686. Voir aussi le jugement des vers 411-412 : « Ainsi l'esprit parlait. À sa voix caressante, / Prestige préparé contre une âme innocente. »

²⁵ - V. 535-536.

²⁶ - J. Clemenceau Le Clerc suggère cette part de jeu générique : « Simplicité de moyens, facilité dans le développement aboutissant à un plan supérieur où l'âme se repose dans la méditation, voilà qui apparente cette forme vignesque aux méditations religieuses. » (ouvr. cité, p. 135).

En effet, si l'orthodoxie est maintenue, à la fin du poème, c'est comme pour dénoncer le scandale d'un impossible rachat qui mettrait pourtant fin au mal, ainsi que l'imagine Hugo avec un optimisme que ne partage pas Vigny²⁷. Je me détacherais donc, sur ce point, des conclusions de Paul Bénichou pour qui l'auteur d'« Éloa » « conserve l'Enfer impénitent de l'orthodoxie [...] comme *couverture* d'une autre hérésie, plus secrète et plus grave : celle du Dieu absent et de l'homme sans secours²⁸. » Choisir un dénouement orthodoxe me semble davantage participer d'une logique d'*exhibition* accusatrice, dénonçant la terrible sévérité du dogme. Max Milner souligne, d'ailleurs, le lien qu'opère le poème entre orthodoxie et catastrophe :

Intrépide devant l'Ange du Mal tant qu'il lui parlait de la volupté des soirs et des biens du mystère, Éloa recule effrayée devant lui aussitôt qu'il esquisse un mouvement de repentir. N'est-ce pas une manière de rendre les cieux et leur morale puritaine responsables de la catastrophe finale ?

On s'en convainc lorsqu'on voit ces mêmes Cieux induire Éloa en erreur en chantant les louanges du dévouement au moment même où ce dévouement va causer sa perte²⁹.

Graham Chesters³⁰ fait également remarquer, de façon très pertinente, que l'histoire d'Éloa contredit le modèle compassionnel offert par les paraboles christiques du bon Samaritain ou de la brebis égarée, évoquées aux vers 8 et 9. Vigny dénoncerait ainsi une sorte de mensonge du Nouveau Testament, faisant faussement croire à un infléchissement de la rigueur divine alors que le Christ est resté impuissant à imposer une nouvelle loi d'amour. L'ouverture du poème paraît conforter cette hypothèse en faisant croire que, face à la dépouille de Lazare, la parole du Christ, qui semble pourtant son attribut majeur³¹, reste sans effet³², alors que va s'affirmer le pouvoir créateur de celle du Père, faisant naître Éloa d'un seul mot³³. Cette impuissance du Christ à apporter un changement sera confrontée sans ambiguïté à l'immobilité du Ciel dans « Les Destinées » et « Le Mont des Oliviers ».

27 - Voir Victor Hugo, *La Fin de Satan*. Vigny envisage seulement cette perspective sur le mode hypothétique au vers 694 : « Qui sait ? le mal peut-être eût cessé d'exister. »

28 - Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain* [Paris, Corti, 1973], dans *Romantismes français I*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 350.

29 - Max Milner, *Le Diable dans la littérature française*, Corti, 1960, t. I, p. 395.

30 - Graham Chesters, art. cité, p. 26.

31 - Voir les verbes employés dans cette évocation inaugurale : « priant et consolant » (v. 6), « disait » (v. 8), « enseignait » (v. 13).

32 - « Tous s'affligeaient ; Jésus disait en vain : "Il dort." » (v. 32).

33 - « Une voix s'entendit qui disait : "Éloa !" / Et l'ange apparaissant répondit : "Me voilà." » (v. 49-50).

« La Prison » dénonce la supercherie d'un autre dogme, celui du péché originel qui, dans la perspective de Vigny, rejette sur l'homme un mal inhérent à une condition voulue par Dieu. La situation du prisonnier constitue en effet un cas problématique mais emblématique³⁴ qui met à mal le discours chrétien de la faute et de la rédemption : face à la souffrance de l'innocent, la parole de foi du prêtre, significativement aveugle au début du poème³⁵, semble vidée de son sens³⁶. La position difficile du confesseur le conduit de surcroît à gauchir les textes sacrés pour faire plier l'impénitent. En effet, citer la Bible pour cautionner une vie entière de souffrances³⁷ relève, en quelque sorte, d'une dérive maistrienne, dont Jésus proclame l'horreur dans « Le Mont des Oliviers », redoutant

[...] ceux qui viendront en disant :
« Il est permis pour tous de tuer l'innocent »³⁸

Les vers 63-64 de « La Prison », qui renvoient au sacrifice de Jésus comme pour justifier les souffrances du moribond, peuvent sembler découler de cette logique qui trahit le message du Sauveur :

Et quel droit avez-vous de plaindre vos malheurs,
Lorsque le sang du Christ tomba dans les douleurs ?³⁹

Le vers 189, dans lequel le prêtre se livre à une sorte de pastiche héroï-comique des *Béatitudes*⁴⁰, offre un exemple plus évident d'altération du message christique :

Heureux, trois fois heureux, celui que Dieu corrige !

Après cette maligne mise en évidence de la cruauté que recouvre un discours lénifiant, l'évocation, au vers 206, des « saints propos du livre qui console » apparaît assez ironique.

34 - À maintes reprises dans ses carnets, Vigny fait de la prison une image de la condition humaine. Voir les documents sur « Daphné », Pl., t. II, 1993, p. 982-983.

35 - Voir les vers 35-36 : « Le prêtre s'avança lentement, et, sans voir / Le malade caché, se mit à son devoir. »

36 - À l'impression qu'une parole dérisoire peut éviter une éternité de souffrances (le prêtre affirme, au vers 204, qu'il suffit d'« un mot » pour complaire à Dieu) s'ajoute celle que Dieu se contenterait d'une allégeance mécanique, sans se soucier de la pureté des cœurs ; c'est ce que suggère la parataxe du vers 257 : « Dites : "Je crois en Dieu." La mort vous est ravie. »

37 - Voir la référence à Job aux vers 194-195 : « Dieu lui-même l'a dit : "L'homme né de la femme / Ne vit que peu de temps, et c'est dans les douleurs." »

38 - V. 61-62.

39 - L'ombre de l'« esprit falsificateur » (*Stello*, Pl. t. II, 1993, p. 614) plane aussi sur le dénouement d'« Éloa », où le chœur céleste qui précipite la chute de l'héroïne semble plaider en faveur de la *substitution des souffrances expiatoires* (voir Joseph de Maistre, *Soirées de Saint-Pétersbourg* [1821], dans *Œuvres*, éd. Pierre Glaudes, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2007, X^e entretien) : « "Gloire dans l'Univers, dans les temps, à celui / Qui s'immole à jamais pour le salut d'autrui !" » (v. 757-758).

40 - Voir *Matthieu*, V, 3-12 et *Luc*, VI, 20-23.

Si « La Prison » semble ainsi à ranger parmi les poèmes de révolte composés par Vigny, Bertrand de Margerie y voit plutôt l'expression d'une hésitation « entre foi catholique et incrédulité⁴¹ », estimant que le prêtre répond au prisonnier de la façon « la plus profonde et la plus acceptable », rejoignant notamment les vues de saint Thomas d'Aquin⁴². On peut cependant juger que la droiture du prêtre, si elle est avérée, n'en dénonce que mieux la façon dont l'Église perpétue l'écrasement de l'homme au nom du Ciel. Les recherches d'Élisabeth Germain n'infirment pas cette interprétation, puisqu'elles montrent comment la catéchèse de la Restauration développait une prédication fondée sur la crainte plutôt que sur l'amour, insistant, d'un ton dogmatisant, sur l'obligation et la sanction⁴³. Un tel état des lieux peut expliquer que Vigny s'élève contre une parole sacrée (celle de l'Ancien Testament, toujours relayée par l'Église) qu'il juge en contradiction avec la bonté de Jésus, figure humaine qui échappe généralement à ses charges. Suggérer une forme de mensonge ne relève pas du seul domaine métaphysique mais a des implications poétiques, puisque la réécriture hétérodoxe du poète romantique s'en trouve en partie justifiée. Cette pratique qui, pour se répandre au XIX^e siècle⁴⁴, n'en est pas pour autant évidente, semble chercher une autre caution, chez Vigny, dans la mise en scène de détachements vis-à-vis du canon religieux.

C - Discours canoniques renversés

« La Prison » ne fait pas seulement entendre le prêche d'un ecclésiastique mais la révolte d'un impénitent. Les vers 138-144 explicitent comment le malheur de l'innocent empêche tout discours apologétique :

Il va parler enfin ; mais tandis qu'il balance,
L'agonisant du lit se soulève et lui dit :
« Vieillard, vous abaissez votre front interdit,
Je n'entends plus le bruit de vos conseils frivoles,
L'aspect de mon malheur arrête vos paroles.
Oui, regardez-moi bien, et puis dites, après,
Qu'un Dieu de l'innocent défend les intérêts. »

⁴¹ - Bertrand de Margerie, *Du confessionnal en littérature. Huit écrivains français devant le Sacrement de Pénitence*. Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Verlaine, Huysmans, Claudel, François de Sales, Bossuet, Paris, éditions Saint-Paul, 1989, p. 76.

⁴² - *Ibid.*, p. 71.

⁴³ - Élisabeth Germain, *Parler du Salut ? Aux origines d'une mentalité religieuse. La catéchèse du Salut dans la France de la Restauration*, Paris, Beauchesne, « Théologie historique », n° 8, 1967.

⁴⁴ - Si bien qu'on parle des hérésies romantiques ; voir notamment Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes* [Paris, Gallimard, 1977], dans *Romantismes français I*, ouvr. cité, chapitre XII.

Le dialogue qui met en concurrence les voix du prêtre et du moribond illustre assez précisément les réponses opposables à l'argumentaire de la religion chrétienne. Le prisonnier manifeste en effet son insoumission par le silence, mais aussi par la contradiction, comme le montre le vers 60, où il interrompt le prêtre :

« Dieu même...

– Il est un Dieu ? J'ai pourtant bien souffert ! »

Le problème du mal, objection traditionnelle à l'existence de Dieu, est ici soulevé par le mourant de façon implacable, grâce aux modalités interrogative et exclamative ainsi qu'à l'adverbe adversatif « pourtant ». Un recul critique est également mis en scène dans « Paris », où le personnage du poète – significativement – met en cause la pertinence de la Bible pour déchiffrer le monde :

Je souris tristement : – Il se peut bien, lui dis-je,
Que cela nous arrive avec ou sans prodige⁴⁵.

Cette façon de mettre à distance le discours prophétique dans un poème qui ne le fait pas entendre sans prudence revêt une portée réflexive.

Le poème « La Sauvage » offre quant à lui l'exemple d'un détournement de la Bible : aux vers 148-154, le pionnier évoque en effet Abel et Caïn pour réhabiliter le fratricide proscrit :

Caïn le laboureur a sa revanche ici,
Et le chasseur Abel va dans ses forêts vides
Voir errer et mourir ses familles livides
Comme des loups perdus qui se mordent entre eux,
Aveuglés par la rage, affamés, malheureux,
Sauvages animaux sans but, sans Loi, sans âme,
Pour avoir dédaigné le travail et la femme.

La Bible n'est guère plus, pour le colon comme pour l'auteur, qu'un réservoir dans lequel puiser des images pour exprimer des idées originales. Cette mise en abyme de la pratique de Vigny tend à la banaliser⁴⁶, mais aussi à la justifier, le personnage qui s'exprime ici faisant globalement l'objet, dans le poème, d'un regard positif. On peut aussi voir une allusion – plus voilée – au travail de réécriture libérateur auquel procède le poète dans les variations introduisant le refrain de « Moïse ». Le prophète pose d'abord une question :

⁴⁵ - V. 223-224.

⁴⁶ - Cette démarche n'est pourtant pas sans conséquences : J.-P. Bertrand et P. Durand soulignent que Vigny participe à une « esthétisation de la religion » (ouvr. cité, p. 71) ; on peut ajouter que faire des figures bibliques des symboles de réalités plus larges (Moïse figurant le génie, l'histoire de Samson et Dalila emblématisant la lutte des sexes...), n'est pas sans évoquer les analyses de Spinoza ou Creuzer.

Je vivrai donc toujours puissant et solitaire ?⁴⁷

Il fait ensuite entendre une déploration :

Hélas ! je suis, Seigneur, puissant et solitaire⁴⁸.

Puis une accusation durcit le ton :

Vous m'avez fait vieillir puissant et solitaire⁴⁹.

Enfin, le monologue paraît se clore sur une émancipation :

Ô Seigneur ! j'ai vécu puissant et solitaire⁵⁰.

L'aspect accompli du passé composé semble ici anticiper sur la mort du héros de façon performative impression que conforte le dénouement du poème. Une telle progression me semble emblématique de la logique de dépassement qui anime Vigny. C'est ainsi que sa démarche n'est pas seulement critique, mais constructive : nombre de ses poèmes défendent leur singularité philosophique, réponse à un canon irrecevable.

II - Défense d'une poésie philosophique

A - Réhabilitation d'une poésie humaine

À l'encontre des discours religieux qu'il combat, Vigny fait le choix d'une poésie humaine. « La Flûte » peut témoigner de cette volonté du poète de magnifier les faiblesses de l'homme. Jacques Thomas invite en effet à lire dans cette histoire une réflexion sur l'inspiration et le langage poétique, au-delà de l'apologue déplorant les entraves que le corps impose à l'âme⁵¹. Rappelant que le « *Salve Regina* » entonné par le pauvre avec un regain de confiance à l'heure du dénouement est un « chant d'allégresse et d'espérance⁵² », mais « d'abord aussi un gémissement d'exilés⁵³ », le critique conclut que Vigny revendique une poésie à la mesure de l'homme :

47 - V. 49.

48 - V. 69.

49 - V. 89.

50 - V. 105.

51 - Jacques Thomas, « Thème et symbolisme de "La Flûte" de Vigny », *Lettres Romanes*, 1974, p. 225-243. Pierre Laforgue décèle, lui aussi, dans ce poème, « un débat sur les moyens et les fins de la poésie » (« *La Flûte*, ou la poétique du ratage chez Vigny », dans Jérôme Thelot (dir.), *Vigny : Romantisme et vérité*, Mont-de-Marsan, éditions InterUniversitaires, 1997, p. 100).

52 - Jacques Thomas, art. cité, p. 241.

53 - *Ibid.*

Si le regard du Pauvre s'illumine, c'est parce qu'il chante enfin comme il convient le seul thème qu'il puisse chanter : sa pauvreté. Au niveau symbolique : le seul chant dont soit capable le Poète est celui qui dit son incapacité de chanter, et son espérance en un Ailleurs où le chant est possible⁵⁴.

Certes, c'est un chant religieux que met en scène la fin du texte, conférant « discrètement à la figure du Poète certain aspect sacerdotal⁵⁵ », mais l'on remarquera que les propos consolateurs que le narrateur tient au pauvre, dans l'avant-dernière partie, se distinguent des discours qui fustigent l'existence terrestre au nom d'un au-delà meilleur et s'érigent en vérités établies. Prenant son parti des limites qui privent l'homme d'une réussite ou d'une assurance totales, le poète défend, en effet, « le faible courageux⁵⁶ » et se garde bien de présenter ses espoirs comme émanant d'une révélation ; il se pose, au contraire, au vers 121, comme un esprit sceptique et imaginatif :

Pour moi qui ne sais rien et vais du doute au rêve.

Par là, c'est au pouvoir fortifiant d'une *fable*, assumant sa dimension fictive, que prétend la leçon du poète, mettant en abyme les ambitions didactiques que nourrit Vigny, dans cette pièce comme dans maintes autres des *Destinées*.

Vigny valorise donc ce qui ne s'impose pas avec évidence, comme dans une démarche de réhabilitation. Dans « Éloa », il suggère ainsi les charmes d'une poésie ignorée. Quand l'héroïne prend enfin la parole, par exemple, le texte célèbre, aux vers 611-618, un idéal d'harmonie sonore, sans signaler que l'ange s'engage alors un peu plus avant dans le mouvement de chute qui la perdra :

Elle parle, et sa voix dans un beau son rassemble
Ce que les plus doux bruits auraient de grâce ensemble ;
Et la lyre accordée aux flûtes dans les bois,
Et l'oiseau qui se plaint pour la première fois,
Et la mer quand ses flots apportent sur la grève
Les chants du soir aux pieds du voyageur qui rêve,
Et le vent qui se joue aux cloches des hameaux,
Ou fait gémir les joncs de la fuite des eaux.

Les paroles de Satan revêtent aussi une beauté singulière, que le texte ne souligne pas, mais fait cependant bien entendre, comme dans ce passage où le « Roi secret des secrètes amours⁵⁷ » évoque l'escapade nocturne d'une jeune vierge :

⁵⁴ - Jacques Thomas, art. cité.

⁵⁵ - *Ibid.*, p. 240.

⁵⁶ - V. 91.

⁵⁷ - V. 434.

Le silence la suit ; tout dort profondément ;
 L'ombre écoute un mystère avec recueillement.
 Les vents, des prés voisins, apportent l'ambrosie
 Sur la couche des bois que l'amant a choisie.
 Bientôt deux jeunes voix murmurent des propos
 Qui des bocages sourds animent le repos ;
 Au fond de l'orme épais dont l'abri les accueille,
 L'oiseau réveillé chante et bruit sous la feuille.
 L'hymne de volupté fait tressaillir les airs,
 Les arbres ont leurs chants, les buissons leurs concerts,
 Et, sur les bords d'une eau qui gémit et s'écoule,
 La colombe de nuit languissamment roucoule⁵⁸.

La séduction diabolique de ces vers tient à la poésie qui se dégage du tableau animiste d'une nature à l'unisson du jeune couple clandestin, ainsi que de l'évocation d'une harmonie naissante, en une longue phrase musicale. Les semi-consonnes et les voyelles nasales font entendre un concert fluide et feutré ; de multiples échos se remarquent, grâce à des rimes riches (« ambrosie » – « choisie », « s'écoule » – « roucoule »), à plusieurs rimes internes (notamment en [il]) et à deux verbes qui dupliquent les mêmes sons (« murmurent » et « roucoule ») ; l'utilisation de termes de quatre syllabes (« profondément », « recueillement », « languissamment ») crée, enfin, un effet d'allongement apaisant. Comme un indice que cette poésie sensuelle est propre à concurrencer des cantiques peu touchants, on retrouve ici, significativement, le terme « mystère ».

Une telle valorisation ne doit pas surprendre : la parole de Satan n'est pas sans affinités avec celle du poète des *Destinées*. Ainsi, le renversement axiologique qu'opère le démon dans son autoportrait des vers 502-506 préfigure le consentement à l'immanence et la célébration du transitoire que développera « La Maison du Berger » :

Ce méchant qu'on accuse est un Consolateur
 Qui pleure sur l'esclave et le dérobe au maître,
 Le sauve par l'amour des chagrins de son être,
 Et, dans le mal commun lui-même enseveli,
 Lui donne un peu de charme et quelquefois l'oubli.

Pierre Arnold commente avec raison : « Toute l'œuvre postérieure de Vigny nous est garant que ces vers ne sont pas une simple ruse du Tentateur⁵⁹ ». La possibilité d'aimer la condition terrestre de l'homme sera en effet confirmée par cette déclaration du poète,

J'aime la majesté des souffrances humaines,⁶⁰

58 - V. 489-500.

59 - Pierre Arnold, « Vigny et la tradition socratique », *Les Cahiers d'Hermès*, 1947, p. 132.

60 - « La Maison du Berger », v. 322.

dans un vers dont Vigny fait, en 1844, la clé de ses poèmes philosophiques⁶¹. Georges Bonnefoy explicite le rapprochement qui apparaît ainsi : « Ce retournement de la plainte de la souffrance, à l'amour de cette souffrance même, comme exaltant l'être et fondant sa réalité la plus vraie contre Dieu, est l'œuvre de Satan⁶². » Un détail pourra compléter la démonstration : le diamant, dont « La Maison du Berger » fait le symbole du pouvoir de condensation et de conservation de la poésie⁶³, est fort présent dans « Éloa » et concourt notamment au portrait de Lucifer, tel que les anges le brossent aux vers 111-114⁶⁴, ou tel que se le peint l'héroïne, aux vers 363-364⁶⁵.

Le soupçon d'une proximité entre Satan et le poète se manifeste peut-être, aussi, au sein même d'« Éloa », par un recours commun à l'analogie. Celle que développe Lucifer aux vers 435-438,

J'unis les cœurs, je romps les chaînes rigoureuses,
Comme le papillon sur ses ailes poudreuses
Porte aux gazons émus des peuplades de fleurs,
Et leur fait des amours sans périls et sans pleurs,

s'inscrit, en effet, dans un vaste ensemble de comparaisons épiques qui peuvent se lire comme la marque d'une poésie à mesure humaine dont Vigny engage le choix dans « Éloa » : il est en effet loisible d'analyser un tel procédé comme une tentative aidant à concevoir ce qui pourrait échapper à l'entendement humain, sans prétendre réduire, comme le ferait davantage une métaphore, une distance malgré tout persistante. L'une de ces images, à l'ouverture du chant II, peut faire l'objet d'une interprétation réflexive mettant à nouveau en évidence la défense vignyenne d'une poésie humaine. Un tableau du quotidien est brossé pour introduire la scène, à caractère surnaturel, de l'ange scrutant le chaos :

Souvent parmi les monts qui dominent la terre
S'ouvre un puits naturel, profond et solitaire ;
L'eau qui tombe du ciel s'y garde, obscur miroir
Où, dans le jour, on voit les étoiles du soir.
Là, quand la villageoise a, sous la corde agile,

61 - « Ce vers est le sens de tous mes Poèmes philosophiques. L'esprit d'humanité ; l'amour entier de l'humanité et de l'amélioration de ses destinées. » (*Journal d'un poète*, ouvr. cité, p. 1219).

62 - Georges Bonnefoy, ouvr. cité, p. 35.

63 - Voir les vers 197-207.

64 - « La terre consacrait sa beauté sans égale, / Appelant *Lucifer* l'étoile matinale, / Diamant radieux que sur son front vermeil / Parmi ses cheveux d'or a posé le Soleil. »

65 - « Des diamants nombreux rayonnent avec grâce / Sur ses pieds délicats qu'un cercle d'or embrasse ».

De l'urne, au fond des eaux, plongé la frêle argile,
Elle y demeure oisive, et contemple longtemps
Ce magique tableau des astres éclatants [...] ⁶⁶

Outre qu'il renvoie à la sphère terrestre pour éclairer un développement quasi cosmogonique, dont la difficulté est ainsi manifestée, ce passage peut constituer, pour Vigny, un biais par lequel signifier que tourner ses regards vers le bas (l'eau d'un puits ou la vie terrestre) peut amener à découvrir une nouvelle beauté (le reflet des étoiles ou les valeurs humaines). Pour être discrète, la défense d'une poésie qui n'oublie pas l'ici-bas n'est cependant pas négligeable puisque l'image la suggère et la met en œuvre, tout à la fois.

B - Célébration des pouvoirs de la poésie

La légitimation des choix de Vigny passe également par la valorisation des réponses que la poésie, telle qu'il la conçoit, peut apporter aux souffrances humaines. Le vers 66 de « La Fille de Jephté » suggère par exemple, à travers les regrets de la jeune fille qui doit mourir, la force apaisante d'un chant humain :

Et mes chants n'auront pas endormi ses douleurs.

Dans « La Prison », c'est la force émancipatrice de l'écriture qui est suggérée. Non content de dénoncer une religion aliénante, Vigny fait en effet du prisonnier un exemple d'écrivain. L'anecdote rapportée aux vers 123-132 ⁶⁷ permet de comprendre que le Masque de fer a voulu graver son infortune sur un vase, ce que les autorités religieuses ont considéré comme les prémisses d'une révolte à étouffer. Le vers 154 suggère un autre support d'expression, associant l'écriture à un besoin fondamental :

Je traçai sur les murs mes lugubres années.

Le vers 176 suggère, quant à lui, la force de l'imagination :

Je vivais hors des murs d'où je ne sortais pas.

Enfin, les épanchements lyriques auxquels cède le moribond, en proie à « la fièvre du délire ⁶⁸ », peuvent illustrer comment, quand la

⁶⁶ - V. 291-298.

⁶⁷ - « Il se souvint encor qu'un vieux bénédictin, / S'étant acheminé vers la tour, un matin, / Pour rendre un vase d'or tombé sur son passage, / N'était pas revenu de ce triste voyage ; / Sur quoi, l'abbé du lieu pour toujours défendit / Les entretiens touchant le prisonnier maudit : / "Nul ne devait sonder la récente aventure ; / Le ciel avait puni la coupable lecture / Des mystères gravés sur le vase indiscret." / Le temps fit oublier ce douloureux secret. »

⁶⁸ - V. 209.

foi est impossible, une sorte de *furor poeticus* est néanmoins propre à enthousiasmer l'esprit ; l'exclamation qui ouvre le vers 215 autorise une telle interprétation :

Dieu ! qu'on doit être heureux parmi les matelots !

Plus qu'un apaisement ou un emportement, la poésie engage, pour Vigny, un dépassement de la condition humaine. Aux vers 97-102 d'« Éloa », une parenthèse importante laisse ainsi entendre comment on peut espérer surmonter la faiblesse conceptuelle du langage humain en faisant accéder à l'idée par le biais du beau :

Un jour... (Comment oser nommer du nom de jour
Ce qui n'a pas de fuite et n'a pas de retour ?
Des langages humains défiant l'indigence,
L'éternité se voile à notre intelligence,
Et, pour nous faire entendre un de ces courts instants,
Il faut chercher pour eux un nom parmi les Temps...)

Malgré la difficulté d'expression soulevée ici par un écrivain qui ne dissimule pas les limites de son art, la périphrase poétique du vers 98 parvient bien à évoquer ce qui semble indicible. L'ultime poème de « L'Esprit Pur » proclame, quant à lui, avec une assurance frappante, le pouvoir de conservation de l'écriture. Un tour de force similaire à celui qui, au vers 14, renverse la logique et la chronologie (« Si j'écris leur histoire, ils descendront de moi ») se répète sous une autre forme dans la dernière strophe :

Jeune Postérité d'un vivant qui vous aime !
Mes traits dans vos regards ne sont pas effacés ;
Je peux, en ce miroir, *me connaître moi-même* ;
Juges toujours nouveaux de nos travaux passés !
Flots d'amis renaissants ! – Puissent mes Destinées
Vous amener à moi, de dix en dix années
Attentifs à mon œuvre, et pour moi c'est assez !

Chaque lecteur est ici amené à expérimenter le pouvoir de l'écrit, qui permet qu'un auteur disparu s'adresse à lui à travers les âges et l'invite à perpétuer son œuvre. Par un glissement important, Vigny se transporte du présent de l'écriture – où, « vivant », il se projette dans le futur en déclarant nous aimer – jusqu'au temps éternel pour lequel il appartient à la communauté des morts, dans laquelle il s'inclut à travers la formule « nos travaux passés ». La thèse de l'immortalité qu'une œuvre confère à son auteur se trouve ainsi démontrée de fait pour toute personne lisant ces vers.

Le dépassement que permet la poésie est aussi celui de la fatalité de l'écrit, mise en exergue au seuil des *Destinées* à travers l'épigraphie « *C'était écrit* ! ». Cette inscription signale peut-être moins un

découragement qu'une révolte ; elle est en tout cas contredite par « L'Esprit pur » où, en soulignant le substantif « ÉCRIT⁶⁹ » comme le participe passé homonyme dans les « Destinées⁷⁰ », le poète indique comment l'écriture n'est plus, en cette fin de recueil, un décret extérieur mais une création de l'homme. André Jarry conclut que le poète « rétorque à l'écrit par l'écrit⁷¹ » ; Fernande Bartfeld analyse semblablement : « Cette stérilité de la parole à laquelle "Les Destinées" semblaient vouloir condamner l'homme se trouve ici magnifiquement niée⁷² ». On ne saurait souligner assez la portée de ce renversement, qui affirme la possibilité, pour l'homme, de se libérer du poids des représentations religieuses dans une démarche créatrice. Le « mot éternel⁷³ » auquel il est question d'échapper est en effet de nature sacrée, comme le montre bien la dernière strophe des « Destinées ». Dans cette perspective, il est très intéressant de lire, sous la plume de Graham Chesters, que le « on dit » présidant à l'évocation du destin de Lucifer, au premier chant d'« Éloa⁷⁴ », recouvre peut-être la parole de Dieu, envisagé comme un censeur contrôlant l'information et le langage⁷⁵, c'est-à-dire imposant un point de vue et des valeurs dont le poète conteste le bien-fondé. De manière plus large, toute l'œuvre de Vigny tend à une écriture émancipatrice en réponse à une écriture fatale⁷⁶ ; le parcours que ménage le recueil des *Destinées* est donc emblématique des fonctions que Vigny assigne à la littérature.

« Wanda » fait aussi entendre la vertu émancipatrice des lettres. Le refus du Tsar de permettre aux enfants captifs l'apprentissage de la lecture, aux vers 75-77, est en effet significatif :

Un esclave a besoin d'un marteau, non d'un livre ;
La lecture est fatale à ceux-là qui, pour vivre,
Doivent avoir bon bras pour gagner un bon pain.

69 - V. 53-54.

70 - V. 121.

71 - André Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire. Lecture psychanalytique*, Genève, Droz, 1998, t. II, p. 931.

72 - Fernande Bartfeld, « La quête de la parole dans *Les Destinées* », dans *Relire Les Destinées d'Alfred de Vigny*, Paris, CDU-SEDES, 1980, p. 140. Jean Ygaunin va aussi dans ce sens en affirmant que Vigny « montre la suprématie de la liberté sur la fatalité ou sur la Grâce, de la Poésie sur la Sainte Écriture » (*Pindare et les poètes de la célébration*, t. V : *Les poètes romantiques français après 1830*, Minard, 1997, p. 705).

73 - « Les Destinées », v. 121.

74 - Voir les vers 115 sq : « Mais on dit qu'à présent il est sans diadème [...] ».

75 - Graham Chesters, art. cité, p. 24, n. 10 : « a censorious figure controlling information and language ».

76 - Écrit et fatalité sont souvent rapprochés, au-delà du cas bien connu des « Destinées ». Dans *Cinq-Mars*, par exemple, Richelieu, auteur de *Mémoires* et de la pièce *Mirame*, est souvent associé à une force fatale, sans doute dans la perspective de démythifier cette notion en en révélant le caractère humain et donc susceptible d'être combattu.

Cette réponse du tyran révèle bien que la lecture permettrait d'ébranler un asservissement prétendument immuable. Plusieurs éléments donnent, de façon intéressante, une dimension divine à ce despotisme, faisant de l'histoire de Wanda un nouveau drame de la condition humaine. Le souverain est en effet désigné, au vers 29, comme

L'Empereur tout-puissant, qui voit d'en haut les choses.

De façon apparemment incidente, il est question, au vers 143, de « sa fille à la beauté divine ». Surtout, il est celui qui fixe pour toujours le sort de ses sujets, donnant à l'idée d'écrit fatal une nouvelle illustration. Quand on lit, en effet, aux vers 47-48 :

[...] il est écrit que la race de Slaves
Doit porter et le joug et le nom des esclaves,

on pense à l'épigraphe du recueil, tout en remarquant que c'est le Tsar qui est ici responsable de cette fausse fatalité. Le vers des « Destinées » où apparaît la formule liminaire –

Notre mot éternel est-il : C'ÉTAIT ÉCRIT⁷⁷ ?

– est également rappelé aux vers 131-133 :

À voir leur front si calme, on croirait qu'elles savent
Que leurs ans, jour par jour, par avance se gravent
Sur un livre éternel devant le Czar ouvert.

Les strophes XXIII et XXIV, en exposant le refus de l'Empereur de dire un mot de miséricorde, complètent – en renvoyant à l'Apocalypse puis aux poèmes où Vigny manifeste le silence de Dieu – la troublante identification avec un monarque divin qui, malgré l'allusion finale à une justice transcendante⁷⁸, semble bien pouvoir être accusé « d'entasser les damnés dans un terrestre enfer », comme le fait entendre le vers 140. Le poème n'est cependant pas complètement désespéré, au sens où il suggère la force des mots que peuvent écrire ou prononcer les hommes. Outre l'insinuation des possibles conséquences de la lecture, « Wanda » met en effet en abyme, à travers la réplique du Français, la répercussion du témoignage poétique qu'entend ici livrer Vigny. Les vers 85-88 soulignent notamment la force d'ébranlement des mots qui précèdent :

Wanda, j'écoute encore après votre silence. –
J'ai senti sur mon cœur peser ce doigt d'airain
Qui porte aux bouts du monde à toute âme qui pense
Les épouvantements du fatal souverain.

L'image du « doigt d'airain » renvoie encore aux « Destinées⁷⁹ » mais ne s'applique plus, comme dans le poème liminaire, aux divinités

⁷⁷ - V. 121.

⁷⁸ - Voir le « Second billet de Wanda au même Français ».

⁷⁹ - Il y est question, au vers 11, du « doigt d'airain » des divinités.

qui entravent l'homme ; il s'agit au contraire, dans un nouveau renversement, de mettre en valeur la puissance d'évocation de la poésie, en particulier quand elle se donne comme la transcription d'une parole propre à susciter l'empathie⁸⁰.

Ce désir de dépasser la fatalité de l'écrit divin est, de façon intéressante, prêté au Christ lui-même, dans « Le Mont des Oliviers ». Se présentant au vers 40 comme « celui qui dit une parole neuve », Jésus implore ainsi son Père au vers 36 :

Avant le dernier mot ne ferme pas mon livre !

Les termes employés tendent à dessiner le Christ comme une figure d'écrivain. Le Messie précise l'œuvre qu'il a souhaité laisser aux vers 51-52 :

Substituant partout aux choses le Symbole,
La parole au combat, comme au trésor l'obole.

L'attention du lecteur est bien sûr attirée par l'emploi du terme « symbole », fondamental dans la poétique de Vigny, et que le vers 7 d'« Éloa » associait déjà, d'ailleurs, au Christ :

Assis au bord d'un champ le prenait pour symbole.

La même dimension métapoétique se retrouve dans la question de Jésus sur « ce qu'a de vrai la fable et de clair le mystère⁸¹ », qui, de façon révélatrice, n'exclut pas la littérature des moyens de connaissance. Les termes employés pour faire l'éloge du terme « fraternité », au vers 43, pourraient quant à eux évoquer les qualités du verbe poétique :

Mais ce mot est si pur, et sa douceur est telle.

En prêtant un lexique littéraire à Jésus pour caractériser son œuvre, du reste présentée comme inachevée, Vigny suggère une parenté entre la mission du Christ et celle du poète, qui peut sembler, dans *Les Destinées*, prendre le relai d'une démarche libératrice, ce qui constitue une légitimation de poids.

Pour autant, je ne pense pas que cette sacralisation aille jusqu'à faire de la poésie, chez Vigny, un possible substitut à la religion. C'est pourquoi il importe de nuancer quelques analyses, comme celle de

80 - D'autres poèmes mettent en abyme la méditation à laquelle ils espèrent mener, soulignant de ce fait leur portée « philosophique ». C'est ainsi que le narrateur traduit la leçon stoïcienne de l'animal mourant, dans la troisième section de « La Mort du Loup », ou que « La Bouteille à la Mer » met en scène, à travers le personnage du pêcheur, le désir d'interpréter le symbole qui l'intrigue (voir les strophes XXI-XXII). C'est dans cette même perspective que « La Maison du Berger » plaide en faveur d'une poésie sérieuse (voir notamment les vers 156-160 puis 197-199).

81 - « Le Mont des Oliviers », v. 104.

Paul Bénichou qui ne me semble pas assez marquer la spécificité de Vigny parmi les « mages romantiques⁸² » quand il écrit :

Vigny [...] a créé en somme, à l'usage du poète instituteur des peuples, un instrument analogue à ce qu'avait été le récit sacré pour le prêtre⁸³.

S'il exalte les pouvoirs de son art, Vigny reste en effet trop prudent et mesuré pour encenser la victoire complète du poète. Sa poésie refuse ainsi de se laisser confondre avec un prêche. C'est ce qu'éclaire cette distinction de Georges Bonnefoy : « La poésie pose des symboles probables, désirables. La foi pose des symboles certains⁸⁴ » ; Paul Bénichou note ailleurs avec raison que Vigny « ne sait pas dogmatiser⁸⁵ ».

C - Une ambiguïté préservée

La façon dont le poète s'abstient de tout jugement moral, au vers 158 de « Paris », est révélatrice de son refus de développer un discours doctrinaire :

Je ne sais si c'est mal, tout cela ; mais c'est beau !

Le vers 619 d'« Éloa » souligne quant à lui comment le personnage de Satan brouille les valeurs établies :

Puisque vous êtes beau, vous êtes bon, sans doute.

Si Vigny, ici, ne tranche pas sur la pertinence de cette association, il ne revendique cependant pas une esthétique sans éthique ; le discours du démon semble même mettre en garde, aux vers 741-742, contre la perspective d'un dangereux nivellement :

Touche ma main. Bientôt dans un mépris égal
Se confondront pour nous et le bien et le mal.

Le recul qu'impose l'excès de cette proposition peut aider à comprendre que, si Vigny remet en cause l'éthique et l'esthétique figées de la poésie sacrée, il ne tombe pas pour autant dans le travers tout inverse de défendre une poésie satanique. Michel Cambien résume de façon éclairante : « Vigny ne ruine pas plus les genres consacrés qu'il ne renverse les idées reçues ; il les déstabilise⁸⁶ ». Max Milner explicite lui aussi avec justesse : « Le fait que Vigny sympathise avec Satan

⁸² - Voir Paul Bénichou, *Les Mages romantiques* [Paris, Gallimard, 1988], dans *Romantismes français II*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004.

⁸³ - Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, ouvr. cité, p. 333-334.

⁸⁴ - Georges Bonnefoy, ouvr. cité, p. 325.

⁸⁵ - Paul Bénichou, « Vigny et l'architecture des « Destinées » », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1980, p. 64.

⁸⁶ - Michel Cambien, « Alfred de Vigny dans le texte », *Nineteenth-Century French Studies* n° 19, 1991, p. 375.

n'implique pas qu'il lui donne raison⁸⁷ ». En effet, comme on l'a vu, malgré les rapprochements que l'on peut opérer entre la poésie de Satan et celle de Vigny, cette dernière n'est pas non plus sans rapport avec la parole de Jésus, ce qui témoigne surtout, finalement, d'un équilibre ambivalent⁸⁸. Ajoutons que le diamant, dont Vigny fait le symbole de sa poésie, n'est pas seulement un attribut satanique, mais aussi divin, puisqu'il caractérise également Éloa au vers 635 :

Ainsi le diamant luit au milieu des ombres.

Cette ambiguïté sied parfaitement à Vigny, lui qui fait souvent le choix du doute, valorisé dans ces vers de « Paris », où l'on peut deviner un autoportrait du poète :

Des hommes pleins d'amour, de doute et de pitié,
Qui disaient : *Je ne sais*, des choses de la vie⁸⁹.

De façon similaire, en évoquant la « robe nuancée » de la Poésie, le vers 136 de « La Maison du Berger » rappelle que sa beauté tient à une subtilité qu'il faut préserver. Proposons une dernière interprétation réflexive de quelques vers d'« Éloa » pour finir sur ce point. Aux vers 439-444, Satan établit une axiologie claire, qui va se trouver déstabilisée :

J'ai pris au créateur sa faible créature ;
Nous avons, malgré lui, partagé la nature :
Je le laisse, orgueilleux des bruits du jour vermeil,
Cacher des astres d'or sous l'éclat d'un soleil ;
Moi, j'ai l'ombre muette, et je donne à la terre
La volupté des soirs et les biens du mystère.

Le manichéisme réducteur dont relève une telle division du monde en un jour bruyant et divin, d'un côté, et une obscurité silencieuse et diabolique, de l'autre, est en fait mis en cause par Lucifer. On remarque, d'abord, que la mention des « astres d'or » perturbe ce système antithétique puisque cette source de lumière, valorisée par la mention du métal précieux, ne relève pas du domaine divin, qui l'occulte même, d'une façon que l'article indéfini singulier précédant « soleil » peut suggérer réductrice. Les termes mélioratifs qui s'appliquent, pour finir, à l'empire obscur achèvent d'ébranler l'axe du bien et du mal. Quand, plus loin, Satan se décrit « voilé comme un soleil d'hiver⁹⁰ », mêlant les attributs divins et diaboliques qu'il avait pourtant séparés, il semble bien que Vigny signifie son refus de tout manichéisme au profit d'une esthétique de l'ambiguïté qui, sans renverser ou confondre toutes les valeurs, les interroge.

⁸⁷ - Max Milner, *ouvr. cité*, p. 387.

⁸⁸ - On pourrait aussi envisager une troublante proximité entre Satan et Jésus...

⁸⁹ - V. 250-251.

⁹⁰ - V. 550.

Scruter la réflexivité qui gît au cœur des vers de Vigny s'avère donc un moyen fécond de préciser la démarche du poète : dénoncer les insuffisances des discours religieux afin de refonder solidement une littérature qui reste spirituelle parce que philosophique mais sensible aux destinées humaines et favorisant la réflexion au détriment de tout dogmatisme ou manichéisme.

Si la dimension métapoétique de bien des passages participe d'une autojustification, elle peut aussi trahir une certaine inquiétude. La question de l'efficacité de la parole se pose ainsi souvent⁹¹ ; celle du mensonge émerge également, notamment à travers la séduction du chant de Satan. On pourrait aussi évoquer « Les Amants de Montmorency », où l'exaltation des jeunes amoureux qui croient communier avec l'univers⁹² peut remettre en cause l'excès d'enthousiasme d'un certain idéalisme romantique. La mention, au vers 109, « Des vers de fou, sans rime et sans mesure » avertit, à rebours, contre un manque de lucidité. Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand voient là apparaître « la marge d'illisibilité, c'est-à-dire de résistance à la représentation mimétique, dont commence de s'entourer, avec Vigny, le texte moderne⁹³ ». Ils ajoutent finement que Vigny manifeste comment « la poésie ne va pas de soi⁹⁴ », ce qui confirme l'impossibilité de la confondre avec un prêche.

William Calin souligne, lui-aussi, cette modernité de Vigny qui place la question de l'art au centre de son œuvre⁹⁵. Cette tendance à la réflexivité semble en fait définir la personnalité même de l'écrivain, qui valorise au plus haut point la conscience et médite constamment sur son travail créateur, ce qui fait dire à Marc Eigeldinger : « Le poète s'associe un critique, capable de se juger et de se contrôler. [...] Il annonce le classicisme de Baudelaire, Mallarmé et Valéry, établi sur la vigueur de la conception et la souveraineté de l'esprit⁹⁶ ».

91 - Voir notamment « Moïse » v. 74-76, 83 ; « Le Trappiste », v. 73-74 ; « La Frégate la Sérieuse », strophe XIII...

92 - Voir, par exemple, le vers 74 : « Tout semblait s'élever en chœur jusques aux cieux ».

93 - Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, ouvr. cité, p. 83.

94 - *Ibid.*, p. 106.

95 - William Calin, *A muse for heroes. Nine centuries of the Epic in France*, Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 1983, p. 337. On ne confondra cependant pas célébration de la poésie et interrogation inquiète sur sa pratique, qui cohabitent dans l'œuvre de Vigny.

96 - Marc Eigeldinger, *Alfred de Vigny*, Paris, Seghers, 1965, p. 35-36.